

Rudolf Maria Brandl

# Ali Pasha und die Musik des Epiros



Ethnohistorie der traditionellen griechischen Musik  
anhand fremder Reiseberichte des 18./19. Jahrhunderts  
und die rezente Überlieferung



Cuvillier Verlag Göttingen  
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



## Ali Pasha und die Musik des Epiros





Orbis Musicarum 231

Rudolf Maria Brandl

# Ali Pasha und die Musik des Epiros

Ethnohistorie der traditionellen griechischen Musik  
anhand fremder Reiseberichte des 18./19. Jahrhunderts  
und die rezente Überlieferung

Eine Edition der Arbeitsgruppe »R.M. Brandl Collection« im Phonogrammarchiv  
der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien



Cuvillier Verlag Göttingen



### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen: Cuvillier, 2017

Titelbild mit Portrait Ali Pashas von Theophilus Richards aus Alphonse de Beauchamp, *The Life of Ali Pacha of Janina, surnamed Aslan or the lion*, London 1823

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2017

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

[www.cuvillier.de](http://www.cuvillier.de)

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2017

Gedruckt auf umweltfreundlichem, säurefreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

ISBN 978-3-7369-9484-3

eISBN 978-3-7369-8484-4

In dankbarer Erinnerung an

Univ.-Prof. Dr. Walter Graf

Univ.-Prof. Dr. Selix Hoerburger

Univ.-Prof. Dr. Kurt Reinhard und Ursula Reinhard

Univ.-Prof. Dr. Samuel Baud-Bovy

Univ.-Prof. Dr. Walter Hirschberg

Für ihre wunderbare Musik bedanke ich mich - stellvertretend für die vielen anderen Sänger und Musiker im Epiros und in Makedonia - herzlichst bei meinen griechischen Musiker-Freunden Grigoris Kapsalis, Giannis Papakostas, Pagona Athanasiou, Michalis Kapriniotis, Michalis und Thomas Chaliyiannis und seinen Verwandten aus Parakalamos, Kostas und Vangelis Verdis und seiner Roumpaneia, Kostas Kostayiorgos, Christos Zotos, Apostolos Pappas, Diamantis Kallas und Antonis Andreoglou.

Für die Zusammenarbeit bei den Aufnahmen danke ich insbesondere Bernhard Graf, Prof. Dr. Anastasios Kapsulas, Dr. Athina Katsanevaki, Dr. Ardian Ahmedaja und meinen Wiener Mitarbeitern der „R.M. Brandl Collection“ Mag. Li Huang und Dr. Jürgen Schöpf, Bernhard Graf, sowie bei der Technischen Arbeitsgruppe des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien.

Für Texttranskriptionen und Übersetzungen danke ich Dimitra Papakostas, Eleni Rigaki, Christoph Rösler, Efstratios Nikolaros. M.A. und für die sorgfältige Betreuung der Publikation der Reihe „Orbis Musicarum“ bei Frau Direktor Annette Jentzsch-Cuvillier, Herrn Michael Schmitz und dem Team des Cuvillier-Verlages Göttingen.

Wien im Dezember 2016



## Inhaltsverzeichnis:

Einleitung.....	6
Kritik und Stellenwert von Musikangaben in der Reiseliteratur .....	11
Der zeitgeschichtliche Hintergrund der Quellen.....	18
Kulturhistorische Ausgangshypothesen.....	19
Teil I: Die Reformpolitik Ali Pasha's von Janina (Ioannina) im Epiros von 1798-1821 und ihre kulturellen Folgen.....	29
Ali's Biographie.....	30
Ali Pasha's Interesse an den ionischen Inseln (Heptanes).....	34
Ali's Verhalten und Charakter.....	41
Ali Pasha's Reaktion nach dem Massaker von Gardiki.....	44
Ali Pasha's Negativ-Image im Westen (Orientalismus-Ideologie: Fleming).....	44
Ali Pasha als Innenpolitiker.....	50
Ali's Machtbasis.....	53
Ali's Hofstaat.....	54
Ausländer am Hofe Ali Pasha's.....	56
Ali Pasha und die ausländischen Kavaliereisenden.....	57
Ali Pasha's Verhältnis zu seinen Untertanen.....	62
Die Interethnizität des Epiros.....	64
Zu den (Süd-)Albanern.....	64
Die Aromunen (Vlachoi) als dritte große ethnische Gruppe.....	64
Das Verhältnis Ali Pasha's zur jüdischen Bevölkerung.....	68
Die interethnische und interkulturelle Hofmusik Ali Pasha's.....	70
Feste Ali's und seiner Söhne: die Tanzknaben bei den Gelagen.....	74
Ein albanischer Hochzeitszug um 1810.....	78
Die Hochzeit eines Günstlings von Ali Pasha im Jahre 1814.....	79
Janina (Ioannina) - die Haupt- und Residenzstadt Ali Pasha's.....	81
Die Bevölkerung von Janina und die städtische Kultur.....	89
Ali's Ausbau der Infrastruktur des Epiros und Janina's blühende Wirtschaft.....	90
Das Verhältnis der städtischen Kultur Janina's zu Ali Pasha's Hof.....	95
Die griechischen Schulen in Janina.....	95
Die städtische Dichtung und die ioannitischen Kotsakia.....	99
Die Ballade von der schönen Frosyne: ihre ideologische Funktion im napoleonischen Krieg im Lichte eurozentrisch-antiorientalistischer Vorurteile.....	105
Karagöz im Ramadan in Janina.....	126
Alipashalitika und Kleftika außerhalb von Janina.....	127
Zante (ionische Inseln).....	127
Salaora.....	128
Musik bei den Ausgrabungen in Bassai/Peloponnes (Stackelberg).....	132
Der Festzyklus der Hirten (Pouqueville 1820/21).....	139



Traditionelle Panegyria (Heiligenfeste) in der Umgebung von Janina.....	140
Griechische Ostern auf Morea (Peloponnes).....	142
Patras.....	143
Die Musik am Hofe Veli Pasha's in Tripolitza.....	143
Die osmanische Hofmusik von Ibrahim und Mustafa Pasha in Tripolitza.....	144
Die Mehterhane (Militärmusik).....	146
Musikunterhaltung türkischer Soldaten.....	147
Inçe saz (Kammermusik).....	147
Pouqueville über die griechischen Lieder in Arkadien (Peloponnes).....	148
Bartholdy (1805) über die türkische Musik.....	149
<b>Teil II: Die Welt der Kleften: Kleftika und Kleftentänze um 1800.....</b>	<b>151</b>
Kleften und Kleftika in den Reiseberichten.....	155
Tierhörner und Knochenflöten als Signalinstrumente.....	159
Zur Musik in Karawansereien.....	162
Delfi und Umgebung.....	163
Hochzeiten in Delfi (1838) und in Levadia .....	164
Morea: Ein Fest mit Kleftika in Kalavryta.....	166
Melodik und Singstil der Alipashalitika und Kleftika.....	167
Kleftentänze: Romeïka (Syrtos) und Arvanitikos (Tsamikos).....	171
Vergleich historischer und rezenter Tanz-Darstellungen.....	177
Zur »Pyrrhiche« und zum „Räubertanz“ (Pouqueville 1805).....	181
Musik und Tänze der Matrosen auf dem Schiff.....	184
Zakynthos.....	186
<b>Musik außerhalb von Ali Pasha's Herrschaftsbereich: Kleinasien.....</b>	<b>187</b>
Smyrna: kulturelle Drehscheibe zwischen Galata/Pera – Odessa – Europa.....	188
Die yiddisch-sprechenden Juden der Wallachei und Odessa als Vermittler der orientalisch-griechischen Musiktradition.....	190
Die Schallplatte als Quelle urbaner Musik von Konstantinopel/Smyrna: die judeo- armenisch-griechische Tradition Kleinasiens als Wurzel des Rebetiko 1900–1923.....	191
Ein mimisches Theater der Tanzknaben bei Smyrna.....	195
Konstantinopel.....	196
Die Musik der Fanarioten (Historischer Überblick) .....	196
Das Verhältnis des „Smyrna-Stils“ zum fanariotischen.....	198
Eine kulturpolitische Hypothese zur Neumenreform des Chrysanthos und den Sammlungen PANDORA (1843/46) und EUTERPE (1830):.....	201
Eine italienische Oper am Sultanshof.....	202
Die Bulgaren in der Hauptstadt.....	206
Griechische Tänze zu Ostern .....	206
Frauentanz und griechische Hochzeit im 18.Jahrhundert in Konstantinopel.....	207
Eine armenische und eine türkische Hochzeit in Pera.....	207
Ein Beschneidungsfest in Pera.....	208



Die Promenade von Dolma Bakché (Pera).....	209
Musik-Cafés.....	210
Wein, Knaben und Gesang: Konstantinopel's Schenken, Kaffeehäuser und Teriakis.....	210
Karagöz (Schattentheater) beim Bairam-Fest in Konstantinopel.....	213
Zikir (Trance-Rituale) in Konstantinopel und Athen als Touristen-Attraktion.....	215
Ein Zikir der Rufai in Athen.....	220
Griechische, armenische und albanische Totenbräuche:.....	224
Begräbnis und Totenklagen auf dem Festland und in der Ägäis.....	224
Athen und Attika.....	225
Ein Frauen-Beschneidungsfest im 18.Jahrhundert in Athen.....	227
Die fränkischen Familien in Athen.....	227
Die Athener Tänze.....	232
Die Bälle bei den Athener Konsulsfamilien.....	236
Zum Athener Hochzeitsbrauchtum.....	239
Die kulturelle Situation in Griechenland unter König Otto I.....	240
Der Wandel des Lebensstils im Ottonischen Athen .....	241
Drei griechische Tänze aus Naxos 1803/4.....	242
Insel-Musiker.....	245
Ein Erntefest und ein Rhapsode bei Epidaurus im 18.Jh.....	245
Rhapsoden und Exorzismen bei Panegyria in der 2.Hälfte des 19.Jhds.....	246
Kirchenglocken und Simandra.....	247
Herdenschellen.....	248
Die Neraïden.....	249
Kalanda als Regenmagie.....	250
Musik und dämonische Wesen (Musik-Tabus).....	250
<b>Teil III: Die professionellen Roma-Musiker im 20.Jahrhundert</b>	
<b>als Bewahrer der Musik der Ali Pasha-Zeit.....</b>	<b>251</b>
Zur Bezeichnung „Yiftoi".....	255
Die „Yiftoi" als Berufsmusiker (nur) auf dem griechischen Festland.....	261
Die professionellen Yiftoi-Ensembles Davul-Zurna und Koumpaneia.....	264
Zur Koumpaneia.....	267
Die Bezahlung.....	272
Roma-Tänzerinnen.....	273
Die Yiftoi als Musiker - zwischen Verachtung und Verehrung.....	275
Lokalstil und Ortsidentität der Roma: „Romio-Yiftoi" – „Tourko-Yiftoi" .....	276
Lokales Musikantentum der Tourkoyiftoi als Argument regionaler Zugehörigkeit .....	280
„Kefi" als lokales Kriterium der Verbundenheit von Roma und Balame:	
alter örtlicher Stil versus moderner, überregional-„epirotischer" Stil.....	285
„Authentizitäts"-Probleme der Roma versus Lokalstil.....	289
Die Musik von Zagori.....	296
Zagori aus Sicht der Parakalamos-Musiker.....	296



Musikalischer Stilvergleich zwischen Pogoni und Zagori.....	299
Musikerfamilien in Zagori am Anfang des 20.Jahrhunderts.....	301
Musikerfotos in Mazaraki 1959 „To laïko klarino stin Ellada“:.....	305
Alte Fotos aus der Privatsammlung von Grigoris Kapsalis.....	307
Feldforschungsfotos der RMB-Collection:.....	315
Biographisches Interview mit Grigoris Kapsalis am 29.8.2002 .....	320
Die Liederhandschrift von Grigoris Kapsalis aus den Jahren 1941-1952 - die Audio/Videodokumentation 2002.....	324
Die Koumpaneia Grigoris Kapsalis 2001/02.....	326
Biografie des epirotischen Star-Sängers Giannis Papakostas.....	328
Feldforschung 1977 (gemeinsam mit Wolf Dietrich) [- nur Audio].....	343
Weitere Feld- und emische Dokumentaraufnahmen im Epiros 1998-2015.....	344
Albanische Musik 1989-2009.....	357
Quellenkritik von <b>Dr. Ardian Ahmedaja</b> (Musikuniversität Wien 2010).....	364
Makedonia und fanariotische Aussiedler in Adriani 1998 & 2003.....	367
Klassische türkische und Kaffeehaus-Musik.....	369
Bosnische Sevdalinke.....	370
Liste der Transkriptionen (Notenbeispiele) .....	373
Teil IV: Transkriptionen und melische Analysen.....	374
Zusammenfassung: Die traditionelle epirotische Musik von 1800 - 2015 im historisch-funktionellen Kontext.....	464
Verdrängung von Davul-Zurna.....	474
Lokale CD-Produktionen.....	475
Die melischen Strukturen der untersuchten Musik.....	475
Preveza.....	476
Pogoni - Saranda – Permet – graeko-albanischer Stil.....	477
Kleftika – Alipashalitika & Ioanniotika und der Zagori-Stil.....	479
Das Musik-Konzept im Epiros auf Basis der ethnohistorischen Quellen.....	484
Grundzüge des Kommati-Konzepts.....	486
Ausblick.....	489
Literaturverzeichnis.....	490
Anhang I: Die „ <i>Turkokratia</i> “ im Überblick – die zivile und militärische Verwaltung unter dem Halbmond .....	526
Anhang II: Verzeichnis der Musikbeispiele (2 DVD's).....	562



## Einleitung

Lange wurde der Volksmusik strukturelle und semantische Geschichtslosigkeit unterstellt und das führte zur Mystifizierung der „echten, authentischen, wahren“ Volksmusik als „archaisch“ oder „natürlich“ im Gegensatz zur Kunstmusik. Gleichzeitig wurde der Volksmusik nachgesagt, sie unterscheide sich von der modischen Populärmusik insbesondere dadurch, daß sie unbeeinflusst von der Kunstmusik sei, denn nur damit konnte man ihr den archaischen, geschichtslosen und natürlichen Zustand unterstellen.<sup>1</sup> Diese Auffassung wurde keineswegs zufällig gerade in der hier betrachteten Zeit der Entwicklung der *Nationalstaaten*-Idee formuliert, denn man suchte die „reinen“ Wurzeln nationaler Kultur im Volkslied, dem so eine ideologisch-politische Bürde auferlegt wurde und das damit zugleich die Funktion eines ästhetischen Regulativs „*ungesunder*“ Entwicklungen der Kunstmusik erhielt, die sich zu weit von den natürlichen Wurzeln des Nationalcharakters weiterentwickelt habe. Beide Funktionen werden bis heute – mehr oder weniger explizit – von konservativen Kulturpolitikern in Ost und West, in entwickelten Staaten ebenso wie in der III. Welt, der Volksmusik zugewiesen, um die Berechtigung staatlicher Autonomie aus der Höhe und unverwechselbaren nationalen Eigenart abzuleiten, die sich v.a. in der dörflich-bäuerlichen Musik bzw. der Arbeiterklasse finde. Den „höherentwickelten“ Städten wurde hingegen keine Volksmusik zugebilligt und folglich auch nicht danach gesucht. Erst mit der „*kulturellen Globalisierung*“ wurde die v.a. medial verbreitete urbane Populärmusik zum Symbol kulturellen Fortschritts, was ideologisch zum Desinteresse an Volksmusik führte, die das Etikett des „*Überholten, ewig Gestrigen*“ erhielt.

Da im Verlauf der Geschichte mächtigere Völker kleinere und schwächere erobert und ihnen oft für Jahrhunderte den Stempel ihrer Zivilisation aufgedrückt hatten, ging es für die neuen Nationalstaaten insbesondere um *Abhebung der eigenen Charakteristika* von diesen Fremdeinflüssen in Sprache und im musikalischen Idiom. Das Eigene war daran erkennbar, daß es in der eigenen Sprache benannt war<sup>2</sup> und möglichst nur in der eigenen Nation vorkam.<sup>3</sup> Hatte aber eine andere Nation ähnliche oder gleiche Strukturen, wurde nachzuweisen versucht, daß die eigenen älter und ursprünglicher seien und die fremden eine entlehnte, sekundäre Form. Die *Forschung nach dem Ursprung* spielte bis in jüngste Zeit, besonders bei Mehrstimmigkeitsformen (z.B. der *Schwebungsdiaphonie* auf dem Balkan) eine große Rolle und war Gegenstand heftiger Kontroversen zwischen nationalen Schulen der Volksmusikforschung. Für eine derartige nationalistische Fragestellung ist die politische Autonomie die Vorbedingung der kulturellen. *Denn v.a. die antiken Griechen, die der europäischen Zivilisation als Vorbild dienten, und die anderen Balkanvölker waren im Verlauf ihrer Geschichte seit der Eroberung durch die Römer eigentlich nie mehr wirklich unabhängig gewesen:* Nach den (West-)Römern kam das *byzantinische Reich* (Ost-Rom), ein *Vielvölkerstaat*, dessen kulturelle und politische Rolle der lateinische Westen seit den Kreuzzügen – dank der von der katholischen Kirche unterstützten Propaganda – bis heute verdrängt oder durch den unzulässigen Vergleich mit der Antike in schändlichster Weise herabsetzt, während die Griechen

1 Vgl. die Diskussion dieser Wertbegriffe bei Brandl 1985.

2 Die Volksterminologie wurde v. a. bei der Instrumentenforschung wichtig.

3 „*Originalität*“ gilt als wichtig für Melodietypen und Formen der Mehrstimmigkeit.



Byzanz bis heute kulturell als *nationalgriechische* Zivilisation mißverstehen. Danach folgte das *osmanische Reich*, das der Westen kulturell eher (Ahrens 1988) akzeptierte, aber bis heute, dank seiner Religion, als fremd<sup>4</sup> ansieht und dessen Trägervolk man als „barbarisch“ (heidnisch-primitiv) wertete.

Erst im 19. Jahrhundert wurden die Balkanvölker, darunter an erster Stelle Griechenland, mit tatkräftiger Hilfe der europäischen Großmächte Russland, England, Frankreich, Preußen – keineswegs aus humanitären Gründen<sup>5</sup> – zu „unabhängigen“ Nationalstaaten.<sup>6</sup> Hinter dieser „Befreiung“ stand – v.a. bei den Deutschen – der *Modellcharakter Griechenlands* für die eigene nationale Unabhängigkeit, während die Franzosen das Augenmerk auf die nationale Kultur richteten, die für sie, dank der demokratischen Ideen der französischen Revolution und Napoleons *Gloire* mit ihrer klassizistischen Kultur, die Legitimierung eigener ästhetischer Werte gegenüber den alten feudalen Systemen Europas bedeutete. Russland wiederum fühlte sich als Nachfolger von Byzanz zur Schutzmacht des orthodoxen Christentums berufen (darin unterstützt von Exilgriechen). Die Habsburger hatten zwar aus politischer Gegnerschaft gegen den osmanischen Erbfeind die Aufstände der Balkanvölker unterstützt, waren aber an deren Unabhängigkeit nicht interessiert. England trat erst 1826 unter Canning gegen das osmanische Reich auf, als Napoleon 1798/99 (Ägyptenfeldzug) sein begehrlisches Augenmerk auf die Levante richtete und die Schwäche der Osmanen evident wurde. Als Nordafrika für Kolonien interessant wurde, befürchtete England, andere könnten auch ein Sprungbrett in den Orient suchen (s. Suezkanal). Da die Griechen nach Vertreibung Venedigs durch die Osmanen den Levante-Seehandel beherrschten, stellten Majoros & Rill (1994: 315) völlig richtig fest:

„Der große Eifer Britanniens in der Vertreibung der Osmanen aus Griechenland erklärt sich denn auch weitgehend durch den Vorsatz, diese Konkurrenten – in einem von Istanbul unabhängigen, von London politisch und wirtschaftlich abhängigen Griechenland - unter englische Kontrolle zu bringen.“

Dies geschah auch und erst nach 1945 mußte England die außenpolitische Kontrolle, die u.a. über das Königshaus erfolgte, an die USA abgeben, die Griechenland im Kalten Krieg als *einzigem nichtkommunistischen Balkanstaat* als Sprungbrett zum arabischen Nahen Osten,

---

4 Siehe die aktuelle Situation in der EU, ob die islamische Türkei zu Europa gehöre!

5 Majoros & Rill (1994: 310) meinen: „Das Reich wurde nicht so sehr auf den Schlachtfeldern besiegt, als zu Tode europäisiert. Änderungen, Reformen gingen freilich auch von dem kategorischen Imperativ aus, sich einer neuen Epoche anpassen zu müssen. Sie erfolgten zugleich meistens unter unheilvollem äußerem Druck. Die Staaten des modernen, sich verbürgerlichenden Europa gebärdeten sich als die Gralhüter der Rechte von Christen unter osmanischer Herrschaft – stets nur, um ihr eigenes machtpolitisches Süppchen zu kochen.“

6 Majoros & Rill (1994: 306) halten die französische Revolution für den Urheber des Nationalismus und langfristig mehr verantwortlich für den Niedergang des osmanischen Reiches und als „*Totengräber des theokratisch fundierten Vielvölkerstaates*“, als die „*oft beschworene innere Verrottung*“. Der Nationalismus stammt aber aus der Aufklärung und die französische Revolution ist zwar deren Ergebnis, nicht aber Urheber. Das osmanische Reich war zwar durch das islamische Recht geprägt, aber *keine Theokratie*: der Sultan war an den Islam gebunden, richtete sich aber keineswegs fundamentalistisch danach: dazu gab es zu viel Toleranz.

den Moskau heftig umwarb, benutzten. M.a.W., seit der Eroberung Konstantinopels durch die Lateiner, war Griechenland nicht mehr wirklich unabhängig.<sup>7</sup>

In gewisser Weise ist auch die rezente Finanz- und Wirtschaftskrise Griechenlands unter Federführung Deutschlands, WHO und Weltbank über die EU als politische Kontrolle des Westens zur Aufrechterhaltung der Kontrolle über Griechenland zu sehen, über das die islamischen Kräfte in der Türkei und der Levante (von den internationalen Medien unbeachtet) im Zaum gehalten werden sollen.<sup>8</sup>

Eine zentrale Figur der philhellenischen Antikenbegeisterung war *Adamantios Korais* (1748-1839), der den Großteil seines Lebens *in Paris* verbrachte und eine eigene Schrift- und Hochsprache, die „*Katharevousa*“ (= „Rein“-Sprache) schuf, indem er die gewachsene Volkssprache *Dimotiki* durch Anleihen aus dem klassischen „Altgriechischen“ zu reinigen versuchte. Die *Katharevousa* konnte sich nur in den Wissenschaften durch Neologismen durchsetzen, war heftig umstritten<sup>9</sup> und wurde erst 1976 offiziell durch die (erweiterte) *Dimotiki* ersetzt. Korais' „*Neu-Hellenische Bewegung*“ orientierte sich an der Antike und wurde massiv von den europäischen Philhellenen unterstützt, deren schwärmerische Verehrung des antiken Griechentums als Basis der abendländischen Zivilisation große Teile des abendländischen Bürgertums erfaßt hatte, die die „*unter dem Türkenjoch schmach tenden Neugriechen*“ als direkte Nachfahren der alten Griechen verstand (Weithmann 2000: 211f.):

„Das westlich interpretierte Ideal der Antike aber war ein ins Griechenland des 18. und 19. Jahrhunderts fremdbestimmter Re-Import aus dem Abendland, der sich im griechischen Volk niemals durchsetzen konnte. Denn bei den Griechen war [und ist] das Vermächtnis von Byzanz weitaus stärker ausgeprägt als das westliche Idealbild des klassischen Hellas.“ Das „*rhomäisch-hellenische Dilemma*“ begleitet die neugriechische Geschichte bis heute.

Die einzige griechische Kultur, für die man sich interessierte, war die *idealisierte Antike*:

„Many of the philhellene European travelers who visited Ali's lands believed that they saw nothing less than the source of their own civilizations and that its Greek inhabitants were fossilized ‚survivals‘ of an earlier, more pristine, place and time. In this belief, they were articulating a cultural, if not political, imperialist claim.“ (Fleming 1999: 13)

Edward Gibbon's (1737-1797) berühmt-berüchtigtes 6-bändiges Werk „*Geschichte von Niedergang und Fall des Römischen Reiches*“ und seine Abwertung von Byzanz vom 2.-15.Jh. als epigonale, unfruchtbare Agonie und 1000jährige Degeneration wird im angelsächsischen Sprachraum immer noch verwendet (Weithmann 2000: 42):

- 7 Dazu paßt auch, daß aller Versuche von südosteuropäischen Staaten und Griechenland, eine Balkan-Föderation zu gründen, vom Westen wie von der UdSSR hintertrieben wurden.
- 8 Die politischen Parteien in Griechenland und deren (korruptes) Klientel-System werden zwar öffentlich kritisiert, aber dies paßt Europa und den USA durchaus ins Konzept und v.a. linke Parteien (früher der Papandreou-Clan, derzeit der Linkspopulist Tsipras) wurden und werden mißtrauisch beäugt und ihre Aktivitäten gebremst..
- 9 Sie schloß vielfach die dörfliche Unterschicht von höherer Bildung aus, da schon in den Gymnasien in *Katharevousa* unterrichtet wurde und Dorfkinder diese zusätzlich erlernen mußten. Noch Mitte der 60er-Jahre erhielt ich von inselgriechischen Gewährsleuten auf die Frage, welche *Fremdsprachen* sie beherrschten, neben Italienisch und Englisch als 3.Sprache die Angabe „*Byzantinisch*“, womit *Katharevousa* gemeint war.



„Gibbons tendenziöses Werk traf genau das, was das moderne westliche Bürgertum des 19. Jahrhunderts über das 'finstere Mittelalter' hören wollte und erreichte daher eine ungeheure Verbreitung. Es hat das Byzanz-Bild der westlichen Welt tief und nachhaltig geprägt – bis heute!“

„Das Adjektiv ‚byzantinisch‘ diente in allen westeuropäischen Sprachen als Synonym für geschichtliche Dekadenz, kriecherische Unterwürfigkeit, frömmelnde Hinterhältigkeit und leeres Zeremonienwesen. Über die Jahrhunderte des west-östlichen Kirchenkampfes hinweg hat sich ein signifikantes Negativ-Image des östlichen Kaiserreiches in den Köpfen des Abendlandes festgelegt. Waren es im Mittelalter Mönche und Gelehrte der Westkirche, die das kirchliche Feindbild vom ‚schismatischen Osten‘ mit Hingabe pflegten, so galt das byzantinische Jahrtausend im 18. Jahrhundert der europäischen Aufklärung und dem aufkommenden Rationalismus geradezu als das Paradebeispiel einer in dunklem christlichen Obskurantismus erstarrten ‚vernunftlosen‘ Gesellschaft.“ (ebda.)

Weder Byzanz noch der neugriechischen Kultur maß man einen Wert bei<sup>10</sup> oder akzeptierte sie als autonome Kulturen. Daran hat sich bis heute wenig geändert und so ist es kein Wunder, daß die griechische Kulturpolitik bis heute durch das antike Vorbild an der objektiven Untersuchung ihrer Volkskultur behindert wird und bestrebt ist, die Volksmusik von angeblich „türkischen“ Einflüssen zu reinigen. Dies unterscheidet sich kaum von anderen Balkanländern, die ihre „*thrako-illyrischen*“ bzw. „*protoslawischen*“ Wurzeln suchen und 500 Jahre osmanische Herrschaft (+1000 Jahre Byzanz) eliminieren wollen. Selbsternannte Volksmusikpfleger (oft Pädagogen) schwärmten aus, „echte“ Volkslieder zu sammeln, und da man sehr bald feststellen mußte, daß das Gesammelte keineswegs -

- a) der Erfordernis nationaler Ethik und vorbildlicher Moral in den Texten entsprach; bzw.
- b) unbeeinflußt von anderen Völkern war, ja peinlicherweise das eigene Volk diese - *für die nationale Ideologie unbrauchbare* - Musik sogar liebte und schätzte, erklärte man diese zu „unechten“, „volksfremden“ Elementen, die konsequent auszumerzen wären.

Diese Aufgabe übernahmen die sammelnden Lehrer mit Begeisterung, gab es ihnen doch eine zusätzliche Legitimation ihrer Tätigkeit („*Bewahrung des gefährdeten Volksgutes vor dem Aussterben*“) und das Gefühl, als Sammler nicht nur demütig Empfangende, sondern als „*Pfleger*“ dem Traditionsträger, dem einfachen Dorfmusiker, überlegen zu sein. Sie entschieden, was „echt“, wie zu „reinigen“ und eliminieren sei. Das ist umso kurioser, weil -

- a) bis heute in diesen Ländern meist nur wenige wissen, was „türkische“ (in Abhebung zur persisch-arabischen) Kultur sein soll; und bekannt ist, daß
- b) im osmanischen Reich – aus religiösen Gründen – die städtisch-höfische Instrumentalmusik von Griechen, Armeniern, Juden und Roma gespielt wurde und die osmanische Kultur – ebenso wie die byzantinische und mitteleuropäische – bis 1800 *interethnisch* und *überregional* war.

Nach Zannos teilten Griechisch-Orthodoxe, Armenier und Juden u.a. ethnische Gruppen mit den Osmanen eine gemeinsame Musikkultur:

---

<sup>10</sup> Dieses Vorurteil ist in deutschen Kreuzzugs-Geschichtswerken immer noch präsent: Ein prominenter (protestantischer) deutscher Mittelalterhistoriker entschuldigte das ausschließliche Benutzen lateinischer (= römisch-katholischer) Quellen der Kreuzzugs-Historiker damit, daß sie nicht Griechisch könnten und deshalb die zeitgenössischen byzantinischen Quellen (v.a. die „Alexias“ der Kaiserin-Tochter Anna Komnena) nicht einbezögen – *aber seit 1996 liegt eine deutsche Übersetzung vor, die sie nach wie vor nicht zur Quellenkritik heranziehen!*

„The musical cooperation and exchange of all these groupes resulted in a musical ‚lingua franca‘. (...) especially from the 17<sup>th</sup> century onwards, Ottoman court music became increasingly recognized as a complement to Greek orthodox church music. This was a time that witnessed an impressive regeneration of the so called ‚post-Byzantine‘ music, culminating in a blossom creativity in the 18<sup>th</sup> century. Numerous theoretical treatises and musical anthologies of religious and secular pieces testify to the significance for Greek church musicians of Ottoman music ...“ (Zannos 1990: 42)

Die Musikethnologie hat darüber hinaus seit 1960 gezeigt, daß weder die Thesen von der Entwicklungs- und Geschichtslosigkeit, noch die von städtischer Kultur unbeeinflussten Volksmusik stimmen. Die bäuerlich-dörfliche Volksmusik, die unabhängig von der Hochkultur an ihren Formen festhält, hat es wahrscheinlich seit der Steinzeit (seit es Städte und Lehrer gab) nicht mehr gegeben: Volksmusik unterliegt wie die Kunstmusik dem historischen Wandel, allerdings scheint ihr vergleichsweise ein geringerer Fortschrittsglaube innewohnen, was in der *Notwendigkeit der sozialen Akzeptanz durch die Trägergemeinschaft* (meist ein Dorf oder mehrere im Umkreis) liegt. Man muß berücksichtigen, daß in oral tradierter, nicht schriftlich fixierter Musik jedes Lied in jeder Generation seine Funktionsfähigkeit beweisen muß, um zu überleben und weitergegeben zu werden. (Graf 1980: 134-137, 144f.; Brandl 1985a; 1986). In der Kunstmusik bestehen durch die schriftliche (neuerdings mediale) Aufzeichnung „autonomere“ Kunstwerke und den ausgeprägten Individualismus der Künstler seit der Klassik für Neuerungen größere Überlebenschancen, auch wenn sie von der Gemeinschaft nicht akzeptiert werden.

Historisch genaue Untersuchungen zeigen in allen Bereichen der Volkskunst fast überall einen permanenten Austausch mit der Hochkultur: schriftliche und mündliche Überlieferung – dazu kommt seit dem 20. Jh. die *mediale* Tradition (Brandl 2002, 2010) – sind kaum jemals voneinander zu trennen. Die hier vorgelegte Studie wird jedenfalls zeigen, daß städtisch-höfische und schriftlich überlieferte Formen in die Volksmusik eingegangen sind und umgekehrt, wobei man nicht nur vom „*abgesunkenen Kulturgut*“ sprechen sollte. Dabei spielten neben den Pasha-Höfen (z.B. Janina, Tripolizza) die *Karawansereien* eine wichtige Rolle, wo reisende Händler aus allen Völkern des osmanischen Reiches mit ihren bewaffneten Wächtern (*Agojaten* und *Armatolen*, darunter viele Albaner) abends beieinander saßen und zu ihrer Unterhaltung musizieren ließen. Eine ähnliche Funktion hatten die Tavernen in den Levante-Häufen, wo viele Griechen verkehrten, da sie den Seehandel im Mittelmeer in der Hand hatten.<sup>11</sup> Hier bildete sich nach Auflösung der Musikergilden im „*Tanzimat*“ Mitte des 19. Jhds die *interethnisch-städtische Kaffeehaus-Kultur* (s. die „*Smyrneïka*“) als Synthese westlicher Musik mit orientalischer Kunst- und Volksmusik aus.

Erst über Fernsehen und Rundfunk (weniger durch kommerzielle Kassetten-Produktionen) oder durch Kulturshows in Migranten-Vereinen im Ausland kam es zu pangriechischen Tendenzen und einem medialen nationalen Mischstil.

Ein weiteres Ergebnis dieser Studie besteht in der viel früher als bisher vermuteten *Verwestlichung* in den Städten. Und das *Nebeneinander* von europäischer und orientalischer Musik gab es schon 1800: s. den „*evropaïkon makam*“ in Bartholdy 1805 und Stackelberg's zwei „*amanédes*“ in Smyrna 1810/11.

<sup>11</sup> Die griechische Handelsmarine profitierte dabei vom Sieg der Osmanen, weil dadurch die vorher dominierenden Venezianer die Vormacht im Mittelmeer verloren.

So darf auch die *Neumenreform*<sup>12</sup> des *Chrysanthos* 1832 als Abwehrmaßnahme gegen westliche Musik angesehen werden, denn die türkische Kunstmusik wurde schon seit *Ali Ufki* im 17. Jh., generell seit Berufung *Guisepppe Donizettis* zum Hofkapellmeister des Sultans, europäisch notiert (Reinhard 1983). Die Chrysanthischen Neumen sollten *explicite* der *Notation nicht nur der orthodoxen Kirchenmusik, sondern auch der orientalischen Kunstmusik* dienen, waren aber *nicht für mehrstimmige westliche Musik* geeignet. Offenbar wollten die griechischen Fanarioten Konstantinopels damit die *griechisch-orientalische Makam-Tradition* gegen die vom Athener Königshof Otto I. beabsichtigte Verwestlichung abschotten.

- Als *Fanarioten* bezeichnet man die nach dem *Fanar*-Viertel, dem Sitz des orthodoxen ökumenischen Patriarchen in Konstantinopel benannte griechische Beamtenklasse mit hohem Bildungsstandard, die vormals den byzantinischen Kaisern und danach der Pforte dienten. Sie hatten in osmanischer Zeit weiterhin hohe zivile Verwaltungsposten inne. Sie besaßen eine eigene Hochkultur mit einer kunstvollen Dichtung und hatten in den großen Städten Rumäniens (und Bulgariens) im 18./19. Jahrhundert eine graekophone urbane Kultur entwickelt. Im 18. Jh. ist Dimitrie Cantemir's Buch über die Wissenschaft von der Musik die wichtigste Quelle zur osmanischen Kunstmusik.

Orientalisch-griechische Kulturzentren waren v.a. die levantinischen Hafenstädte Galata-Pera, Alexandria, Port Saïd, Suez, Smyrna, Syra, Chios, Naxos und Kandia (Kreta).

Das Problem der griechischen Musikgeschichtsschreibung besteht in der Volksmusik (weniger der Kirchenmusik,<sup>13</sup> die in Chrysanthos' Neumen überliefert ist) im Fehlen von schriftlich fixierten Musikstücken. Es sind nur wenige säkulare in Neumen überliefert (s. die *Pandora/Euterpe*-Sammlung 1830/1843/1846, Mazaraki 1967, Dragoumis 1981, Themelis 1983, 1984), die eher einer gehobenen städtischen Tradition angehören. Da die Möglichkeit der Schallaufzeichnung erst seit ca. 1900 gegeben war, fehlen Primärquellen. Es gibt zwar die 1876 erschienene *Sammlung griechischer Melodien* Bourgault-Ducoudray's, doch für weiter zurückliegende Zeiträume muß auf verbale Beschreibungen und ikonographische Daten zurückgegriffen werden, wie sie Anoyanakis in seinem 1979 erschienenen Standardwerk über die griechischen Volksmusikinstrumente veröffentlicht hat.

## Kritik und Stellenwert von Musikangaben in der Reiseliteratur

Somit ist es sinnvoll, nach anderen Quellen Ausschau zu halten und da bieten sich die Reiseberichte französischer, englischer und deutscher Philhellenen an. Einen ersten Zugriff (nur aus Beständen der Athener Gennadius-Bibliothek) hat Simopoulos 1983ff. publiziert.

Richard Chandler, François Charles Pouqueville, Oberst William Martin Leake, John Cameron Lord Hobhouse, Freund und Begleiter Lord Byrons, John Galt, Dr. Henry Holland,

---

12 Leider benutzte Chrysanthos zwar die alten Neumen-Zeichen, gab ihnen aber neue Bedeutungen, ohne anzugeben, *was* er geändert hatte, sodaß man die Neumen *vor* 1832 bis heute nicht eindeutig entziffern kann.

13 Orthodoxe Kirchenmusik und ihre Notation ist eigentlich sakrosankt, weil sie himmlische Musik (in reduzierter Form) abbildet und ist daher nicht für säkulare Zwecke gedacht. Das spiegelt sich in den Termini wieder: der Kirchensänger ist der „*psaltis*“, der Sänger säkularer Lieder der „*tragoudistis*“.

Reverend Thomas Hughes, Johann Georg Hahn, Salomon Schweigger, Jakov Levi Bartholdy, Otto Magnus von Stackelberg, Carl Otfried Müller, Werner von Haxthausen, Ernst Curtius, Ludwig Ross, Bernhard Schmidt, Friedrich Karl von Duhn und Alexander Conze sollen hier nicht als Archäologen, Philologen, etc. zu Wort kommen, sondern als Beobachter des griechischen Volkslebens und der Volksmusik. Weiters sollen die bisher stark vernachlässigten Stackelberg'schen Quellen und die anderer Reisender ausgewertet werden. Sie bedürfen aber der sorgfältigen quellenkritischen Untersuchung. Ihre Briefe und Reiseberichte enthalten eine Fülle musikalischer Beobachtungen, die uns ermöglichen, fehlende Primärquellen über die Musikgeschichte Griechenlands im 19.Jh. zu ergänzen. Besonders Otto Magnus von Stackelberg hat die zu den ältesten gehörenden Transkriptionen griechischer Volksmusik selbst in westlicher Notation überliefert (s. auch die von Themelis 1983 & 1984 publizierte Transkriptionen W. v. Haxthausens, Leopold Schefers, K. Fr. Weitzmanns, J.B. Labordes, J.D. Elsters, D. Sanders und v.a. Fr. Sulzers aus Transsylvanien). Diese Sekundärquellen, wie auch die wenigen Niederschriften von Melodien nach dem Gehör (vgl. Themelis) wurden i. d. R. von musikwissenschaftlichen Laien angefertigt, die keine Griechen waren und fern deren lebendiger Tradition standen. Man darf nicht vergessen, daß in der 1.Hälfte des 19.Jhds Musikforschung als Universitätsfach noch nicht existierte.

Erst um 1930 begann mit der Sammlung und Aufzeichnung der Volkslieder des Dodekanes durch S. Baud-Bovy eine autonome Betrachtungsweise des griechischen Volksliedes, die die orale Überlieferung in ihrer Eigengesetzlichkeit und die Gestaltungsformen nach ihrer eigenen historischen Entwicklung berücksichtigte.

Folglich waren die frühen Transkriptionen europäischer Musikliebhaber keineswegs wissenschaftlich exakt, sondern den Regeln der mitteleuropäischen Musikpraxis verpflichtet, die nicht in Frage gestellt wurde. Immerhin bemerkte Stackelberg die Nichtübereinstimmung mit dem abendländischen System und zeigte eine, gegenüber der Suche nach musikalischen Antiquitäten differenzierte Betrachtungsweise (1831 I: 15):

„Die poetischen Anlagen des Volks, bezeugen viele Märchen und Gesänge, die bei jeder Gelegenheit, theils aus dem Stegreif entstehen, theils im Gedächtnis des Volks gepflegt werden (...). Die Lieder [heißen] *tragoudia* (...), mimische Gesänge, weil man gewöhnlich den Vortrag derselben mit Tanz und Gebärdenspiel verbindet. Erst neuerdings fanden diese Anlagen des Volkes ihre Anerkennung in dem Beifall, den einer Sammlung neugriechischer Volkslieder in Europa zu Theil ward, und in dem Urtheil Goethes, daß keine Nation solche aufweisen könne.“

Goethe's Lob 1815 bezieht sich auf W. v. Haxthausen's Sammlung. Die vom griechischen Freiheitskampf motivierte und von Jacob Grimm inspirierte Kollektion erschien erst 1935 im Druck (Beaton 1980: 6f.). Interessant dabei ist -

1. die Hervorhebung des offenbar hohen Anteils an *improvisierten Distichen*, was zeigt, daß der heutige starke Anteil dieser Formen kein Nachlassen der musikalischen Kreativität bedeutet (vgl. Reinsch & Brandl); und -
2. daß es meist Tanzlieder waren, wie sie heute noch in ganz Griechenland zu finden sind. Doch bildete Stackelberg in seiner positiven Einstellung eine rühmliche Ausnahme. Ernst Curtius etwa ist ein viel typischerer Zeitgenosse: Seine Beobachtungen sind zwar relativ

genau und detailliert, seine Wertung jedoch entspricht, wie auch die Stackelberg'schen, der bürgerlichen Romantik, die in den Griechen die lebendige Antike zu finden hoffte.

Das Interesse an der Kultur der Balkanvölker, v.a. an der griechischen, erklärt sich nicht zuletzt durch ihren *Modellcharakter*: Schon Herder und Goethe verleiteten die serbischen *Guslaren-Epen* als Bewahrer heroisch-nationaler Ideen *in unterstellter Kontinuität seit Homer* zur Beschäftigung mit dem Volkslied. Ähnliches wollte man auch bei den Griechen finden, ihre Kunstwerke und Tempel ausgraben und in europäische Museen *als Vorbilder für die zeitgenössischen Künstler* verbringen, die sie studieren und nach ihren Gesetzen eine neue nationale Kunst schaffen sollten (s. Lord Elgin oder das Pergamon-Museum in Berlin). Man entdeckte plötzlich, daß es lebende Griechen gab und hoffte in ihnen, als Nachfahren der Antike, ein lebendes Museum zu finden.

Diese Auffassung vertraten auch die Reisenden, mit deren Berichten wir uns beschäftigen. Sie suchten – im Sinne Winckelmanns (s. Herings's Quellenkritik 1985) – in Griechenland *die Antike*,<sup>14</sup> *wie sie aufgrund ihrer idealistischen Vorstellungen sein sollte*.<sup>15</sup> Sie kamen gar nicht auf die Idee, daß ihr Wunschbild nicht stimmte und so mußte die vorgefundene Realität einen Schock auslösen. Die Enttäuschung über die Mentalität der Griechen und ihre Volkskultur führte daher nicht zur Revision des Antikenbildes: die These von der Konstanz der Volkskultur – ursprünglich Legitimation eigener nationaler Unabhängigkeit – wurde keineswegs zurückgenommen, sondern man erklärte die Griechen als durch die lange Besatzungszeit fremder Herren (Türken, Albaner) schlicht korrumpiert. Nur bei Galt findet man eine Infragestellung der „*Labyrinth*“-These bei den Tänzern. Politisch war die Enttäuschung immerhin so groß, daß selbst die Byron-Gruppe ernsthaft überlegte, ob nicht die Albaner unter Ali Pasha geeigneter wären, ein unabhängiges Griechenland zu regieren. Diese Enttäuschung scheint – neben dem Zurückdrängen des russischen Einflusses – auch ein Grund gewesen zu sein, daß man die Griechen nach der Befreiung sich nicht selbst regieren ließ, sondern ihnen erst den bayrischen König Otto I. und nach dessen Vertreibung ein dänisches, der britischen Krone verwandtes Königshaus aufoktroyierte.

Es erscheint heute absurd, daß man einerseits die damalige Forderung nach Nationalstaatlichkeit erhob und andererseits bedenkenlos albanische und vlachische Tänze und Lieder mit antiken griechischen verglich, was Galt zu spöttischen Bemerkungen veranlaßte. Dies zeigt, wie schwer es den Reisenden fiel, von ihren Vorurteilen abzurücken: *Man sah, was man finden wollte!* Es ist also nicht verwunderlich, daß die französischen Philhellenen (später auch andere Europäer), wie Konsul Fauvel in Athen, begannen, durch gezielte Pflege Volksmusik und Tänze dem eigenen Wunschbild der Antike anzupassen.

Die Reisenden, soweit sie überhaupt an der griechischen Volksmusik interessiert waren, verglichen diese mit Idealvorstellungen von der Antike und das mußte zur Enttäuschung

---

14 - wobei man die römische und griechische Antike in einen Topf warf!

15 Die heutige Archäologie und Kunstgeschichte weiß, daß die klassischen Statuen im Pergamon-Museum original *nicht* im weißen Marmor erstrahlten, sondern farbig bemalt waren. Trotzdem läßt man sie unbemalt und der Kompromiß, die 1945 nach Göttingen ausgelagerte Gipsabdrucksammlung zu bemalen und ihr so eigenständigen Vergleichswert zu verleihen, erfolgte leider nicht.

führen. Diese Einstellung ergab sich folgerichtig aus dem damaligen Geschichtsverständnis, das, wie Hering (1985: 79) zusammenfaßte, nicht diachron, sondern *synchronistisch-topografisch* war. Auch Stackelberg war der Meinung Winckelmanns, daß Umgebung, die einzigartige Landschaft, Bildung des Bodens und Klima notwendige Bedingungen der antiken Kunst wären. Dies bewog ihn, Trachten, Sitten und Gebräuche der Neugriechen in die Betrachtung einzubeziehen (Stackelberg 1831 I: 2-4):

„Allmählig setzen das gesellschaftliche Zusammenleben Trachten, Sitten und Gebräuche fest, an welchen die Völker um desto mehr mit Liebe und Neigung hängen, je mehr sie einheimisch und örtlicher Entstehung, der Natur und dem Charakter des Landes und seiner Bewohner angemessen ist (...). In Trachten und Gebräuchen wird sich Nationalgeschmack und Sinn die Eigenthümlichkeit des Charakters und der Zustand der Völker auf eine eigene und sprechende Weise dem Beobachter offenbaren, wenn sie nur von den ursprünglichen, den climatischen und sittlichen Verhältnissen bedingt wären, und nicht durch die Einwirkungen fremder Völker Veränderungen erlitten... Die gefällige Mitte zwischen Einfachheit und Übertreibung traf ... auch das schönbegabte Volk der Griechen.“

Man kann sich heute kaum vorstellen, welchen „Kulturschock“ deutsche und andere europäische Philhellenen erlitten, die ein bucolisches Schäfer-Idyll à la Rousseau oder eine ästhetisch antikisierende Volkskultur im Sinne Winckelmanns erwarteten. Dies spiegelte sich in vielen Briefen der in dünner akademisch-bürgerlicher Luft erzogenen Romantiker wieder. Dabei überwandeng englische Reisende, die die „Kavalierstour/Grand Tour“ machten,<sup>16</sup> die Beschwerlichkeiten durch unbekümmert luxuriösen Aufwand (Curtius 1903: 97; Stackelberg 1882: 170; Ross 1863: 37; Hering 1985: 82f.). Ziel der „Grand Tour“ war die genaue Beobachtung und das Erlernen des Umgangs mit allem Fremdartigen und von ihrem Weltverständnis Abweichenden, wobei sie in ihren Berichten primär ihre persönlichen Vorurteile realisierten. (Fleming 1999: 185) Den britischen Luxus konnten die finanzschwächeren Deutschen nur neidvoll bestaunen. Deren Ziel war allerdings durch den Begriff „Bildungsreisen“ eher zu beschreiben. So ist es nicht verwunderlich, daß sie meist die neugriechische Landessprache lernten und so etwas engeren Kontakt zu Griechen herstellen konnten – der aber auch auf Athens Kaffeehäuser und Feste und im Lande auf Karawanse-reien, Hochzeiten und auf Beobachtungen ihrer Grabungsarbeiter beschränkt war. An der lokalen Folklore interessierten sie gerade noch die Poetik, Märchen und episch-balladesken Gesänge. (z. B. Stackelberg, Ross)

„Da bis in das 19. Jahrhundert abendländische Reisende das osmanische Südosteuropa kaum unbehindert betreten durften und die wenigen, die doch Zutritt erhielten, sich an vorgeschriebene Routen zu halten hatten, blieben weite Teile der Region ... im Dunkeln. (...) Teile des Balkans, insbesondere die gebirgigen Gebiete im heutigen Nordalbanien und Kosovo, waren noch vor 100 Jahren ... unzugänglich (...) Gerade solche Abgeschlossenheit, Esoterik und Exotisierung zogen westeuropäische Reisende und Literaten (zum Beispiel Pouqueville, William Leake, Lord Byron ...) und seit den 1830er Jahren eine ganze Kette mitteleuropäischer Gelehrter an ...“ (Clewing, Konrad & Schmitt, Oliver Jens 2011: 8f.)

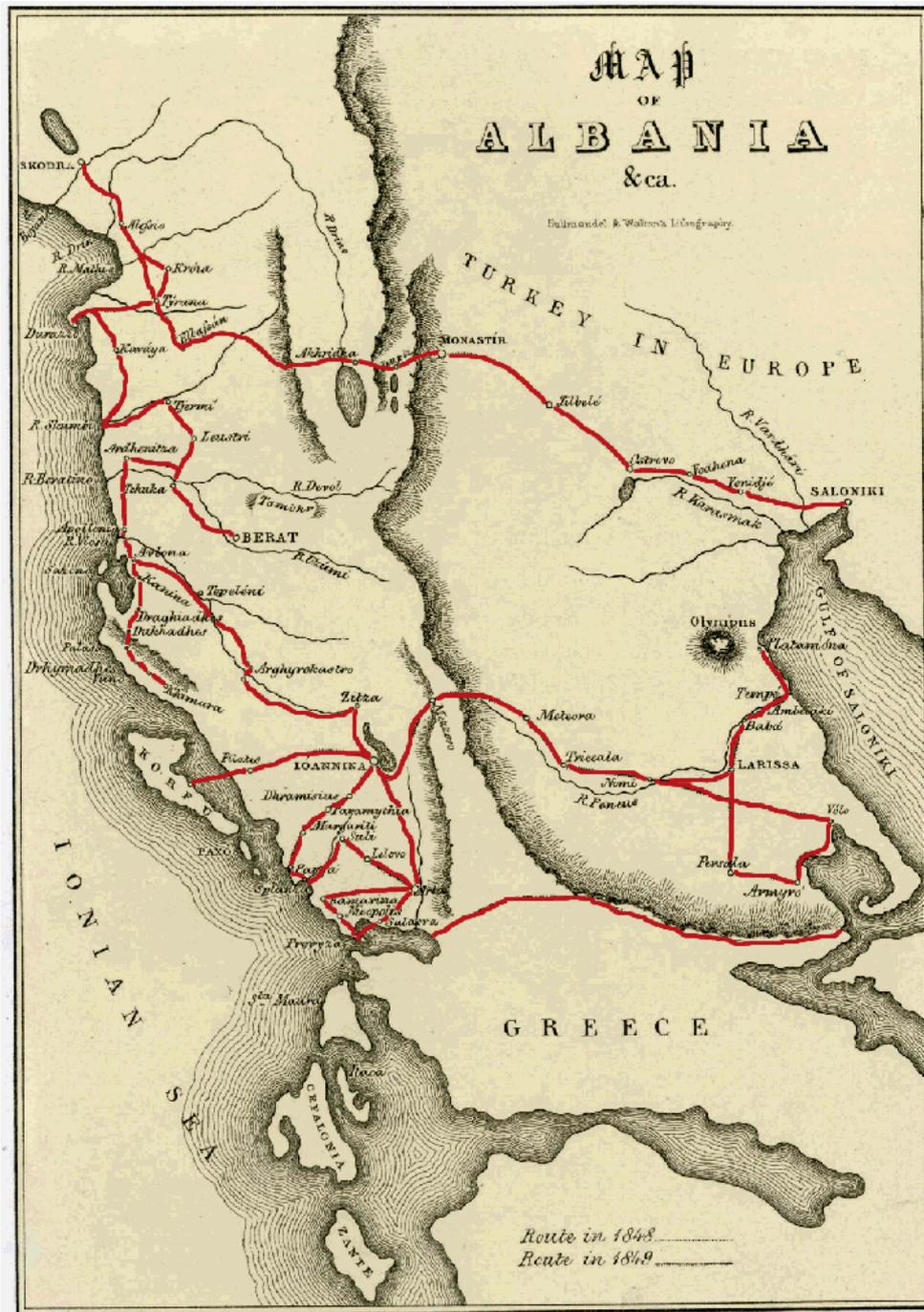
Der Hinweis auf die Reisebeschränkungen ist sehr wichtig. Er erklärt, daß die Auswahl der beschriebenen Gegenden nicht nur auf den standesgemäß „kolonialistischen“ Reisestil der Europäer zurückgeführt werden kann.<sup>17</sup> Alle eingesehenen Itinera erwähnen, daß sie –

16 In England organisierte die „Society of Dilettanti“ die Kavalierstouren.

17 - einschließlich von Damen-Bekanntschäften in Athen!



nicht nur zu ihrem Schutz - für die Straßenkontrollen und bei der Ankunft in den Pasha-Residenzen einen *Firman* (Reisegenehmigung) des Sultans vorzeigen mußten, betonen aber, daß Ali Pasha's *Bujurti* (Passierschein) bei den albanischen *Derven*-Wachen höher geachtet war, als der *Firman* des Großherrn (ebda.: 90, 509; Holland 1815: 203). da lokale Behörden das „Visum“ des Sultans nicht einhalten mußten.



Karawanen-Straßen, die fremde Reisende benutzen konnten

Edward Lear: *Journals of a Landscape Painter from Albania and Illyria*, London 1851 mit den Ausländern um 1848 erlaubten Karawanen-Straßen

Die begeisterten Landschafts- und Sittenschilderungen der Reisenden bestätigen zwar die von Clewing und Schmitt postulierte Anziehungskraft für Exotisches. Als *Hauptmotiv* für

Orientreisen habe ich aber Zweifel, denn Pouqueville war z. B. bei seinem 1. Aufenthalt als Kriegsgefangener in Janina interniert und bei seiner 2. Reise als Konsul Napoleon's zu Ali geschickt worden und Leake war von England als Waffen-Lobbyist und Artillerie-Instrukteur bei Ali, um den napoleonischen Einfluß zu bekämpfen. Und das gilt auch für andere britische Reisende: Lord Byron hatte sicherlich primär romantisch-poetische Interessen, war aber als Mitglied des Oberhauses auch Politiker, ebenso später Ludwig Ross auf den Inseln als Agent des Königs. Andere Reisende, Stackelberg, Carl Otfried Müller, usw. waren philhellenische Archäologen, die Ausgrabungen für Museen machten.

Griechische und vlachische Händler, albanische Söldner und Söhne aus den Balkan-Eliten, reisten ihrerseits zum (Medizin-)Studium nach Frankreich, Deutschland, Italien und Russland, wo ihnen abendländisches Denken und abendländische Kultur vermittelt wurde, die sie nach ihrer Rückkehr in den Familien in Janina, Preveza, Arta und Trikkala verbreiteten. Die westlichen Besucher fühlten sich deshalb einerseits heimisch, andererseits aber auch durch diesen Kultursynkretismus befremdet und vom Unterschied zu ihrem Griechenland-Ideal irritiert, das sie an sich nicht korrigieren zu müssen glaubten.

Alle reisten in Begleitung von offiziellen Dolmetschern, im Schutz bewaffneter Begleiter (meist albanischen Arnauten). Wenn möglich, verkehrte man bei türkisch-albanischen Pashas, bei deren Höflingen, bei hochgestellten Griechen (politischen Mandataren des Regimes) oder bei Europäern, die schon lange in der Levante lebten – *internationale Händler, die mit einheimischen Familien verschwägert* waren und einen *gemischten Lebensstil* pflegten. So wurde auch meist nur höfisch-städtische und wenig dörfliche Musik beschrieben.

Hahn (1854: VI) kritisierte die Reiseliteratur als oberflächlich, und fühlte sich dank seines langen Aufenthalts in der Levante berechtigt,

„gegen jede Touristenkritik Einsprache zu thun, welche etwa von der Heerstraße aus, auf der sie das Land durchfliegt, das was hier berichtet wird, nicht zu sehen bekommt, oder wenn die von Pferdetreibern und Chanwirten geschöpften Notizen nicht mit diesen Blättern harmoniren sollten.“

Die Standardisierung der Reiseberichtsliteratur, zu deren Anfertigung es im 19. Jh. regelrechte Leitfäden gab, und da die Autoren wenig Bedenken hatten, von Vorgängern Anekdoten zu entnehmen, und v.a. Abbildungen zu kopieren,<sup>18</sup> ohne sie zu zitieren, bedarf der genauen Quellenkritik der einzelnen Angaben: so zeigen auch die hier verwendeten Tanz-Abbildungen oft im Vergleich ähnliche Bildmotive und einen analogen Bildaufbau, - man vertuschte die Übernahme gelegentlich sogar, indem man Bilder aus anderen Reiseberichten *seitenverkehrt* abdruckte – wobei zu ergänzen ist, daß die meisten Abbildungen erst nach der Rückkehr der Reisenden von Grafikern in Rom (z.B. Stackelberg) u.a. westlichen Großstädten gestochen wurden, die selbst nie im osmanischen Reich gewesen waren. Der Quellenwert der Darstellungen, v.a. bei Tanz- und Musikedarstellungen des Spiels läßt

---

18 Es ist zu berücksichtigen, daß die Illustrationen von spezialisierten Kupferstechern in Rom, Paris und London etc. angefertigt wurden, die davon lebten und teuer waren, sodaß für viele Autoren, für die die Publikation finanziell wichtig war (s. Curtius' Plan, ein Reisehandbuch für Griechenland herauszugeben – auch Hughes war als Erzieher nicht vermögend – ebenso Stackelberg) die Druckkosten niedrig gehalten werden mußten, weshalb man schon vorhandene Druckplatten verwendete. Außerdem gab es damals noch keine Vorstellung von geistigem Eigentum.

sich aber insofern bestimmen, wenn sie durch rezente Live-Fotos und -Videos verifiziert werden können. Denn es ist unwahrscheinlich, daß bei normalen Volksfesten historisierend getanzt wird, auch wenn bei Folklore-Veranstaltungen solche Pseudo-„Rekonstruktions-Choreographien“ durchaus die Regel sind.

Reiseberichte waren in ihrer Zeit den Abenteuerromanen<sup>19</sup> vergleichbare Bestseller mit zahlreichen (oft variierten) Auflagen, die die bürgerliche Gesellschaft im häuslichen Kreis zur Belehrung mit frommen Schaudern ob der barbarischen Länder las.

Da nur wenige Reisende, wie Stackelberg, musikalisch ausgebildet waren, sind musikalische Beschreibungen mit großer Vorsicht zu genießen. Nicht nur die sprachliche Form der Beschreibung war ungenau, sie war auch meistens abwertend. Das hat ein zentrales methodisches Problem zur Folge: Was der Reisende tatsächlich beobachtet hat, kann aus seinen Formulierungen nur durch *Analogieschluß von der rezenten Form der Volksmusik rückwärts* in die historische Zeit interpretiert werden:

- In der Angabe „*Hirtenpfeife*“ - dem damaligen Bildungshintergrund der großbürgerlichen oder adeligen Reisenden entsprechend, die (mit Ausnahme vielleicht der Schotten, z. B. Galt) in ihrer Heimat kaum je einen Dorfhirten bewußt zur Kenntnis genommen haben dürften - kann z.B. nur das damalige „*Hirtensymbol*“ der Kunstmusik (Oper) gemeint sein, worunter Flöte, Oboe oder bestenfalls die Sackpfeife (Musette) zu verstehen sind. Folglich muß aus zusätzlichen Instrumentenangaben (z.B. „Trommel“) oder abwertenden Epitheta (z.B. „*gellend*“) im *Analogieschluß* interpretiert werden, daß es sich nur um die Kegeloboe *zurna* gehandelt haben kann, da die rezente Kombination Hirtenpfeife/Trommel in dieser Gegend immer *davul-zurna* bedeutet.

Damit unterstellt die Interpretation aber wiederum qua Analogie der Musiktradition eine rückwirkende Konstanz, die je bedenklicher wird, je weiter zurückgeschlossen wird. Die Interpretation muß notgedrungen Zweifelhaftes als Konstanz des Bekannten ansehen, womit u. U. Verlorengegangenes oder Gewandeltes fehlinterpretiert wird. Ein Ausweg bietet sich nur dort an, wo Musikinstrumente in Museen existieren (wie etwa die *siné keman*).

- So lassen sich die oft erwähnten „*Bänkelsängerlieder*“ oder „*Rhapsoden*“ nicht eindeutig identifizieren: Handelt es sich um einen verlorengegangenen *epischen Vortragsstil* analog den türkischen oder serbischen Rezipitoren, oder waren es Flugblattlieder, wie sie Roth in Sofia gefunden hat, oder waren es die Kleftika und andere Balladen, deren Stufenmelodik (ohne klare „Motive“ und „Themen“) Reisende als „*rezitativisch*“ bewertet haben? Vergleiche mit der Antike hingegen entsprechen der damaligen Bildung und dürfen nicht ernst genommen werden, können aber *als Analogien und Metaphern Interpretationshilfen und Hinweise* auf die beobachteten Phänomene geben. Somit bleibt manche Angabe in den Berichten dunkel oder unterliegt einer derzeit nicht falsifizierbaren Fehlinterpretation.

Auch sind die Musikanekdoten in den Berichten von der Intention der Autoren her eher unwichtige „*folkloristische Garnierungen*“, als komplette Schilderungen eines Festablaufs. Man dürfte auch – nach dem ersten Kulturschock – eher Kuriositäten vermerkt haben, als

---

19 Das zeigt um 1900 der Erfolg der fiktiven Reiseromane Karl May's, der die ethnologische Literatur seiner Zeit in seine Belletristik (u.a. zu Bildungszwecken) einbaute.

aus Mitteleuropa Gewohntes, soweit es nicht antikisierenden Ideen nahekam. In den Reiseberichten sind volkskundliche Daten nur eingestreute publikumswirksame „Exotismen“ zur Auflockerung. Reiseberichte dienten nicht so sehr als wissenschaftliche Informationen, sie waren eine zusätzliche lukrative Einnahmequelle – neben dem Verkauf antiker Artefakte an die Repräsentationssammlungen europäischer Herrscher.<sup>20</sup>

Die literarische Funktion der Musikbeobachtungen ist auch bei Korrektheit des archäologischen Inhalts keine Gewähr für Vollständigkeit des Beobachteten. Jedoch weisen die Quellen kaum Übertreibungen auf, sodaß der generelle Aussagewert glaubhaft ist.

Es ist ferner ein Unterschied zwischen Privatbriefen an Angehörige und literarischen Briefen zu ziehen, die zur Veröffentlichung bestimmt waren. Zu ersteren zählen Curtius, Conze, Müller, Stackelberg 1882, zu letzteren Chandler, Pouqueville, Leake, Hughes, Galt, Hobhouse, Holland, Bartholdy, Stackelberg 1826 & 1831 und Ross.

Methodisch bietet weniger die traditionelle Musikgeschichtsforschung, als die *Ethnohistorie* (Wiener Schule Hirschberg's) ein brauchbares Rüstzeug, wobei nicht nur die Quellensequenzen, sondern v. a. die *ideologiekritische Untersuchung* der Autoren wichtig ist. Dabei zeigt sich einschränkend, daß – neben philhellenischem Idealismus – Nationaldenken und Ethnozentrismus als selbstverständliches historisches Apriori, sowie zeitgeschichtlich-politische Aspekte und der individuelle kulturelle Hintergrund der Reisenden ebenso von Bedeutung ist, wie der Reisestil der „Kavaliers- und Bildungsreisenden“. Insgesamt aber ergeben die Berichte zu den Themen „öffentliche Feste“, „städtische Musik und Dichtung“ mit regionalen Schwerpunkten doch ein faszinierendes Mosaik des damaligen Musiklebens und sind eine Chance, zur Zeit der verstärkten Begegnung Westeuropas mit dem osmanischen Reich, Quellen zur Musikgeschichte Griechenlands und Südalbaniens zu entdecken.

## Der zeitgeschichtliche Hintergrund der Quellen

Quellenkritisch notwendig für die Bewertung der Informationen ist die Zuordnung der volkskundlichen Daten zum zeitgeschichtlichen Hintergrund, der nicht nur die Reisenden prägte, sondern auch die Träger der Musik und damit auch die Musik selbst. Es ging dabei nicht nur um das kulturelle und politische Selbstverständnis der Griechen und Albaner im Verhältnis zur Herrschermacht und um die Unabhängigkeit. Es ging auch um den kulturpolitischen Wandel im osmanischen Reich selbst.

Denn die Türkei hatte ihre eigenen innen- und außenpolitischen Probleme: die russ.-türkischen Kriege, den großen Janitscharenaufstand 1805 und das -massaker 1826 mit der nachfolgenden Tanzimats-Periode 1839-53, usw.: s. Schwarz, Riesterer und Köhbach 1985. Dabei nutzten v.a. albanische Vasallen diese Schwäche, um sich selbständig zu machen: Das gelang *Mohammed Ali* (Mehermet Ali) in Ägypten, der 1825/26 seinen Sohn Ibrahim in Unterstützung der schon geschlagenen Türken ein blutiges Massaker unter den Griechen der Morea anrichten ließ, bevor er sich gegen Istanbul wandte und es belagerte. Zu seiner Abwehr mußten die Türken sogar die russische Flotte zu Hilfe rufen.

---

<sup>20</sup> Man sollte sich erinnern, daß auch an namhaften Universitäten (z.B. Wien) ethnologische und volkskundliche Lehrstühle bis um 1930 meist aus Eigenmitteln der Gelehrten finanziert werden mußten!



Eine ähnliche Politik auf eigene Faust betrieb die Pasha-Dynastie *Buschatli* in Mittelalbanien<sup>21</sup> und *Ali Pasha Tepeleni* (1788-1822) von Janina aus im Epiros, der seine Söhne *Muchtar* in Thessalien und *Veli* auf Morea zu etablieren suchte: *Ali* unterstützte heimlich die Piraten entlang der Küste und unterhielt eine Söldner-Truppe von bis zu 100.000 Mann (die Angaben schwanken). Er betrieb eine eigene Außenpolitik mit russischen und englischen Diplomaten und unterstützte den serbischen Aufstand, was zum Bruch mit der Hohen Pforte führte, die 2 Jahre lang Janina belagern mußte, bis er sich 1822 ergab und getötet wurde. Gegen *Muchtar Pasha* war schon 1808 in Thessalien die Revolte des *Vlachavas* losgebrochen. *Muchtar* und *Ali* „verewigten“ sich im griechischen Volkslied, als *Ali Pasha Muchtars* griechische Geliebte *Frosyne* im See von Janina ertränken ließ. Die bereits kurz danach entstandene Ballade hat *Stackelberg* (s.u.) notiert und existiert in Varianten bis heute.

Bevor wir uns dem soziokulturellen Hintergrund näher zuwenden, müssen einige Vorstellungen zur Kultur des osmanischen Reiches und der unterworfenen Balkanvölker kritisch betrachtet werden, denn ihre Musikgeschichte ist durch viele Vorurteile getrübt.

## Kulturhistorische Ausgangshypothesen

„*Toute civilisation est métissage*“ (Leopold Sedar Senghor)<sup>22</sup>

Unser Ausgangspunkt ist die These, daß die osmanische Kultur, d.h. die im historischen und politisch-geographischen Raum des osmanischen Reiches entwickelte Kultur als Ganzes, in verschieden ausdifferenzierter Abstufung insgesamt zwar dominierend islamisch, *prinzipiell aber interethnisch* war und die unterworfenen Völker zur Gesamtkultur ebenso Wesentliches und Eigenes beitrugen, wie es *parallel* dazu eine genuin türkische Volkskultur gab, die verhältnismäßig wenig Assimilationskraft auf die Unterworfenen ausstrahlte und keineswegs die Reichskultur bildete. Deren unüberschreitbarer Rahmen wurde *apriori* nur vom *schariat*, dem Religionsgesetz des Islam, gesetzt.

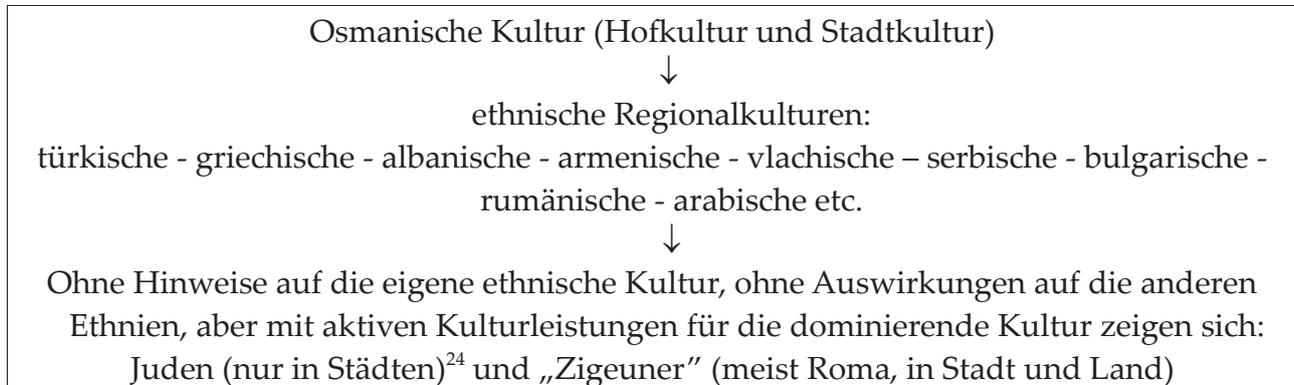
Den Türken darf aber nicht eine eigene (Hoch-)Kultur abgesprochen werden, wie gelegentlich in älteren Studien unterstellt wurde, die die osmanische Kultur als Abklatsch der islamisch-arabisch/persischen ansah. Vielmehr müssen die Türken und die *türkische Kultur im engeren Sinn* als eine der vielen nationalen in der gesamten osmanischen Kultur, als sozial dominierender „steuernder“ Katalysator und ihre Träger, die Türken, als Oberschicht des Reiches verstanden werden. *Osmanisch* meint hier *nur im rezeptiven Sinn* die Türken, die als Herrschervolk ökonomisch-gesellschaftlich die beherrschten Völker mit Mitteln der Kulturpolitik *als Rahmenbedingungen setzende Legislative* (Kleider-, Kunstgewerbeordnungen, Gildensystem, usw.), (auch als *Mäzene*) kulturell lenkten, die aber *in den unterworfenen Gebieten kulturell selbst wenig oder gar nicht aktiv* waren. Ein Gegenargument ist die sicher von den Türken nicht beabsichtigte Gräzisierung der Bulgaren, Rumänen und teilweise der Serben im 18.Jh. durch die *Fanarioten*, eine Folge der rechtlichen Unterstellung (*millet*) unter das griechisch-orthodoxe Patriarchat. Die Sultane zwangen den Unterworfenen

---

21 Siehe Hahn 1854.

22 Zit. n. Peter Scholl-Latour: „*Allah ist mit den Standhaften*“, Ullstein-Buch Nr. 34308, Frankfurt/Main - Berlin<sup>7</sup>1988: 568.

(soweit ohne Vorurteile feststellbar) wenig von der türkischen Kultur auf – vielmehr zogen sie die „*schriftbesitzenden*“ Gemeinschaften (Christen, Juden) in für strenggläubige Muslime suspekten Bereichen, z.B. als Musiker, für ihren eigenen Bedarf heran. Ansonsten zeichnete sich das osmanische Reich eher durch kulturelle „Toleranz“<sup>23</sup> - man kann es auch Gleichgültigkeit nennen – gegenüber den Regionalkulturen aus.



*Die osmanische Kultur ist somit für die unterworfenen Völker eher als Summe denn als Differenz von ethnischen Regionalstilen zu definieren, d.h. als eine interethnische Kultur der islamischen und christlichen Völker. Z.B. ist die Musik der muslimischen Albaner trotz Übernahmen klar von der türkischen zu trennen und das gilt gleichermaßen für die christlichen Untertanen.*

Das eigentliche Problem einer solchen Interpretation ist der Islam, d.h. sein bestimmender Einfluß auf die Legislative – damit auf gesellschaftliche Bildungen im engeren Sinn – und in seinem normierenden Charakter auf die Kunst (Bilder-, Instrumentenverbot, usw.), die im nachmittelalterlichen Abendland durch Religionsverbote keine Parallele hat. M.a. W., der Islam ist – im Vergleich zum Christentum – eine tiefer ins Alltagsleben der Gläubigen eingreifende politische Religion und es wäre unsinnig, den Islam aus der osmanischen oder türkischen Kultur eliminieren zu wollen. Trotzdem zeigt der Vergleich mit anderen islamischen Kulturen, daß es in der säkularen Lebenswelt unter den Osmanen v.a. auf dem Balkan mehr praktische Ausnahmen vom Religionsgesetz gab, das verfassungsrechtlich über anderen, davon nicht betroffenen Gesetzen des Sultans stand, wie das Weinverbot, die heterodoxe Bewegung der *Bektashi*, Knabenlese,<sup>25</sup> das rege Musikleben am Hofe, Miniaturmalerei, usw.

– Es wäre reine Spekulation, wollte man die Differenz von religiösen Vorschriften und säkularer Regierungspraxis entweder nur dem Einfluß der Christen in der Verwaltung und der nichttürkischen Muslime (z.B. Albanern), oder dem „toleranten“ Nationalcharakter der Türken zuschreiben: in letzterem sehe ich eher Gleichgültigkeit gegenüber fremden Vorstellungen. Vielmehr scheinen (ich möchte mich paradigmatisch auf den griechisch-albanischen Teil beschränken) viele der echten „*Turzismen*“ bei den Unterworfenen keineswegs aufgezwungen gewesen zu sein, sondern waren pragmatische,

23 Vergleiche damit die Germanisierung der Slawen durch die Habsburger-Monarchie!

24 - natürlich gab es eine „innere“ religiöse Praxis incl. Brauchtum der Familie – s. Rae Dalven 1990.

25 - eigentlich vom Quran verboten, da Christen als „*Buch-Besitzer*“ nicht zu zwangsislamisierten Sklaven gemacht werden durften.

mehr oder minder freiwillige Assimilierungen griechischer, albanischer, slawischer Sippen an die Sitten der Herrschenden, um ihre Gunst oder Rechtsvorteile zu erringen, was vorwiegend ökonomische Gründe hatte und oft in solchen Fällen zu beobachten ist (s. die „Amerikanismen“ im heutigen Europa).

Sicherlich aber steht jede ethnische Regionalkultur, die von einer übermächtigen anderen beherrscht und umringt ist, vor dem Problem, daß ihre Entwicklung gehemmt und immer statischer wird. Ein „Fortschritt“ ist nur durch Assimilierung oder vehemente Ablehnung (Aufstand) zu erreichen und der freie Blick nach Außen ist versperrt. Eine *kulturelle Weiterentwicklung* scheint v.a. durch Auseinandersetzung mit Fremdem, durch Uminterpretation, Mißverständnisse und durch Änderung der „*functions*“ und „*uses*“ (Merriam) einzelner Er rungenschaften zu erfolgen, die den eigenen und neuen Bedürfnissen angepaßt werden und nicht aus sich heraus.



Karte des osmanischen Reiches mit Lage des Epiros

Ein wesentlicher Faktor soll nach Stadtmüller (1976: 270, 339) im osmanischen Reich (nur bis zu den Reformen und nicht Griechen und muslimische Albaner betreffend) die *Knabenlese* gewesen sein, wodurch den betroffenen Nationen die „besten Führungskräfte“ entzogen worden sein sollen. Dies ist unzutreffend, weil die Auswahl der Kinder nicht nach der Intelligenz erfolgte und in einem Alter stattfand, wo man keineswegs irgendeine Bega-



bungen vorhersehen konnte; Sie erfolgte auch eher bei Kleinbauern, als bei Kindern der Gentry, der Stammesführer und Großgrundbesitzer, die traditionell Chancen auf eine gute Ausbildung und Karriere hatten. Hingegen scheint – und das Faktum, das Stadtmüller als Begründung anführt, ist nicht zu leugnen – daß die Koïnzidenz von Aufhebung der Knabenlese und Zunahme der *Kleften/Hajduken*-Aufstände eher mit der Lockerung des Bewaffnungsverbots von Christen und der direkten politischen Einmischung, bzw. durch die National-Idee Westeuropas zusammenhing, als mit der größeren Reserve gesunder und waffenfähiger Knaben. Hätte die Knabenlese die Völker eines wirklich relevanten Prozentsatzes von gesunden Männern beraubt, wären sie degeneriert oder ausgestorben. Weiters gilt, daß die lokalen Stammesführer- und Grundbesitzersippen (Gentry = „Archonten“) ihren Söhnen die bestmögliche Ausbildung angedeihen ließen, d.h. die osmanische konstantinopolitanische Erziehung. Mit westlicher Bildung, wenn man sie überhaupt kannte,<sup>26</sup> wären sie ihrer Führungsrolle kaum gerecht geworden und die osmanische Kultur war lange der europäischen zumindest gleichrangig.

Im Gegensatz zu nationalistischen Kulturideologen behaupte ich, daß *kulturelle Weiterentwicklung aus sich selbst heraus und ohne Druck von Außen so gut wie nie zu beobachten ist*. Das heißt *nicht*, daß hier der absurden Idee das Wort geredet wird, daß nur bei Katastrophen die inneren Kräfte eines Volkes mobilisiert werden („*Der Krieg als Vater aller Dinge*“), sondern vielmehr, daß im (äußerst seltenen) Idealfall des freien kulturellen Wettbewerbs der Völker, durch Auseinandersetzung mit der Kultur der Anderen und angeregt durch deren Ideen (womit zugleich der Absolutheitsanspruch der eigenen zur Disposition gestellt werden muß), eine optimale Weiterentwicklung stattfindet.

Leider ist aber in der Geschichte ein gleichberechtigtes Nebeneinander der Kulturen kaum zu finden und die freie Wahl der Alternativen eingeschränkt: s. den venezianischen und später den italienischen Einfluß auf den ionischen und ägäischen Inseln.

Dies gilt v.a. für das 18./19.Jahrhundert auf dem Balkan unter osmanischer Herrschaft. Damals drückte der Westen (Frankreich, England, Deutschland, Österreich, Russland) politisch und ideologisch (= *Aufklärung* und Ideen der französischen Revolution, der Nationalstaatsgedanke, der napoleonisch-britische Imperialismus, Industrialisierung) mit Macht auf das Reich des Sultans, der, nach seiner Niederlage vor Wien zunehmend außen- und innenpolitisch in Bedrängnis geriet. Das durch Korruption und Eigensucht mächtiger Familien krisengeschüttelte Reich schrumpfte immer mehr und immer mehr Völker versuchten, die türkische Herrschaft abzuschütteln.

Die Balkanvölker wurden an diesem dramatischen *Wendepunkt ihrer Entwicklung* aber nicht nach ihren eigenen kulturellen Wünschen gefragt, sondern – als Spielball von Groß-

---

26 Dies galt z.B. nicht für die Inselgriechen, die eher die Laufbahn als Reeder oder Händler anstrebten, wozu keine Konversion zum Islam notwendig war, wie etwa für die militärische Laufbahn. Man vergleiche z.B. in der Autobiographie von Nikos Kazantzakis die Ermahnungen seines Vaters, als er ihn in das *katholische* Internat in Syra schickte, seine orthodoxe Religion nicht zu vergessen. Vermutlich hatten die Festlands-Archonten die gleichen Sorgen, wenn sie ihre Söhne nach Istanbul zur Ausbildung sandten, oder von dort Lehrer holten.

machtinteressen – real nur vor die Wahl gestellt, ob sie sich zukünftig der mitteleuropäischen, oder weiterhin der orientalischen Zivilisation unterwerfen wollten. *Eine soziale und wirtschaftspolitische Unabhängigkeit im Sinne einer Entwicklung eigener Strukturen hat kein Staat auf dem Balkan je erreicht: entweder sind sie agrarisch-industrielle Zulieferländer an der Schwelle vom Westen zum Osten, oder Touristenkolonien.* Das vorgegaukelte Freiheitsideal, das letztlich, wie die Wirtschaftsentwicklung der Länder beweist, *auf bloße eigenstaatliche Existenz reduziert* wird (s. die Einsetzung eines erst bayrischen, dann dänischen Königshauses in Griechenland oder die wirtschaftliche und politische Abhängigkeit Albaniens von der Unabhängigkeit 1912 bis zum 2. Weltkrieg von Italien), mußte sich umgehend an ein fremdes Wirtschaftssystem<sup>27</sup> (Kapitalismus, Kommunismus) anschließen. Die genuin balkanische Idee (eine von vielen) eines balkanischen Staatenbundes war nicht realisierbar, weil die Großmächte es nicht zuließen. Die staatspolitischen Systeme und die urbane Infrastruktur stammte und stammt überall von Außen und ist mehr oder weniger schlecht an die Bedürfnisse der traditionellen Großfamilien- und Dorfstruktur angepaßt, wie z.B. das typische Klientelsystem der Parteien in Griechenland zeigt. Dabei zeichnet sich für den Balkan kulturell keine Perspektive für die Zukunft ab: Gegenüber der Verwestlichung (die Ver-“öst“-lichung im kommunistischen Block war fast identisch) zum Touristen- und Gastarbeiterland ist die jüngst diskutierte Reorientierung an einer „mediterranen“ (levantinischen) Kultur bloße Nostalgie, da die orientalischen Kulturen selbst in der Krise stecken.

- Die Kultur steht überall wie in der osmanischer Zeit – in Griechenland durch Tourismus und temporäre Migration – unter dem Druck fremder Ideen, oder ist – wie seinerzeit Albanien (das für den eigenen Weg die weltpolitische Isolation versuchte) weitgehend statisch und in der Entwicklung gehemmt.<sup>28</sup>
- Die Weichen für diese pessimistische Bewertung der kulturellen Situation für das 21.Jh. sind ca. 1750-1850 gestellt worden: in der Zeit, aus der die Reiseberichte stammen: *Noch* (1757-1798) existierte das osmanische Reich, aber bald werden notwendige Reformen im *Tanzimat* drastische Veränderungen hervorrufen, die sich stark kulturell auswirkten.

---

27 So vermerkte z.B. Hahn (1854: 126), daß das Aufblühen des Kapitalmarkts hauptsächlich der „*Circulation der fremden Münzen*“ in Griechenland, „*dieses jungen und armen Staats*“, und seiner „*liberalen Münzpolitik*“ zu verdanken sei, „*das trotz der commerciellen Krisen, welche er seit seinem Bestehen durchzumachen*“ hatte, „*dass Griechenland durch diese Münzpolitik sein eigenes Münzcapital eingebüsst habe, indem sich dasselbe im Ausland zerstreute.*“ Dies käme v.a. den Export/Import-Kaufleuten zugute. Gerade diese, d.h. die ehemaligen Exilfamilien, waren die Träger des neuen westlich orientierten Staates. Die wirtschaftliche Infrastruktur (Binnenhandel, Handwerk und Agrarwirtschaft) profitierte davon keineswegs, wenn die Großhändler mit fremder Währung spekulierten. - Wie sich übrigens die Bilder gleichen: Dasselbe Problem - Abhängigkeit der Drachme und jetzt des Euro von ausländischen Banken und Konzernen und dadurch Begünstigung von wenigen Export/Import-Händlern zulasten der Binnenwirtschaft - führte die griechische Wirtschaft auch nach Einführung des *Euro* 2002 in die Krise, wie eigene Beobachtungen auf den Inseln und auf dem Festland zeigen.

28 Rezent leistet in Albanien einzig die neapolitanische *Camorra* mit Drogenlabors „Entwicklungshilfe“.



## Die pseudo-antike „griechische National-Kultur“ - eine Erfindung der Philhellenen?

Eine pangriechische Volkskultur als stilistisch einheitliche nationale griechische Musiktradition hat es außerhalb der Pflege (= „zweites Dasein“) oder des Folklorismus (= Touristismus) bis heute ebensowenig gegeben, wie eine gesamtdeutsche. Das gilt – außerhalb der Kirche – für die gesprochene Sprache (Dialekte), das Brauchtum, die sozialen Strukturen, die Selbstdefinition und besonders für die Volksmusik, wo Baud Bovy (1983: 27ff.) drei große Traditionen (mit regionalen Unterstilen) feststellte: das Festland mit Peloponnes – die Inseln – Kleinasien.

– Vor der Unabhängigkeit 1830 und mit Abstrichen bis zum 1. Weltkrieg, kann man innerhalb der Dreiteilung zusätzliche Koordinaten einführen: das Stadt/Land-Gefälle, überregionale Kriterien, ethnische Vermischung, *Orientalisierung* oder *Verwestlichung*:

1. *Konstantinopel* (Fanarioten und griechische Bevölkerung von Galata/Pera) ist geprägt von einem eigenen, *spezifisch griechischen* Beitrag zur interethnischen osmanischen Kultur, die, wie erwähnt, prinzipiell von der eigentlich türkischen zu differenzieren ist. Ich nenne sie *orientalisch-griechische (levantinisch-griechische) Hochkultur*. Hier finden sich schon im 18. Jh. westliche Einflüsse.

1a. Die *Prinzenresidenzen*, die meist in Kleinasien lagen, spielen bei den Reisenden keine Rolle und es gibt keine Hinweise auf eine nennenswerte graekoalbanische Bevölkerung; sie bleiben hier unberücksichtigt, obwohl sie für die Entwicklung der höfisch-osmanischen Kultur von Bedeutung waren.

2. Die *Provinzhauptstädte und Pasha-Residenzen* (Janina, Berat, Tripolitza, usw.) orientierten sich kulturell an der Reichshauptstadt und Kultur des Sultanshofes, berücksichtigten aber regionale Besonderheiten der Bevölkerungsmehrheit: z. B. die *griechischen Dichterschulen in Janina*. Die städtischen Balladen (auch die *Kleftika*) wirken in die Volksmusik hinein. Es gab **professionelle jüdische oder Zigeunermusikanten** und die urbane Musik war überregionalen Einflüssen (*inçe saz*) ausgesetzt. Ende des 18./Anfang des 19. Jhds dringen mit zunehmender Autonomie der Statthalter westliche Einflüsse ein.

2a. In kleinen *Garnisons- und Bazar-Städten an Karawanenwegen* mit Handelshäusern (Metzovon, Siatista, Kastoria, etc.) dominiert eine *bürgerliche griechisch-aromunisch-albanische Kultur* mit Orientierung an den Pasha-Residenzen. Mit dem Westhandel dringen früh mitteleuropäische Einflüsse ein, v.a. bei Griechen und Aromunen.

- 2b. *Vakuf-Dörfer, Spahiliks* und privilegierte Orte (z.B. Levadia, Turnovo, Zagori) mit Militärkommando zeigen *albanisch* (= „Arnauten“) - (pro-)türkische Lied-Traditionen und relativen Wohlstand. Westliche Einflüsse fehlen.
3. In großen *Hafenstädten* (z.B. Thessaloniki, Patras, Smyrna, Alexandria, Port Saïd, Suez, Messene, Nauplion, Hydra, Syra, Naxos, Chios, Hydra, Spetsai, Kandia/Kreta, Patras, Zypern usw.) herrschte eine **orientalisch-venezianisch/inselgriechische Mischkultur**, dominiert von reichen griechischen Reedern und Levante-Kaufleuten. Durch *Mischehen und Konsulate* kam es schon früh zu westlichen (zuvor venezianischen) Einflüssen. Hier entstand in der Reformzeit die interethnische griechisch-armenisch/jüdische (*nie* albanische) Kaffeehaus-Kultur (*café aman*).
4. *Siedlungen mit Großgrundbesitz* (hauptsächlich in reichen, leicht zugänglichen Agrargebieten, etwa in der thessalischen Ebene, Makedonien, Thrakien, Tripolitza/Peloponnes). Wirtschaftlich findet man Monokulturen, z.B. Baumwoll-, Tabak-, Getreide-Anbau. Kulturell spielt Landbesitz von orthodoxen Großklöstern (Athos) und Steuerpacht in sozialkritischen Liedtexten von herumziehenden Barden (*ashik/poitarides*) eine Rolle.
- 4a. In *zerklüfteten Gebirgsregionen* (Dropoli, Pogoni, Tzoumerka, Suli, Meteora, Maïna, Taygetos) dominierte eine **Hirtenkultur mit Bergfestungen der Derebeys**, Talherren mit eigenen Milizen. Hier entstanden die *traditionellen regionalen (Räuber-)Balladen mit osmanischer Attitude* und (*vlachischer*) *Hirtenmusik*. Je nach Verhältnis<sup>29</sup> der Archontensippen zur Pforte waren die Lieder *pro- oder antitürkisch (Kleftika/Këngë kaçakesh)* im selben Musikstil: westliche Einflüsse fehlten.
- 4b. *Dörfer, die lokalen Autoritäten unterstanden*: es dominierte eine **griechische oder albanische Lokalkultur**, je nach Bevölkerung. *Außerhalb* der Siedlung wohnt(en) dörfliche Roma-Musiker (keine Juden!). Durch die relative Armut gab es – abgesehen von Heiligenfesten (*panegyria*) und Hochzeiten mit Dorfzigeunern (*davul zurna*) – nur wenig und nichtprofessionelle Volksmusik und Dichtung.
5. Mit Ausnahme der Sonderrolle Kreta's, waren die *Inseln der Ägäis* in der Turkokratia relativ autonom, da sie – nach dem Ausscheiden Venedigs als Seemacht und dank des geringen maritimen Interesses der Türken<sup>30</sup> –, den Großteil der (wegen der vielen Piraten bewaffneten) Handelsschiffe stellten. In den Hafenstädten der Levante war Griechisch die Verkehrssprache, denn dort lebten viele Griechen. Wirtschaftlich ging es ihnen nie wieder so gut wie unter den Osmanen.

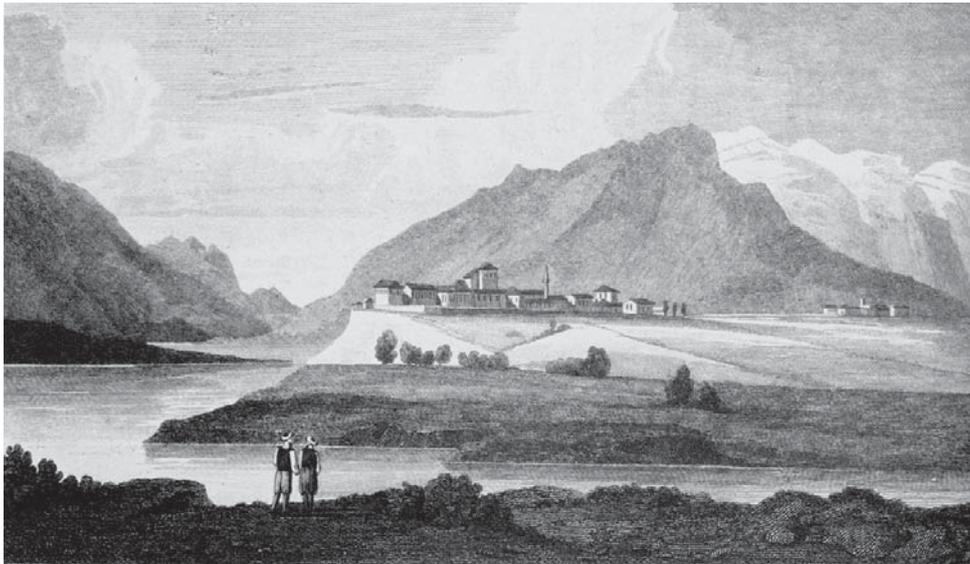
---

29 - d.h. in temporärer Abhängigkeit, ob sie beim jeweiligen Pasha oder beim Sultan in der Gunst standen und z. B. Steuerpächter waren.

30 Der berühmte osmanische Admiral und Kapudan-Pasha *Piri Reïs* war Grieche und begann seine Karriere als Pirat von Tunis aus.



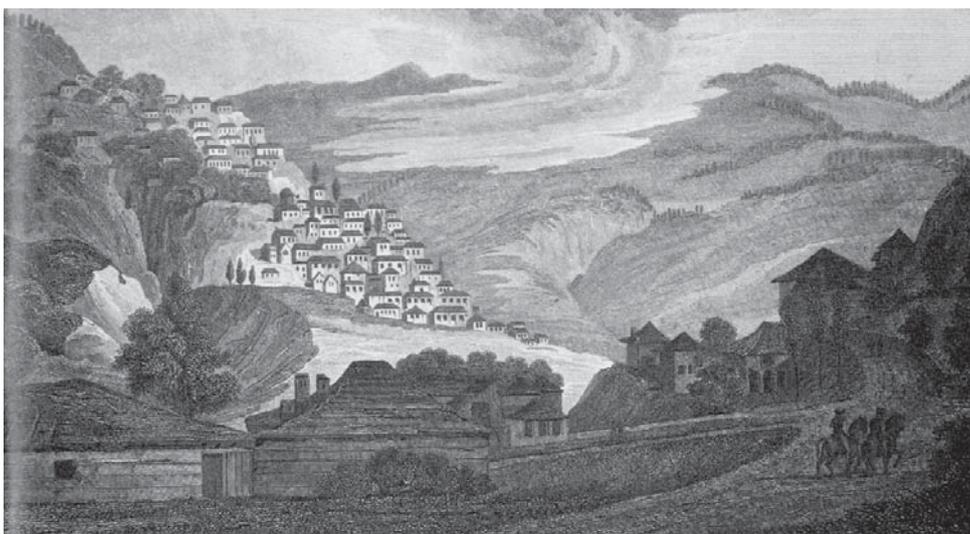
Karte des Epiros



Das Serai von Tepeleni (aus Holland 1815)



Die Burg von Gjirokastrë (aus Holland 1815)



Die inoffizielle Hauptstadt der Aromunen: Metzovon (aus Holland 1815)



ALI PASHA

John Cartwright/R.Havel in „Selections of the Costume of Albania and Greece“, London 1822



# Teil I: Die Reformpolitik Ali Pasha's von Janina (Ioannina) im Epiros von 1798-1821 und ihre kulturellen Folgen

Die albanischen Vezire Ali Pasha und sein zweiter Sohn Veli Pasha (ein begabter Dichter) waren zwischen 1798 und 1821 fast unabhängige Landesherren im Epiros und Morea (= Peloponnes). An ihren Höfen entwickelte sich eine interethnische (griechisch-albanisch-vlachische) Musikkultur in griechischer Sprache, die bis heute im Epiros und in Südalbanien nachwirkt, da die höfisch-städtische Tradition Janina's nach Ali Pasha's und seiner Familie Untergang in die Dichtung und Volksmusik des Epiros eingegangen ist. Dies sind die „*Alipashalitika*“ (Lieder auf Ali Pasha), „*Ioannitika*“ (Lieder aus Janina/Ioannina: Baud-Bovy 1983: 67-71) und die „*Kleftika*“ (Räuberballaden), die als freimetrische „*Tischlieder*“<sup>31</sup> oder als „*Tsamika*“-Tanzlieder aufgeführt werden. Die epirotische Instrumentalmusik – nach Dezimierung der Juden 1944 ausschließlich getragen von *professionellen Roma-Musikern* (»*Koumpaneia*« - s. Mazaraki 1959) – bildet bis heute auf dem griechischen Festland ein Bollwerk gegen westliche Musik unter König Otto I. und seiner Nachfolger einerseits und gegen die »*Rebetika*«, die kleinasiatisch-städtische *Smyrneika-Bouzoukia*-Tradition andererseits. Die Wurzeln dieser ioannitischen Kultur waren einerseits die *städtische Musik und Dichtung der konstantinopolitanischen Fanarioten* – der griechische Zweig der orientalischen Kunstmusik -, andererseits westliche (italienische) Einflüsse über die ionischen Inseln, die am Hof Ali Pasha's mit lokaler Volksmusik (*Ashik*-Dichtung und *Kleftika*) zur glücklichen Synthese gebracht wurden. Die Modernisierung der osmanischen Kunstmusik erfolgte erst 30 Jahre später im Tanzimat.

Die kulturelle Entwicklung hing eng mit der damaligen politischen Situation in dieser Region zusammen, deren dominierende Figur Ali Pasha war, um die sich – angesichts der inneren Schwäche des osmanischen Reiches – europäischer Philhellenismus, Kleftenkriege und Erringung der griechischen Unabhängigkeit an der Peripherie der Napoleonischen Kriege (Ägyptenfeldzug, ionische Inseln), sowie der mediterrane Kolonialismus drehten. Das wird in den Reiseberichten besonders deutlich, die durch diese politischen Ideologien geprägt waren. Ali's Bild war jedoch in Mitteleuropa lange äußerst negativ besetzt. Der Franzose Pouqueville, ein „Bestsellerautor“ der damaligen bürgerlichen Reiseberichte, stellte ihn im 2.Reisebericht als blutrünstigen, rachelüsternen und heimtückischen Tyrannen dar und so wurde er sogar Thema westlicher Kunstwerke (Fleming 1999: 118-122):

– Zum orientalistischen Image gehören Victor Hugo's *Les Orientales*, Byron's *Childe Harold's Pilgrimage*, Musikdramen wie die Oper des italienischen Komponisten Giovanni Martino Cesare *La Ioannina* (1979 neu gedruckt), Albert Lortzing's *Ali Pascha von Janina* (1904),<sup>32</sup> John Howard Payne's *Ali Pacha or The Signet Ring* 1823, Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* (mit fiktionalen Figuren), *Zémire et Azor*, W. Davenport's *Portraiture*

31 Leider trifft das bei Festen immer seltener zu, weil viele Sänger nicht die Gesangstechnik für die langen Melismen beherrschen, v.a. aber weil das junge griechische Publikum an diesem Melodiestil nicht mehr interessiert ist: das gilt auch für die freimetrischen *amanedes* im Rebetiko.

32 Ein Exemplar hat das musikwissenschaftliche Institut der Westfälischen Landesuniversität Münster.



of *Leading Events in the Life of Ali Pacha, Vizier of Epirus, Surnamed the Lion* (in *A Series of Designs* 1823) und Bilder des römischen Malers *Lusieri*. Ali Pasha's Territorien waren ein beliebtes Reiseziel von Europäern, von denen sich viele länger in Janina aufhielten. Byron besaß sogar ein Haus in der Stadt. Sie alle veröffentlichten farbige Schilderungen Ali's, der bei einigen im Mittelpunkt des Interesses stand, wie z.B. Vaudoncourt's 1816 *Memoirs on the Ionian Islands, including the life and character of Ali Pacha*.

## Ali's Biographie

Das wahre Geburtsdatum Ali's ist unbekannt, einige Quellen geben 1740 an, konservativere 1752. Er wurde in eine Familie aristokratischer Albaner (Tosken) in Tepeleni hineingebo- ren, die noch nicht lange muslimisch war. Ältester Vorfahr war nach dem türkischen Chro- nisten Moufir 1342 *Nazif*, ein Mevlevi-Dervisch, der sich in Tepeleni ansiedelte. Nach an- deren Quellen konvertierte die Familie im 16.Jh. (Fleming 1999: 23) Spätestens 1716 war es sein väterlicher Großvater *Muchtar*, dessen Aufstieg bei der Belagerung von Korfu begann. Er war Sohn des *Kaçaken/Kleften*-Kapitäns *Mouzo* aus dem Raum Gjirokastër, 25 Meilen nördlich von Tepeleni, führte den Titel eines *Bey* und war u. U. *Mütesellim* (Gouverneur- Stellvertreter) von Tepeleni, einem Subdistrikt des *Sançak Avlona*. Muchtar's Titel gingen auf Ali's Vater *Veli* über, wurden aber von dessen Cousin *Islam Bey, Mutasarrif* (oberster Verwalter) des *Sançak Delvino* angefochten, der von Veli 1759 ermordet wurde. Drei Jahre später wurde Veli von der Pforte als Mutasarrif von Delvino anerkannt.

„Veli's father, Muktar, upon his death left a small patrimony with an annual income, which, while a fair sum of money, was nevertheless insufficient to maintain the rank of a bey, a rank requiring the hire and maintenance of armed followers, horses and the like. Veli, the son of a slave, was ousted by his brothers Salek and Mehmet (born to Muktar's wife), despite the fact that under the law he too was a rightful heir. Jealous of his elder brother's inheritance and good fortune back in Tebelen, Veli returned, at the head of his band, to his natal village, where he assassinated his brothers, thus gain- ing what he thought was his rightful share of the family's wealth. Not satisfied with pecuniary re- ward alone, Veli went on, through elaborate and cunning intrigue, to lead the inhabitants of Kormo- vo to storm Tebelen and to kill his cousin Islam, then vice-governor of Tebelen. As a result, Veli took the vacant vice-governatorial post and was awarded the title of pasha by the Ottoman Porte. There, however, it seems he reached his peak, for chronicles indicate that he died poor, murdered by his enemies in or about 1764.“ (Fleming 1999: 136)

- Ob Veli sen. arm war, ist unklar, da Ali's Biographen dies mit der Legende vom Gold- schatzfund (s. u. Bild) verbanden, mit dem er angeblich seinen Aufstieg finanziert hätte. „Ali founded his political origins in the complex and ancient legacy of Albanian banditry. His noble title and rise to prominence, as was the case with his father and grandfather before him, owed more to successfull brigandage than to the political and social structures of the Ottoman state. His ap- pointments - first to *derbendler başbuğu* (head of police of the mountain passes) and later to the *paşa- liks* of Trikkala and Ioannina - were not so much conferred on him by the Porte as wrested by him from the sultan.“ (Fleming 1999: 24)

Nach einer Meldung an den Wiener Hof stammte Ali aus einer hochrangigen muslimi- schen toskischen Archontenfamilie, die aber beim Tod des Vaters verarmt war, da Nach- bar-Clans Teile der Ländereien und des Einkommens Veli's an sich gerissen hatten. Die

folgenden Angaben differieren in den Jahreszahlen und den jeweiligen Gründen für Titel und Ernennungen bei den verschiedenen Autoren geringfügig:

Holland's Quellen<sup>33</sup> zufolge wurde *Ali Tébelen Véli-Zade* 1750 oder 1751<sup>34</sup> in Tepeleni als Sohn *Veli Pasha's* (2 Roßschweife) und seiner Frau *Khamko*, der Tochter eines Beys von Konitza (Pouqueville 1820/21 III: 264-335), geboren. Sein Vater starb, als Ali 10 oder 15 Jahre alt war. Er stand ohne nennenswertes Erbe außer seinem Geburtshaus da und besaß nach eigener Aussage bloß 60 Paras und eine Muskete. Ali trat deshalb in die Fußstapfen seines Vaters und seiner Ahnen, die alle ihren „Adel“ ihrer räuberischen Karriere verdankten, und wurde Kapitän einer auf ihn eingeschworenen Kleftenbande, die von Beute lebte (Fleming 199: 40). Die Mutter mußte mit ihm fliehen und um sein Erbe kämpfen: Die Leute von Gardiki nahmen die ganze Familie gefangen, Mutter und Schwester wurden gefoltert, während ihm die Flucht gelang. [In seiner späten Rache massakrierte Ali dann die gesamte Einwohnerchaft Gardiki's]<sup>35</sup> Nach und nach wurde seine Truppe und der Gewinn aus den Raubzügen größer und er machte sich einen Namen als unbarmherziger, rachsüchtiger und tapferer Anführer. Seine Fortschritte, v.a. die guten Beziehungen zu regionalen Kleften, halfen ihm, später von Sultan Abdulhamid I. zum *Derven Aga* (oberster Straßenwächter) ernannt zu werden, eine Position, die er von 1787-1820 innehatte. (ebda.: 40)

1782 ging Ali an den Hof des Skanderbeg-Nachfahren Kurd Pasha (Pouqueville, a.a.O.: 267) zu Berat, der von dort aus Mittel- und Unteralbanien beherrschte. Der schätzte ihn zwar sehr, stufte ihn aber als gefährlich ein. Er floh von dort, heiratete aber später Kurd Pasha's Tochter *Eminé*, die er sehr liebte und, solange sie lebte, keine Nebenfrauen heiratete. Sie gebar ihm die Söhne *Mughtar* und *Veli* (Holland, a.a.O.).

Als er genug Geld erbeutet hatte, kaufte er sich ein Pashalik, von dem aus er seine Nachbar-Pasha's bekriegte und sein Gebiet vergrößerte (Galt). 1786 wurde er *Mutasarrif* von Trikkala, was er als Sprungbrett für die Eroberung des Pashaliks von Janina nutzte. 1788 eroberte Ali Janina<sup>36</sup> im Handstreich und wurde nachträglich vom Diwan als Pasha akzeptiert (Mendelssohn-Bartholdy 1890: 81f.). In der Folge unterwarf er den Sançak Berat, Arta, Delvino, Ochrid, Arkanien, Chormovo und Trikkala und verschaffte sich so Einfluß in Thessalien. Die Hauptstadt seines Pashaliks verlegte er von Arta nach Janina, das er in der Folge ausbaute und wo er sich relativ sicher fühlte. Mit der Vergrößerung seines Herrschaftsbereichs verstärkte sich seine politische Unabhängigkeit, die 1812 ihren Höhepunkt erreichte, wonach sich die anfangs guten Beziehungen zur Hohen Pforte (über die *Valide Sultana*) abkühlten, als er die europäischen Mächte um Hilfe bat (Fleming 1999: 32f.):

„Particularly intolerable for the Porte were his negotiations with Britain und France, which were often at odds with official Ottoman diplomatic policy. Finally, in 1820, the Porte officially stripped the pasha of his title, declared him as enemy of the state, and dispatched troops to Ioannina.“

33 Auch bei Hobhouse (1813 I: 114, 118) und Galt (1835: 86f.).

34 Mendelssohn-Bartholdy (1890: 81f.) gab zwar als Geburtsjahr 1741 an, aber dagegen spricht, daß er zur Zeit seiner Ermordung 1821 ca. 70 Jahre alt gewesen sein soll.

35 - Vgl. im Anhang von Hughes 1820 das Gedicht am Khan von Valiare; und bei Pouqueville 1805: 401.

36 In osmanischer Zeit hieß die Stadt *Janina* (so auch noch in rezenten albanischen Liedern), offensichtlich wurde der Name zu *Ioannina* geändert (christianisiert), als der Epiros zu Griechenland kam.



Bild des 60-jährigen Ali Pasha von Sp. Ventura

„Der Vezir war ein kleiner Mann, ca. 5 Fuß 5 Inches hoch, sehr fett, aber nicht wirklich korpulent. Er hatte ein gefälliges Antlitz, ebenmäßig und rund, mit blauen, quicklebendigen Augen, ganz ohne jede türkische Schwerfälligkeit. Sein Bart war lang und weiß - jeder Türke wäre stolz auf ihn gewesen -, aber er war mehr mit seinen Gästen als mit sich selbst beschäftigt und betrachtete ihn deshalb nicht fortwährend, er strich ihn auch nicht, oder roch an ihm, wie es üblicherweise seine Landsleute tun, um die Pausen in der Konversation zu füllen. Er war nicht besonders prächtig gekleidet. Nur sein hoher Turban, der aus vielen Wicklungen bestand, schien aus feinem Goldmusselin gefertigt und sein langer Säbel oder Attaghan war mit Brillanten besetzt. Er gab sich sehr friedfertig und meinte, er betrachte uns als seine Kinder. Er zeigte uns eine Gebirgshaubitze, die in seinem Appartement stand und nahm die Gelegenheit wahr, uns mitzuteilen, daß er mehrere große Kanonen besäße.“ (Hobhouse 1813 I: 110)

Der Engländer Dr. Henry Holland (1815: 97), der zwei Jahre Leibarzt Ali's war, berichtete ausführlicher als andere über Ali Pasha. Er beschrieb Ali mit ärztlicher Genauigkeit: Sein Gesicht sei groß und voll, mit bemerkenswert majestätisch breiter und offener Stirn, mit vielen Falten, durchdringendem, aber keineswegs wildem Blick, fester, wohlgeformter Nase, Mund und Kinn vom langen, weißen Bart verdeckt, der bis auf die Brust reiche. Er sehe tatsächlich aus wie es seinem Alter – 60 oder 61 Jahre – entspräche. Ausdruck und Haltung seien unzweifelhaft vornehm. Sein Äußeres habe sicherlich viel zu seinem Erfolg beigetra-

gen, wenn auch seine moralischen Qualitäten nicht gleichwertig seien. Nichts an ihm sei aber offen, mild oder gewinnend (1815: 124f.).

- Den Pasha von Vallona ließ er im Bad vergiften. In Byron's »The Bride of Abydos« wird diese Tat beschrieben:

»Reclined and feverish in the bath, He, when the hunter's sport was up, But little deem'd a brother's wrath To quench his thirst had such a cup: The bowl a bribed attendant bore – He drank one draught, nor needed more.« (zit. nach Galt, a.a.O.)

Holland's Hauptinformanten waren der Pasha selbst und sein griechischer *Schwiegersohn* (?) Ioannes Melas,<sup>37</sup> der Holland im Auftrag Ali's betreute (1815: 128f.). Er betonte, daß die einzigen echten Quellen zu Ali's Biographie bereits damals nur mündliche Erzählungen und Lieder (Alipashalitika) waren, v. a. „ein Gedicht aus acht Gesängen in einem ungeschliffenen und ungebildeten Griechisch“ (wörtl. „Romaic“), das Ali genehmigt habe und in Wien drucken lassen wollte.<sup>38</sup> Eine Biographie Ali's in Form eines Preisliedes gab Leake (1835 I: 463-497 Anhang I) wieder (Vgl. Beaton 1980: 170ff. über die Alipashalitika).

Gleichzeitig verbesserte er seine Beziehungen zur Pforte. 1787 übernahm er im russischen Krieg ein Kommando unter Großvezir Yussuf. V.a. seine Kampfkraft gegen die Russen brachte ihm den Posten des *Derven Aga* von Rumeli ein, eine machtpolitische Schlüsselposition, da er dafür 4000 albanische Armatolen ausheben und in Waffen halten konnte, die ausschließlich seinem Befehl unterstanden; denn die Straßen im osmanischen Reich waren damals keineswegs sicher (Bartholdy 1805: 78).

– Dies galt jedoch nur für seinen Verantwortungsbereich: so schrieb Bartholdy (1805: 60, 163), Ali hätte die Banditen in jenen Regionen unterstützt, die nicht seiner Aufsicht unterstanden, um die anderen Pasha's in Mißkredit zu bringen und selbst die Straßenaufsicht zu erhalten: so sei er auch Pasha von Trikkala geworden. Dies paßt zum Bericht Stackelberg's (1882: 161), seine graeko-albanischen Kidnapper in Euboia hätten zu Ali Pasha's Klientel gehört und wollten mit dem Lösegeld seine Gunst erkaufen.

1790 begann Ali den 1.Sulioten<sup>39</sup>-Krieg, den er verlor, da diese von den Russen unterstützt wurden. Auch der 2.Suliotenkrieg (Aufstand des Tzavellas – s. rezente Lieder) ging verloren. Nach Leake (1835 I: 237) und Hobhouse (1813 I: 172f.) waren die Suliotenkriege 1790/91 und 1798-1803 (s. Abb.).

Ali's Söhne Muchtar und Veli heirateten zwar 1792 *Pasho* und *Zobeide*,<sup>40</sup> Töchter *Ibrahim's*, des Nachfolgers Kurd Pasha's. Dieser blieb aber sein Hauptkonkurrent, den er 1811, während Holland (ebda.) bei ihm war, fangen und ermorden ließ, nachdem er 1797/98 Preveza den Franzosen weggenommen und so freien Zugang nach Berat hatte.

---

37 Diese Angabe erscheint problematisch, weil Hughes bei der Hochzeit eines griechischen Kaufmanns Ioannes Melas anwesend war und die Braut als Tochter des reichsten Archonten bezeichnete. Andererseits war Holland ein gut informierter Gewährsmann und als sein Gastgeber mußte Melas ihn mit seiner Familie bekannt gemacht haben.

38 - wahrscheinlich Ibrahim Manzour Efendi's Werk.

39 - ein christlicher Albanerstamm auf der Morea.

40 Fleming 1999: 168.

Ali half der Pforte gegen den alttürkischen Pasha von Widin, *Paswan Oglu* und erhielt dafür den Titel „*Aslan*“ (Held); - nach Holland (a.a.O.) gewann er bei jenem Feldzug 1798 die Gunst des Großvezirs und erhielt dafür den Vezir's-Rang (Pasha mit drei Roßschweifen). Angeblich hätte ihm der Sultan sogar die Großvezirs-Würde angetragen. Dies lehnte er aber ab, wohl wissend, daß ferne der Reichshauptstadt seine Position dauerhafter sein würde, als am Hof unter den Augen des Sultans (ebda.).



Suli – die Kleftenburg des Tzavellas (Cockerell in Hughes 1820)

### Ali Pasha's Interesse an den ionischen Inseln (Heptanes)

1797/98 kam es zum Bruch des Friedens zwischen Frankreich und der Türkei und die Franzosen besetzten die ionischen Inseln (Frieden von Campo Fermio): Kommandant auf den ionischen Inseln und Gesandter in Janina wurde General *Roze* (Bartholdy 1805: 487). Die zeitweise auch von England und Russland besetzten Inseln bildeten die Einfallspforte für westliche Einflüsse über Mittel- und Süditalien (Graeko-Romana) auf das Festland. Napoleon war an ihnen interessiert, weil er für seine Marine freien Zugang von Italien ins Mittelmeer brauchte.

„When in 1807 under the Tilsit agreement control of the Ionian Islands reverted to the French, Ali was once again thwarted in his attempt to gain control of the Ionian mainland dependency Parga. Furious with the French, for what he perceived as a betrayal, Ali imprisoned the hapless Pouqueville. One cannot but suspect that Pouqueville's florid and conflattering portrayals of Ali are in some way the Frenchman's revenge:“ (Fleming 1999: 21, Anm. 9)



- V.a. Korfu und Zante waren durch die europäische Besetzung Umschlagplatz für Geld und Waffen für die (christlichen) Kleften, die dort ihre Winterquartiere aufschlugen und ihre Mannschaften verstärkten (s. u. die wirkliche Funktion der Kleftenlieder).

Die Generäle *Gentili* und *La Salsette* kommandierten die französische *Levante-Division*. Gentili sandte den Generaladjutanten *Roze* mehrmals zu Verhandlungen in den Epiros, der von Ali's Sympathie für die Französische Revolution und Napoleon an das Marineamt berichtete. (Fleming 1999: 86f.)

1798 hatte der Sultan aufgrund der Invasion Napoleons in Ägypten, Frankreich den Krieg erklärt und sich der Unterstützung Englands und Russlands versichert, deren Marine die Franzosen von den ionischen Inseln vertreiben sollte. Ali versprach den Franzosen Hilfe gegen Übergabe der ehemals venezianischen Adria-Häfen und Zahlung von 80.000 Lira. Stattdessen sandte ihm der Gouverneur von Korfu eine Kanone als Provokation.

Da plante Ali die Festnahme General *Roze's* beim Treffen in der Čamouria. *Roze*, geboren in Patras, sprach fließend Griechisch und war vom Orient fasziniert. Ali hatte ihn zuvor freundlichst empfangen und ihn im Beisein seiner ganzen Familie 1797 mit *Zoitz*a verheiratet, angeblich eine minderjährige Tochter Ali's, und einer Mitgift von 4500 Franc. *Muchtar* war Brautführer. Dies war eine übliche Form der Verbrüderung bei albanischen Clans und ermöglichte ihm gleichzeitig einen erfolgreichen Angriff auf den Pasha von Delvino und die dortigen christlichen Dörfer, was ihm den Ehrentitel „*aslan*“ (Löwe) durch die Pforte eintrug. Der auf die Gunst Ali's vertrauende *Roze* kehrte 1798 ohne Leibwache zu Ali zurück und glaubte, Ali auf Frankreichs Seite ziehen zu können. Er wurde ins Gefängnis geworfen, gefoltert, um die militärischen Pläne der Franzosen zu erfahren und sodann nach Konstantinopel gesandt, wo er im Kerker starb. Dies war zugleich Ali's Kriegserklärung an die Franzosen und eine Loyalitätsbekundung an die Pforte. Ein Versuch des französischen Kommandos in Korfu, mit einer weiteren Delegation mit Ali zu verhandeln, endete mit deren Gefangennahme und Austausch gegen zwei Untertanen Ali's, die Gouverneur *Chabot* gefangengesetzt hatte. Die Franzosen hatten geglaubt, daß Ali, der gegen *Paswan Oglu* gezogen war, zu beschäftigt wäre, etwas gegen sie zu unternehmen und wollten seine Abwesenheit ausnutzen. Sie hatten *Roze* nach Janina gesandt, um die Archonten der Stadt mit dem Versprechen griechischer Unabhängigkeit ködern zu können. *Muchtar* und der Bischof von Janina warnten Ali aber vor Aufständen in Parga, Preveza und Arta und Ali reiste sofort zum Sultan, der ihm erlaubte, Widin zu verlassen und in seinem Pashalik die Ordnung wiederherzustellen. Nach seiner Rückkehr inhaftierte er sofort General *Roze* und sandte Truppen gegen Franzosen und Griechen nach Butrint und nach Preveza, wo er am 12.10.1798 alle Griechen massakrierte, 300 Franzosen gefangen nahm und ihre Köpfe zusammen mit *Roze* dem Sultan schickte. (Fleming 1999: 95-98) Siehe *Pouqueville's* Resumé der Causa Frosyne, wo er das Bündnis England's mit Ali Pasha verdammt! Inzwischen hatten die Russen im Bund mit der Türkei die Franzosen aus dem Heptanes vertrieben und diesen besetzt, sodaß Ali ohne Affront gegen die Pforte Parga nicht einnehmen konnte und sich mit Vomitza, Butrint und Preveza begnügen mußte, die nur kurz in seinem Besitz blieben. Er sandte nun 4000 Mann unter *Yussuf Arapi* aus, die Levkas ero-

bern sollten, aber von den Griechen unter Ioannis Kapodistria zurückgeschlagen wurden. Zugleich baute Ali die Befestigungen Janina's aus. Statt ihm die Herrschaft über die drei Küstenstädte zu geben, behielt sie die Pforte in eigener Verwaltung und belohnte Ali nur mit dem Titel eines *Vežir's mit 3 Roßschweiften*, einen Ehrensäbel und einen Kaftan. Zurück in Janina wurde er als „*mübarek*“ und „*gazi*“ empfangen. (Fleming 1999: 100) Im Oktober 1809 spitzte sich der Kampf zwischen Franzosen, Engländern, der Pforte und Ali um die ionischen Inseln zu: England nahm Cerigo, Ithaka, Kefalonia und Zante ein. Ali verlangte von ihnen die Auslieferung der zwei einflußreichsten Kleften-Familien *Farmakis* und *Karaiskos* von Zante, da die Kleften auf den Inseln nach wie vor profranzösisch waren. Aber die Briten verweigerten dies, weil sie Ali nicht wirklich trauten und beschränkten sich auf waffentechnische Hilfe von Holz für den Schiffsbau. (Fleming 1999: 113f.) Ali hatte gehofft, mit dem Besitz der ionischen Insel-Häfen nicht nur wirtschaftlich zu profitieren, sondern auch eine direktere Außenpolitik mit dem Westen betreiben zu können.

– 1809-14 begann eine rege Reisetätigkeit der Engländer zu Ali Pasha: Byron & Hobhouse, Holland, Hughes, Douglas, North etc.

1812 eroberte Ali Delvino und Gjirokaſtër; es kam zum Frieden von Bukarest zwischen Russland und der Türkei und England verkaufte Parga an Ali. Aber Ali verlor seinen Einfluß beim Diwan und Veli wurde als Pasha der Morea abgesetzt. Nun verhandelte Ali mit Serben, Montenegrinern, Griechen und Bektashi, ihn gegen den Sultan zu unterstützen, bei dem er immer mehr in Ungnade fiel. 1820 berief Ali einen Großrat der albanischen Fürsten in Janina ein, den er um Hilfe bat. Als er sich an Russland (Potemkin) wandte, wurde dies an die Pforte verraten und er mit dem *Hatt-i-Scherif* (Reichsbann) zum Reichsfeind erklärt: 1820/21 belagerte ein 40.000 Mann starkes türkisches Heer Janina *zwei Jahre lang*, was immerhin beweist, daß er Rückhalt bei der Bevölkerung gehabt haben mußte. 1821 wurden Veli und Muchtar in ihren Pashaliks verhaftet. Ali übergab Janina gegen das Versprechen freien Abzugs, wurde aber ermordet und alle Söhne hingerichtet: ihre Köpfe wurden am Topkapi-Tor in Konstantinopel ausgestellt. (Mendelssohn-Bartholdy 1890: 81f.)

William Davenport's Portraiture of Leading Events in the Life of Ali Pacha, Vizier of Epirus, Surnamed the Lion, in a Series of Designs, London 1823



← Ali Tepeleni findet einen Schatz

Ali und seine Schwester finden ihre ermordete Mutter →





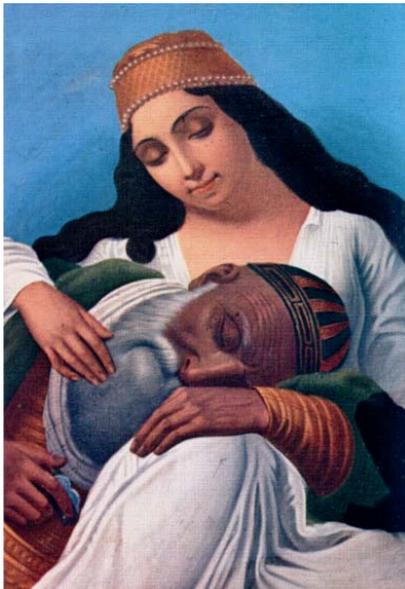
Ali's Mutter Khamko und seine Schwester vor ihrer Truppe



Ali Pasha im Felde vor Gardiki

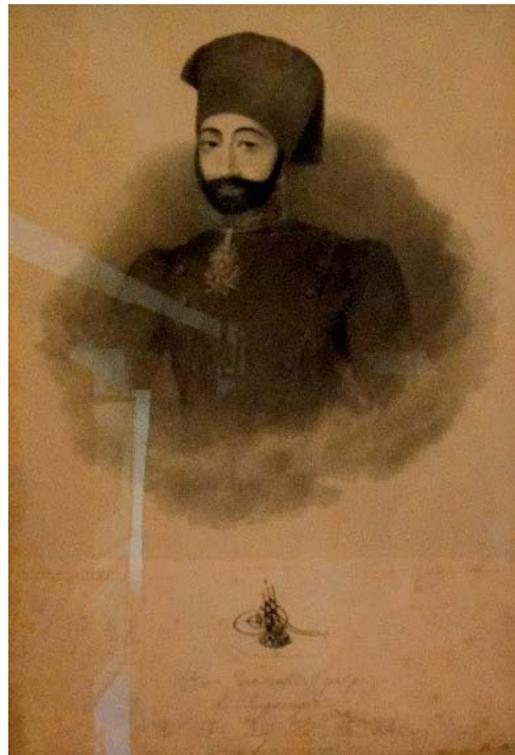


Ali's Ermordung



Vasiliki hält den toten Ali Pasha in ihren Armen

rechts: Sultan Mahmud II.

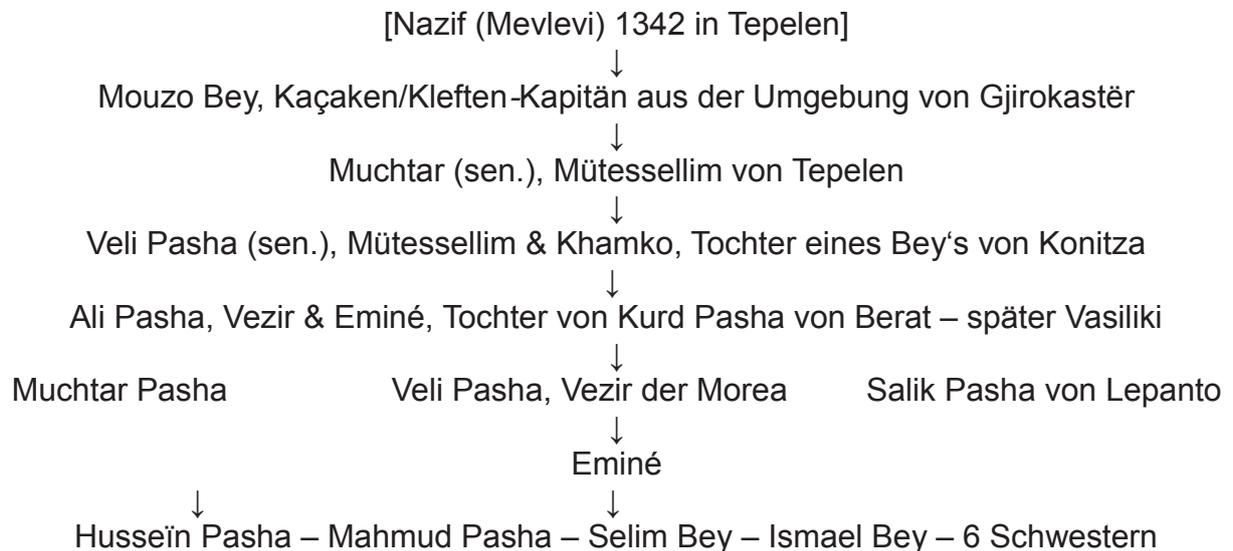




Ali's Kopf wird dem Sultan (Mahmud II.) überreicht

## Ali's Pasha's Familie

(nach Hobhouse 1813 I: 55; Mendelssohn-Bartholdy 1890: 81f.; Fleming 1999: 23ff.):



Nach Pouqueville (1820/21 III: 433) hatte Ali Pasha 1819 (78-j.) folgende Nachkommen:

- Muchtar (50-j.), Beyler Bey von Berat,
- dessen Söhne Husseïn Pasha (schon verheiratet) und ein weiterer;

- Veli Pasha (46-j.), Vezir von Morea, bzw. von Thessalien,
- dessen Kinder Méhémet (Mahmud) Pasha, Selim Bey, Ismael Bey und 6 Töchter;
- Salik (18-j., s.o.), Pasha von Lepanto (Sohn einer Çerkessin, nach Eminé's Tod);
- und die Tochter Eminé.



Ali's jüngster Sohn Salik



Ali's Enkel



Vasiliki, Ali's letzte Frau

(nach Pouqueville stammte Vasiliki aus einer Bauernfamilie)

Muchtar hatte sich als militärischer Anführer im russischen Krieg 1809 hervorgetan, war aber politisch wenig ambitioniert, wie Hobhouse (ebda.) berichtete. Dessen Sohn lernte Lesen und Schreiben in Griechisch, Albanisch, Arabisch und Türkisch.

Veli hätte als einziger Vezir (drei Roßschweife) Italienisch gesprochen, schrieb Hobhouse (1813 I: 230), als er ihn in Tripolitza an seinem Hof besuchte. Veli's Geschmack wäre etwas europäisch, während Muchtar in seinen Vorlieben rein orientalisches gewesen wäre. Dies zeige sich auch in der Architektur ihrer Paläste (Leake 1835 IV: 153).

Der Harem Ali Pasha's umfaßte 300 Frauen, aber einschließlich des Personals, unter ihnen zahlreiche Tanzsklavinnen. Es gibt keinen Hinweis, daß er mehrere Ehefrauen gleichzeitig gehabt hätte. Ali's erste Frau Eminé war zu Hollands Zeit schon lange tot und seine jetzige Frau, eine ehemalige çerkessische Sklavin und Mutter des jüngsten Sohnes Salik Bey, residierte in Tepelen (vgl. Pouqueville 1820/21 III: 433). Aktuelle Favoritin war eine junge Albanerin (Holland 1815: 190). Ob damit *Vasiliki* gemeint war, die im Lied und in der Literatur als Griechin bezeichnet wurde, die bei seiner Ermordung in der Villa auf der Insel im See von Janina dabei war (s. die zeitgenössischen Bilder und ihr – europäisch geschnittenes – Seidenkleid im Ali Pasha-Museum von Ioannina), ist unklar.

Weitere Portraits Ali Pasha's in den Biographien (in Papastavros 1994):



oben links: Theophilus Richards in Alphonse de Beauchamp, *The Life of Ali Pacha of Janina, surnamed Aslan or the lion*, London 1823 – rechts: W.Finden/F.Stone, *A Portrait Illustration to the Life and Works of Lord Byron*, London 1834 mit Ali Pasha's Signatur – unten links: *Storia del Risorgimento della Grecia* – Mitte: Ibrahim Manzour, *Mémoires sur la Grece et l'Albanie*, Paris 1827 – rechts: Pouqueville, *Voyage dans la Grèce*, Paris 1820.



## Ali's Verhalten und Charakter

Ali Pasha war ein Kind seiner Zeit und ein typischer Albaner: sein *Verhalten* wurde durch die jahrhundertelangen albanischen Stammeskämpfe – inklusive Blutrache – und durch die Position als Provinzherrscher des osmanischen Reiches geprägt. In seinem 1.Reisebe-



richt 1805, in dem sich Pouqueville auf die Aufzeichnungen der französischen Offiziere stützte, mit denen er in Gefangenschaft geraten war und die in Janina interniert waren, hoffte er angesichts von Ali's Interesse an der Französischen Revolution, Ali werde auf Napoleons Seite einschwenken und dementsprechend war seine Charakterisierung Ali's relativ ausgewogen und weitgehend positiv. 1805 (24ff.) schrieb er:

„Nunmehr 48 Jahre alt, bemerkt man an ihm kaum Spuren eines vorzeitigen Alters. Sein nobles, offenes, durch ausgeprägte Züge charakterisiertes Gesicht drückt stark die Leidenschaften aus, die ihn bewegen. Doch ein Meister über das Spiel seiner Physiognomie, wenn er will, bezaubert sein Blick und sein kadenzirtes Lachen maskiert eine gegenteilige Empfindung dessen, was es ausdrückt. Aber wenn er bestrafen will, kann er seinen Zorn nicht im Zaume halten und dies manifestiert sich in einem schrecklichen Krampf seiner Züge, der die Gewalttätigkeit seines Charakters enthüllt. Im übrigen ist er tapfer bis zum Äußersten; seine Statur ist groß und athletisch und er kann seine Arme oder seine Brust nicht entblößen, ohne daß man ehrenvolle Narben bemerkt.

Beständig in seinen Vorhaben, hat er innerlich einen Plan für seine Laufbahn gemacht, von dem zwar die Umstände ihn manchmal gezwungen haben, abzuweichen, den er aber niemals aus dem Blick verloren hat. Sicher, daß er sich damit immer die Gunst der Pforte wird erhalten können, hat er nie versäumt, die Tribute zu zahlen und sich durch diese Tatsache völlig unabhängig halten können; und der Geiz, dessen man ihn angeklagt hat, war in Überlegungen begründet, die seine Existenz mehr und mehr festigen sollten. Er liebte es auch, wiederholt zu sagen, daß er der moderne Pyrrhus sei - aber doch ein Pyrrhus, der seinem Souverän gegenüber die Angemessenheit beachte.

Durch die Kenntnisse, die er besitzt, unterscheidet er sich von den meisten Pashas und hat seine Augen offen für das, was in Europa vor sich geht; er läßt sich die Gazetten übersetzen und liebt es, sich aufgeklärt zu geben. Und keines der Ereignisse, das die Souveräne versöhnen oder entzweien kann, ist ihm fremd. Gleichmaßen ist seine Aufmerksamkeit auf die Katastrophen, die das türkische Reich erschüttern [gerichtet] und er profitiert als geschickter Mann von der Schwäche der Regierung, um seine Grenzen weiter auszudehnen und vorteilhafte Posten zu besetzen. Schlußendlich hat er Macht über die Kreaturen, die er sich selbst geschaffen hat und über die mächtigen Freunde, die er bis in den Diwan hinein besticht; so kennt die Pforte seine Ressourcen und weiß, daß es in ihrem größten Interesse liegt, ihn gut zu behandeln.

In der letzten Zeit und gegenwärtig war die Französische Revolution der Gegenstand all seiner Konversationen, nicht um, wie man von ihm behauptet hat, Lehren daraus zu ziehen und sich frei zu machen, sondern um sich über unsere Armeen zu unterhalten, deren Erfolge er bewundere. Er befragte die französischen Offiziere, die seine Gefangenen waren, und er fragte sie nach der Ursache so großer Triumphe, die er einer Art von Magie zuschrieb, einem Prestige, das den Sieg an unsere Fahnen geheftet hat.

Schließlich hat Ali, unzufrieden mit einer vergänglichlichen Herrschaft, seine Blicke in die Zukunft gerichtet, um sein Pashalik nicht zur Beute eines Fremden werden zu lassen. Es wurde mir gesagt, daß er den Pasha-Titel für seine beiden Söhne erlangt hat und die Pforte, die sonst hoffen kann, nach dem Tod der Vezire in ihre Rechte zurückzukehren, scheint Albanien verloren zu haben. Durch sein Beispiel geformt, ist Muchtar, der ältere seiner beiden Söhne, derjenige, der am meisten Charakter gezeigt hat und man könnte ihm sogar Grausamkeit vorwerfen. Veli, mit viel sanfteren Sitten ausgestattet, scheint sich speziell der Verwaltung gewidmet zu haben. Schließlich sind beide Brüder einander in Freundschaft verbunden und niemals hat man diese beiden durch irgendein Interesse entzweit gesehen. Muchtar hat als Pasha Arta und den Negropont regiert und Veli erfüllt die Aufgaben des Derven Pasha, des obersten Straßenaufsehers. Durch diese Ämterkombination hat der geschickte Ali seine Söhne zu einer Stütze gemacht, deren Union seine Autorität mehr und mehr festigt. Das

ist es, was ich über den Pasha von Albanien und seine Söhne zu sagen hatte. Ali, ein reiner Albaner, sprach nur diese Sprache oder vielmehr Griechisch und es war sein Glück, über diejenigen zu herrschen, denen er seinen Aufstieg verdankte. Muchtar hat Türkisch gelernt und sein von Jugend auf kriegerischer Charakter hat ihn in den Umkreis der Waffen geführt. Veli, viel gebildeter, erwirbt jeden Tag neues Wissen und Kenntnisse und er ist in den orientalischen Sprachen versiert.“

Dies änderte sich in seinem 2. Opus – s. die Schilderung der Causa Frosyne – wo er Ali als unberechenbaren Wüterich, ungerechten Richter und brutalen Frauenmörder hinstellte.

Holland zitierte Byron's Beschreibung des Empfangs in Tepelen (s. u.). Ali nehme seine Arbeit sehr genau, stünde vor 6 Uhr morgens auf und erwarte, daß Sekretäre und Beamte bereit seien. Ohne Pause gehe die Arbeit bis zum Mittagessen um 12 Uhr mit anschließend einer Stunde Schlaf. Dann werde weitergearbeitet bis zum Abendessen um 8 Uhr abends. - Holland hatte ihn manchmal noch um 9 Uhr abends konzentriert den Berichten seiner Sekretäre über die *Khane* (Posthäuser) zuhörend vorgefunden. Seine Erholungsstunden seien der Arbeit nachgeordnet. Ja selbst im Garten seines Pavillons habe er ihn, von Bittstellern umringt oder Recht sprechend, angetroffen und sogar wenn er sich in den Harem zurückzöge, müsse er sich noch um die Angelegenheiten seiner 300 Bewohnerinnen kümmern und deren Streitigkeiten schlichten. Bei Tisch sei er zurückhaltend, tränke allerdings Wein. Er äße allein, meist 12-16 türkische *Mezes* (Hors d'oeuvres) und als Hauptgang ein geröstetes Lamm, das täglich von seinen Hirten gebracht werde. Da sein Appetit keineswegs wählerisch sei, nähmen sich seine Köche manchmal Freiheiten heraus, die sie anderswo den Kopf kosten würden. (Holland 1815: 191) Auch Leake (1835 I: 37f.) beschrieb ihn als Weintrinker, was viele Reisende betonten, da es nicht zum Cliché der Muslime paßte: Bartholdy (1805: 297) stellte allgemein fest, daß die Albaner das Weinverbot kaum beachteten und selbst Sultan Murad IV. als Trinker gegolten habe. - Vgl. Hobhouse (1813 II: 884f.)

Bartholdy (1805: 509) beschrieb den Charakter Ali Pasha's folgendermaßen:

„Unstreitig gehört der Vizir zu den merkwürdigsten Männern des Jahrhunderts. Mit Philipp von Macedonien ließe er sich an Schlauheit und Tapferkeit vergleichen; an Grausamkeit mit Nabis von Lakedämon. Bei der großen Unsicherheit, die allgemein herrscht, reist man doch in seinem Lande sicher, und die Kaufleute desselben machen große Geschäfte. Alles zittert bei seinem bloßen Namen. Wenn Griechen sich einander, wie es oft geschieht, bei ihm verläumden, und hätten sie auch Böses von ihm selbst gesagt, so lacht er darüber, und erzählt dem Beklagten wieder, was ihm der Kläger gesagt hat. Er ist Tyrann im eigentlichen Sinn des Worts, und handelt ganz nach Willkühr und Laune, zum Guten oder Bösen. In der Verstellung hat er es unglaublich weit gebracht; daher sieht er am heitersten aus, wenn er Kummer hat, und am sanftesten, wenn er Mordgedanken hegt; öfters gingen Leute entzückt durch seine Milde von ihm, deren Köpfe ihm nach einer Viertelstunde überbracht wurden. Von seiner Liebenswürdigkeit und Anmuth im Umgange kann ich selbst Zeugniß ablegen. Er ist ehrgeizig im ausschweifendsten Grade, und unabhängiger Monarch zu seyn, ist das höchste Ziel seines Strebens.“

Ein, auch von anderen berichtetes, eigenartiges Verhalten Ali's, seine berühmt-berüchtigten Trinkgelage, sah der Mediziner Holland (1815: 191) im Zusammenhang mit seinen Depressionen und abergläubischen Vorstellungen. Die eigentliche Ursache dafür wäre nicht Trunksucht, sondern die Verdrängung von Alpträumen (vgl. Pouqueville!), die ihn nach Massakern oder nach Folterungen von Gefangenen überfielen.

- Dies spricht dafür, daß er sensibler war, als er durch sein selbst aufgebautes Image als rachsüchtiger und unverzeihlicher Gegner wirkte. Offenbar hielt er diese Grausamkeiten für politisch notwendig (Holland 1815: 188f.):

„Es ist ein einmaliger Umstand im Verhalten dieses Mannes, daß er, während er die despotische Tyrannei ausübt und Furcht bei allen, die um ihn sind, auslöst, sich häufig zu einer Art Gelage mit Griechen und Türken seiner Hauptstadt herabläßt und Einladungen zu Gastmählern oder Abendunterhaltungen akzeptiert, wenn man sie ihm anbietet. Zwei oder drei solche Gelegenheiten boten sich während meines späteren Aufenthalts in Janina, eine davon in einem griechischen Haus, wo ich teilweise Augenzeuge der Szenen war.“

„Obwohl ohne Bigotterie oder überhaupt religiöse Gefühle, zeigen sich bei Ali Pasha abergläubische Vorstellungen, die sich möglicherweise in seiner frühen Jugend ausgebildet haben. Er hat glückliche und unglückliche Tage und glaubt zuzeiten an Magie und Zaubersprüche, gemischt mit einem ausgeprägten Sinn für Blutrache, für die vor 40 Jahren seiner Familie angetanen Greuel.“ (ebda.: 193f.)

Als Beispiel führt Holland einen Albaner an, der einen Cousin Ali's erschlagen hatte und dafür lebendigen Leibes geröstet wurde. Auch seine Kinder wurden von Alis gefürchtigtem schwarzen Henker *Yussuf Ali* umgebracht. Auch der Bruder fiel in Ali's Hände: er wurde in Stücke gehackt und seine Überreste auf die Straße vor dem Serai geworfen. Und regelmäßig stürzte sich Ali, den dann Alpträume verfolgten, in wilde Gelage.

### Ali Pasha's Reaktion nach dem Massaker von Gardiki

„Nachdem Ali Pasha seine Rache befriedigt hatte, nahm er den Weg nach Tepeleni, wo er gerade rechtzeitig dazu ankam, um 12 Kardikioten, die in dieser Stadt wohnten, ergreifen und am Grab seiner Mutter erdrosseln zu lassen. Nachdem er sich höchstpersönlich an ihrer Todessqual geweidet hatte, zog er sich in seinen Palast zurück, wo er ein Fest zu feiern befahl, bei dem er seine Vergnügungssklaven singen ließ und den Gauklern vorschrieb, unkeusche Tänze vorzuführen, um durch seine Possenreißer das Andenken derer zu beleidigen, deren Blut noch immer dampfte. Jener Lärm und die Beifallsrufe eines großen Haufens von Sklaven und Lustknaben war eine neue Nahrung für seine Raserei; er weidete sich an diesem beschämenden Spektakel, das er erst in vorgerückter Nacht verließ. Der Dunst des Blutbades hatte sein Haupt erhitzt und eine dunkle Melancholie folgte bald der Leere seiner Sinne.“ (Pouqueville 1820/21 III: 401)

Alle Autoren betonten seine Grausamkeit allen Feinden gegenüber und seine Geldgier, der er hemmungslos nachgab und vor der kein reicher Kaufmann sicher war. Leake (1835 I: 405f.) meinte, er sei auch geizig gewesen, hätte nichts wegwerfen können und sein großes Zimmer, wo er u.a. Musikautomaten und Spieluhren aufbewahrte, sei mit vergitterten Fenstern versehen gewesen.

### Ali Pasha's Negativ-Image im Westen (Orientalismus-Ideologie: Fleming)

„Yet as Ali's political and military strength reached its peak, Europe saw the publication of a veritable flood of plays, operettas, poems, paintings, novels, and travelogues portraying the pasha in increasingly belittling, comical, and Orientalist terms.“ (Fleming 1999: 18)

Nach Fleming (1999: 22f.) ranken sich alle Biographien, sowohl zu Lebzeiten, als auch danach, um einzelne Anekdoten: die Frosyne-Affäre, der Raub seiner eigenen Schwiegertochter, das Rache-Massaker von Gardiki, der angebliche Schatzfund in seiner Jugend, der seinen Aufstieg ermöglicht haben soll, sein endloser Krieg mit den orthodoxen albanischen Sulioten. Die in grellen Farben geschilderten Geschichten führten bei abendländi-

schen Lesern zur Überzeugung, in Ali einen orientalischen Despoten nach Art der Märchen von 1001 Nacht par excellence gefunden zu haben und dies machte ihn zum kanonischen orientalischen Typus, wobei er selbst bewußt dieses Image förderte. Dabei traten wesentlich wichtigere Merkmale seiner Herrschaft, sein Einfluß auf die wirtschaftliche Entwicklung und Förderung der Infrastruktur des Epiros, die multi-ethnische Kultur mit griechischem Akzent, deren Nachwirkung im albanischen und griechischem Nationalismus, sein Einfluß auf die Beziehungen zwischen Europa und dem Sultanat, seine religiöse Toleranz<sup>41</sup> in den Hintergrund. In den Darstellungen wurde dies alles ins Gegenteil verkehrt: Ali war weder ein tiefgläubiger Muslim, noch ein wahrer Osmane, noch ein typischer orientalischer Despot (Fleming 1999: 23):

„An Albanian controlling mainland Greece, Ali was born to a family that recently converted to Islam. Ali himself seems to have had little or no interest in religion except insofar as it overlapped with his political concerns. Acutely aware of his proximity to the West, Ali patterned much of his government on the ideals of Europe, soliciting counsel from both the French and the British and largely eschewing the diplomatic tactics of the Ottoman state. Deeply impressed by the Napoleonic Wars and the French Revolution, Ali in many ways thought to emulate the figure of Napoleon, and at one point he even set about producing a constitution<sup>42</sup> – based on the French one – for his own peoples.“  
„The legacy of fiction and biography that Ali’s life inspired presents us with two immediate questions. First, why was the literary, musical, and artistic interest in Ali was persistent that it continued for several decades, even more than a century beyond his death? Second, why has there constantly been such a striking paucity of scholarly biographical research as it were, to attract attention remains to this day pinned to the fact of his being understood by the Western observer to somehow mark the quintessence of many of the most potent and long-held assumptions about the Orient, particularly the Turkish Orient. (...) Ali, then, has not been so much described as imagined and these imaginings as much is revealed about the assumptions of those imaginers as about the figure of Ali himself. The assumptions of Western superiority to and familiarity with the Ottoman Empire were in Ali’s case challenged by the unavoidable fact of his strength and his potential military, strategic, and geographic superiority. (...) In accounts of Ali’s life these anecdotal tales served as tropes through which European writers and their readership simultaneously verified and fed their imaginings of the Orient and by which they made Ali seem less threatening, altogether insignificant and ridiculous. (...) Did Ali miraculously find a pot of gold beneath a tree just when his detitute state had grown intolerable? Did he really favour young boys over women? Did he truly have amorous designs on Lord Byron? Did Ali force his widowed sister to marry her dead husband’s brother – and conduct the ceremony himself, in the presence of her former husband’s corpse? Such literalistic questioning is in such a context both thankless and, ultimately, somewhat beside the point. What matters is not the historical authenticity or veracity of these accounts but the fact that so many people – even those who perhaps doubted them at the time of writing about them – include them, time and again, in their accounts of Ali and his life.“ (Fleming 1999: 123ff.)

- Bezüglich der Schauergeschichten und Anekdoten sollte man einiges richtigstellen:
  1. Ali verheiratete seine Familienmitglieder mit lokalen Häuptlingen, um Einfluß auf die Nachbarterritorien zu erlangen: z.B. seine Schwester *Shainitza* mit *Suleiman von Gjiroka-stër*, *Pasha von Trikkala*. Zuvor war sie mit dessen Bruder Ali verheiratet, der unter my-

41 Wenn überhaupt religiös, bevorzugte er die *Bektashi*.

42 - allerdings mehr mit dem Hintergedanken, so vom Volk Unterstützung in seinem Streit mit der Hohen Pforte zu erhalten.



steriösen Umständen gestorben war - angeblich wurde er von Ali Pasha ermordet, weil er sich gegen die Ausweitung von Ali's Einfluß gesträubt hatte. Aber die Wiederverheiratung seiner Schwester mit dem Bruder des toten Ehemanns entsprach nicht nur geltendem Eherecht, sondern ist bereits im Alten Testament Pflicht, wonach der Bruder des toten Ehemanns zur Versorgung der Witwe in seinem Haushalt verpflichtet war.

- Auch die Heirat von Ali's Söhnen *Muchtar* und *Veli* mit zwei Töchtern *Ibrahim Pasha's*, des Nachfolgers von *Kurd Pasha* von Berat) war politisch motiviert, da er der Hauptkonkurrent Ali's war. (Fleming 1999: 36f.)

2. Ali selbst ist in den von mir eingesehenen Quellen *nirgends* als pädophil-homosexuell beschrieben – er liebte aber, wie viele Osmanen und Orientalen, die Vorführungen von *Tanzknaben* bei Festen. Für seine Knabenliebe wird hingegen sein Sohn Muchtar ausdrücklich zitiert, der – siehe die Frosyne-Affäre – wie viele osmanische Pasha's (s. Bartholdy und die Beschreibung der Weinlokale in Konstantinopel) offenbar bisexuell war. (Stattdessen war Byron homosexuell!) Ali selbst wird von Holland, der ihn mit ärztlicher Genauigkeit charakterisierte, seiner Hauptfrau *Eminé* unüblich treu (monogam) beschrieben und daß er sie liebte, obwohl die Heirat – sie war Tochter *Kurd Pasha's* von Berat – eine politische war. Die ca. 300 Frauen seines großen Harems waren einerseits Geiseln aus besiegten Kleinfamilien (Hobhouse 1813 I: 121) für deren Sippen Wohlverhalten, andererseits wurden im Orient enge Geschäfts- und politische Beziehungen häufig durch kreuzweise Heiraten abgesichert: schließlich war es auch in Europas Herrscherhäusern üblich, dynastische Heiraten zu schließen: s. den Spruch über die Habsburger: „*Alii gerunt belli, tu felix Austria nube!*“ und den Status der *Mätressen* an den Herrscherhöfen. Seine letzte Frau, die Griechin *Vasiliki* stammte aus einer Bauernfamilie, hatte Ali erst lange nach Eminés Tod geheiratet und zumindest ihrerseits war es eine Liebesbeziehung. Vor ihr hatte er einen Sohn (Salik) mit einer freigelassenen çerkessischen Sklavin. *Frosyne's Hinrichtung entsprach den Forderungen des osmanischen Rechts*, das Ali als oberster Richter seines Pashaliks zu vollstrecken hatte.

„As late as 1898, seventy-six years after his death, Ali was still a potent enough symbol to serve the important function of bolstering Europe's ongoing suspicion of and fascination with the Ottoman Orient. (...) For Ali represented the mysterious, alien East, even as those very qualities of alienness and mysteriousness were commonly known as the requisites of being Oriental. The story of Ali was thus a self-fulfilling prophecy, a story that both described and created the man behind it. (...) This need is still being met by contemporary works such as the movie *Byron*, starring Omar Sharif as Ali, and *Plomer's Diamond of Jannina*.“ (Fleming 1999: 126)

In dem ganzen Anekdoten-Komplex zu Ali Pasha und seinem kometenhaften Aufstieg von „*einer obskuren, pseudoaristokratischen albanischen Dorffamilie zum Regenten eines weiten und reichen Pashalik*“ und seine angeblichen „*endlosen Atrozitäten, Doppelzüngigkeit und kriminellen Handlungen*“ war **Haupt-Topos der Verdammung als „Heimtücke“ gepaart mit „Verrat und Unmoral“**. (Fleming 1999: 126) Essentiell für solch einen „*typisch orientalischen Unmenschen*“ sei sein Erbgut, ausgelöst in früher Jugend vom Tod des Vaters, Mordlust der Stiefgeschwister, der feindlichen Umwelt und als Folge die Handlungsweise seiner Mutter *Khamko*, die die 2.Frau *Veli's* vergiftet und deren Sohn ermordet habe, und seiner „*teufli-*

schen" Schwester. Seinen grausamen Charakter habe Ali mit der Muttermilch eingesogen. Khamko habe sich nach Veli's Tod zur Amazone entwickelt und mit Shainitza die Führung der verbliebenen Milizen übernommen und beide Frauen führten – mit dem jungen Ali – gegen die feindlichen Clans einen Rachefeldzug, bis Khamko beim Überfall auf Gardiki von den Bewohnern gefangen und getötet wurde. Ali's Biographen führten *Khamko's Rolle auf ihre maskuline Persönlichkeit* zurück, die Ali mit harter Hand zum militärischen Anführer erzog und ihn der Legende nach, als er nach einer erfolglosen Aktion sein Schwert verkaufte, zwang, sich wie ein Mädchen ans Spinnrad zu setzen. Khamko wird als geisteskranker (un-)weiblicher Satan dargestellt und Shainitza erhielt Züge eines blutdürstigen Dämons, die nach dem Tod ihres Sohnes *Aden Bey* mit Schaum vor dem Mund seine Ärzte köpfen ließ, „um ihr Blut zu trinken“. (Fleming 1999: 127-130) Das Verhältnis von Mutter und Sohn wurde *als doppelter widernatürlicher Geschlechtswechsel* dargestellt: *die Mutter wurde zum Mann und der Sohn feminin*. Die Legende wurde wieder und wieder als Ursache von Ali's Charakter, besonders seiner angeblichen Homosexualität, in westlichen Biographien angeführt. (Fleming 1999: 140ff.)

– Etwas wohlwollendere Autoren errichteten eine „Fassade des Kulturrelativismus“, indem sie erklärten, auch andere orientalische Despoten hätten ähnliche Charaktereigenschaften gehabt und dies sei den Orientalen eigentümlich. (ebda.: 131f.)

„All of the central themes describing Ali's character and physical person are attributes that can be seen as the inverse of what, according to the Western point of view, is ideal. Where the authors of these texts value heterosexual mainlines, rational thought, and Christian morality and charity, Ali is described as being given to homosexual behavior, illogical in the extreme, cruelly avaricious, religiously and morally bankrupt, and depraved.“ (Fleming 1999: 135)

Fleming zeigt zu Recht, daß das negative Bild Ali Pasha's einerseits auf der Enttäuschung der *Philhellenen* basierte, in den Griechen kein Volk vorgefunden zu haben, das dem romantischen Idealbild der antiken Athener Demokratie entsprach (wobei sie die militanten Spartaner verdrängten) und als Schuldigen den Islam und die „grausamen, despotischen“ Osmanen und ihre albanischen Vasallen identifizierten.<sup>43</sup>

Andererseits war ein *Orientalismus* ein weitverbreitetes Vorurteil, das ebenso romantisch-fasziniert mit frommem Schaudern die osmanisch-antichristliche Inhumanität und Unmoral betrachtete, die man für räuberisch, grausam, blutdürstig, christenmordend, rachsüchtig, „verräterisch, rückständig, barbarisch, kulturfeindlich, homosexuell, etc. erklärte, als deren Musterbeispiel Ali Pasha herhalten mußte. Derart wurden nicht nur allgemein die Muslime und speziell Ali charakterisiert, sondern auch die Griechen<sup>44</sup> als abergläubisch,

43 Ähnliches passiert derzeit wieder im Geiste von Huntingtons „Clash of Civilizations“ in der pauschalen Verteufelung des Islam durch westliche rechtskonservative Kreise, die den terroristischen Islamismus mit dem ganzen Islam in einen Topf werfen, wobei sie die durchaus ähnlichen Massaker, die rassistische Sklaverei, Greuel des Kolonialismus und Imperialismus und in der Geschichte die auf beutelüsterer Eroberung beruhenden Kreuzzüge, die katholische Inquisition und analoge Methoden diverser protestantischer Fundamentalisten (WASP bis Ku-Klux-Klan) verdrängen.

44 Der „heimtückische, korrupte“ Charakter der Griechen findet sich selbst noch bei einem sonst anti-rassistischen und antinationalistischen Schriftsteller wie Karl May!

geister- und dämonengläubig dargestellt und *die orthodoxe Kirche* erklärten Katholiken wie Protestanten zur *irrationalen häretischen Sekte*, die freiwillig dem Sultan unterwürfig diene. Gab man bei Islam, Türken und Albanern primär *geographisch* dem Orient die Schuld, so kritisierte man an den Griechen primär *zeitlich* die Orthodoxie und den Verlust des antiken Geistes, der Basis der Überlegenheit des Abendlandes geworden sei.

- In dieser Bewertung gab es kaum Unterschiede zwischen *Orientalismus* und *philhellenischer Frustration*. Ali kannte durchaus dieses Image und nutzte es zu seinen Gunsten:

„The Orientalist view did not merely provide Europe with the means to control and manipulate Ali, it also provided Ali with a way of controlling and manipulating Europe. He was aware of the Western, Orientalist vision of him and used it to his advantage. (...) In so doing he managed the attention of Europe from matters he wanted to keep to himself. So long as the focus was on his personal peculiarities, the ‚perversities‘ of his character, and the idiosyncrasies of his manner, it was less likely that he would be perceived as a viable military competitor and targeted for systematic suppression. He used amusing and colorful behaviors as a shield for the fact that he was secretly negotiating with several powers at the same time, insofar as his European diplomatic visitors were aware of his multiple – and theoretically mutually exclusive – alliances, they attributed it to a general untrustworthiness, illogicality, and confusion. They regarded these as evidence not of a threat to European security but of the opposite: Ali was incapable of formulating a clear foreign policy and therefore need not be considered seriously. Such an interpretation was useful to Ali, even if he had to forego the hope of being regarded as the political equal of the rulers of France and England. In short, the Orientalist view of a weak and irrational despot was useful not just to Europe, as a way discursively to establish power over Ali, but also to Ali himself. (...) Ali did not ‚learn‘ absolutism and centralization from the West, in his absolutist and centralized rule he was merely demonstrating the national outcome of traditional Albanian tribal politics.“ (Fleming 1999: 156-159) Fleming meint (ebda.: 182):

„He knew that he was expected to act in certain ways and he behaved accordingly. His dress, his ostensibly irrational manner, his erratic behavior, his much advertised cruelties – all were intentionally heightened and designed by Ali to confirm the West’s view of him as the quintessential Oriental despot. His willingness to act a part provided for him by the eighteenth-century European Orientalist imagination represents a clever and cynical manipulation of his European visitors.“

Fleming übersah hinsichtlich *„Ali’s Zynismus und Pragmatismus“* einen Wesenszug dieser Zeit: Wenn Ali Pasha Napoleon als Vorbild im Westen sah und die atheistische und nationale Regierungsform der französischen Revolution für modern und erfolgreich hielt, so hatte er auch a) Kenntnis vom blutigen Terror der Revolutionsgerichte Robespierre’s und deren Korrektur durch den *selbsternannten* Kaiser der Franzosen als „notwendigerweise autoritären“ Ordnungsstifter, sowie von der kaum weniger despotischen Reaktion der europäischen Monarchien und b) vom kolonialen Rassismus der Briten und Franzosen in (Nord-)Afrika, die seinen Umgang mit politischen Gegnern „normal“ erscheinen ließen.

Berücksichtigt man ferner die relativ objektive, fast psychoanalytische Beschreibung von Ali’s Charakter durch Holland (s.o.), so deutet sich an, daß Ali eher sensibel war, der die Massaker und grausamen, aber *rechtsüblichen* Hinrichtungsmethoden eigentlich verabscheute und *in Trinkgelagen zu verdrängen suchte*, sie aber politisch für notwendig hielt, um seine potentiell rebellischen (von den Europäern gegen den Sultan aufgetzten<sup>45</sup>) Unter-

45 Siehe die Unterstützung der französischen Generäle für die Griechen in Arta, Preveza und Parga, als

tanen in Angst und Furcht zu halten und sicherlich auch, um seine albanischen Söldner durch Beute bei der Stange zu halten, wofür auch die Angabe paßt, er habe v.a. für ihre großzügige Besoldung gesorgt und war immer für sie zu sprechen. Nicht zuletzt bewies er damit dem Sultan seine Loyalität. Dies bestätigen schließlich auch die o.a. *orientalistischen* Schauergeschichten über seine frühen Jugendzeit, wenn man sie glauben will und auf den faktischen Kern zurückführt, wie die Spinnrad-Anekdote und die Unterordnung unter seine Mutter,<sup>46</sup> die zusammen mit Ali's Schwester die Kaçaken-Truppe anführte, solange er unmündig war. Das spätere Massaker von Gardiki folgte dem bei den Albanern für das Prestige eines erfolgreichen Anführers unverzichtbaren Einhalten des *Gesetzes der Blutrache*: wenn er diesem nicht gehorcht hätte, hätte er bei *allen* Albanern als Kriegsherr keine Autorität gehabt und keine Karriere als Pasha machen können. Andererseits handelte Ali stets pragmatisch und hatte machtpolitisch keine Skrupel. Das war auch notwendig, denn viele seiner militärischen, innen- wie außenpolitischen und kulturellen Reformen, wie die Infrastruktur-Maßnahmen, bewegten sich im osmanischen Reich in einer legalen Grauzone und schufen ihm zahlreiche Feinde unter den anderen Pashas, deren Kritik er gar nicht erst laut werden lassen durfte.

Holland führte nicht nur medizinische Gespräche mit Ali, der ihm anbot, als Leibarzt in seine Dienste zu treten, sondern auch alchemistische, da der Pasha derartige Studien wegen seines hohen Alters unterstützte, wofür er *Sheik Ali*, einen persischen Sufi beschäftigte und als dieser starb, ihm ein Marmor-Mausoleum errichtete, wie Ibrahim Manzour Efendi in seiner Biographie Ali's angab (Fleming 1999: 148): *Ibrahim Manzour Efendi*, Ali's Freund und Zechgenosse (s. u.) war ein konvertierter Jude. Bevor er in Ali's Dienste trat und seinen Namen änderte, hieß er entweder *Samson Cerfbeer de Medelsheim*, oder war nach einer anderen Quelle der Franzose *Bessiéres* (ebda.: Anm. 40; Holland 1815: 181f.). Nach Pouqueville (1820/21 III: 429) hatte Ali ein »*venezianisches Kabinett*« (= alchemistisches Labor). Dies ist kein Beweis für Ungebildetheit, denn damals hatten die meisten europäischen Herrscher venezianische Kabinette.

Ali sammelte Waffen, Tele- und Mikroskope, wäre gebildet und könne Türkisch und Griechisch lesen.<sup>47</sup> Im Gegensatz dazu wurde Ali von Leake als intelligent, aber relativ ungebildet hingestellt: er könne nicht gut schreiben, seine Briefe an die Pforte würden vom entsprechenden Sekretär auf Griechisch abgefaßt. Er könne zwar besser Türkisch lesen, aber nicht schreiben. Dafür hätte er einen anderen Sekretär. Auch sein Briefverkehr mit den anderen albanischen Chefs wäre in griechischer Sprache geführt worden (Leake 1835 I: 37f.; dagegen s.o. Pouqueville 1805).

„Leake, among other contemporary travelers in Ali's lands, noted that at the turn of the eighteenth century virtually all Albanian men spoke Albanian and Greek, as well as at least one European language (French, English or Italian). Similarly he reports that almost all Albanian members of Ali's court had done service abroad, and that some continued to receive pensions from the king of Na-

---

Ali gegen den Pasha von Widin auswärts beschäftigt war.

46 Man vergleiche die Rolle der Sultansmütter (Valide Sultane) im Harem, die oft großen politischen Einfluß auf ihre Söhne hatten!

47 Holland 1815: 191; vgl. Hobhouse, Pouqueville und Leake.

ples, who had a resident in Ioannina." (Fleming 1999: 159) „Ali's natal tongue was Albanian, but he used Greek as the language of his court. (...) There are many reports that even when Ali employed Albanian or Turkish in his personal correspondence, he wrote in the Greek alphabet, transliterating whatever tongue he was using into the alphabet most familiar to him." (ebda.: 63) „Whether he knew any Turkish at all is a topic of no small debate; in any event, it is clear that his Turkish, even by the most generous estimate, was not very good. His idiom by birth was Albanian, and the tongue of his courtly business and correspondence was demotic Greek." (ebda.: 24)

– Diese Bevorzugung der *Dimotiki* als offizielle Amtssprache an seinem Hof war später für Griechenland ein zusätzliches Argument, 1975 statt der *Katharevousa* die Volkssprache als griechische Amtssprache einzuführen.

● Es sollte nicht unerwähnt bleiben, daß es damals noch keine albanische Schrift gab!

Diese widersprüchlichen Angaben über seine Kenntnisse waren eine Taktik Ali Pasha's, um seinen Hof und die Ausländer in Unkenntnis über sein tatsächliches Wissen zu halten, um sie so in seiner Gegenwart zu unvorsichtigen Äußerungen zu veranlassen.

### Ali Pasha als Innenpolitiker

„Despite the fact that he used Greek for all courtly dealings, Ali was regarded first and foremost as an Albanian. His use of Greek did not in any way make him Greek, any more than his status as Ottoman appointee made him in some way Ottoman. The Turkish beys of the region, often second-, third-, or fourth-generation residents, all of whom spoke Greek, were always referred to as ‚oi Tourkoi‘ ... Similarly, the peoples of Souli, who both spoke Greek and practiced a form of Orthodox Christianity, were seen not as Greeks but as Albanians. (...) in the territories of Ali's *paşalik* historical geographic origin played the most pivotal role in one's identification by others as well as in one's self-identification. ... Ali's peoples were commonly motivated by the physical land from which they came. This was the case not just of Albanians but of Greeks as well." (Fleming 1999 60f.)

Fleming's These der Ethnizität durch geographische Abstammung ist sicher zutreffend und spielt in Parakalamos der 2000er-Jahre noch bei der Diskussion über „*Tourkoyiftoi*“, „*Tsinganoi*“ und „*Griechen*“ (recte Vlachen) bei der Frage nach der wahren „*Authentizität*“ bzw. „*Tradition*“ die bestimmende Rolle (s. Theodosiou 2003).

● Fleming übersah aber bei Ali's Präferenz und kultureller Rücksichtnahme für die Griechen, daß ein *machtpolitisches Sicherheitskonzept* ein gleich wichtiger Aspekt war:

Trotz seiner gut ausgerüsteten und geschulten albanischen Truppen in beträchtlicher Stärke – heute würde man von 1-3 *Divisionen Derven*-Truppen (8-24.000 Mann) sprechen - darf man nicht übersehen, daß seine militärische Macht regional war: die Pforte hätte ihn sicherlich bei einem Volksaufstand in Stich gelassen. Er stand einer deutlichen Mehrheit von Griechen und Vlachen gegenüber, die militärisch durch die Kleftenbanden und deren von Franzosen, Engländern und Russen auf den ionischen Inseln eingeworbenen<sup>48</sup> Waffen auch nicht schlecht gerüstet waren, auch wenn Ali seine Artillerie von ausländischen Söldnern (s. „Ausländer am Hof A. P's.“) mithilfe westeuropäischer Militärinstrukteure, darunter Oberst Leake im offiziellen britischen Auftrag (Hughes 1820 II: 186). modernisiert hatte.<sup>49</sup> Die *3 langen Suliotenkriege*, die er nur durch Verrat beenden konnte, beweisen, daß

48 - S. die Propaganda-Funktion der Kleftika im Winterquartier auf den ionischen Inseln!

49 Nach der Eroberung Konstantinopels setzte Sultan Mehmed II. die türkische Artillerie nicht nur bei Belagerungen (Mörser) und bei eigenen Befestigungsanlagen – z.B. riesige Kanonen bei den Darda-

er bei einem breiten Volksaufstand keineswegs siegessicher sein konnte. Seine Albaner waren nur solange loyal, als er gefürchtet und siegreich war: bei größeren Rückschlägen wären sie zu einem anderen „Warlord“ übergelaufen. Das beste, was er also tun konnte, war, auf seine Untertanen kulturell, religiös und wirtschaftlich Rücksicht zu nehmen und ihnen für ihn unwichtige Freiheiten zu gewähren.<sup>50</sup> Politisch war Ali, und das scheint letztlich zu seinem Untergang geführt zu haben, absolut skrupellos und in seinen Zusagen und Versprechen in keiner Weise verlässlich: Wehe dem, der ihnen Glauben schenkte und sich in seine Hände begab! - Darin unterschied er sich nicht grundsätzlich von anderen orientalischen (und europäischen) Herrschern. Das galt auch für seine Loyalität gegenüber dem Großherrscher und gegenüber Konkurrenten, die seiner Machtausbreitung im Wege standen. Zu Ali als Herrscher hatte insbesondere Holland eine ausgewogene Meinung (1815: 194f.):

„Wenn man meine allgemeine Meinung wissen will, muß ich sagen, daß trotz aller Fehler und Schlechtigkeit des Despotismus, seiner eher wohltuend war: hauptsächlich, weil er die kleinen Tyrannen, die in diesem Teil der Türkei ihr Unwesen getrieben hatten, beseitigte und weil er seine türkischen Untertanen nahezu im gleicher Ausmaß unterdrückte, wie die Griechen.“

Er meinte, daß nur die eiserne Hand Ali's den Fortschritt ermöglichte und der zukünftigen Freiheit möglicherweise eher den Weg ebnet könnte, als das wechselnde und unterschiedliche Sklaventum der Griechen vordem.

„Die Macht Ali Pasha's hat den größten Teil Albaniens und Thessaliens in einem Staat vereinigt und die Briganten ausgelöscht, die diese feinen Provinzen vorher verunsichert hatten. Er hat die internen Reisewege überall gesichert und dem Straßen- und Brückenbau, sowie anderen Kommunikations-einrichtungen, sein Augenmerk geschenkt. Dieses Werk wird ihn überleben und für die zukünftige Freiheit des Landes neue Perspektiven eröffnen. Es muß anerkannt werden, daß keines dieser Ansichten die Griechen mit seinem Regime versöhnt oder ihn unter der Bevölkerung populär macht. (...) Auch ist sein Regime bei den unter ihm lebenden Türken nicht beliebt, denn er macht wenig Unterschiede zwischen Rasse oder Religion...“ (ebda.)

- Die Lords Byron und Hobhouse oder der Preuße Bartholdy meinten noch 1805, ein Staat unter Alis Führung sei einem rein griechischen vorzuziehen.

---

nellen 1464 – ein, er ließ auch von der angesehenen Büchsenmacher-Gilde Kanonen und Haubitzen gießen, die diese in „hundert Rohren“, in Feldschlachten bedienten und faßte sie in einer eigenen Truppe ((*topçu*) unter dem Befehl eines Pashas zusammen. „Die Osmanen hatten die wahre Bedeutung der Artillerie früh erkannt. Mehmed II. und seine Nachfolger forcierten mit allem Nachdruck den weiteren systematischen Ausbau, sie ließen eine für ihre Zeit ungewöhnlich große Zahl von Geschützen mit damals anderswo noch unvorstellbar großen Kalibern gießen“ (Majoros & Rill 1994: 23ff., 43), zu der in Mitteleuropa lange Zeit keine vergleichbare technische und in Disziplin vergleichbare Qualität existierte. Mit der rasanten Industrialisierung überholten v.a. England (mit dem Ausbau der Marine) und das napoleonische Frankreich seit dem 18.Jh. technisch die Osmanen. Die Bedeutung der Artillerie blieb aber im 19.Jh. im Bewußsein der Herrschenden präsent und daher nutzte Ali Pasha ausländische Techniker und v.a. britische und französische Instruktoren, was seine Entscheidung zugunsten der Engländer als Verbündete nicht unwesentlich beeinflusste.

<sup>50</sup> Ähnlich verhielt sich in Ägypten Mehmet Ali, der mit einer nur kleinen albanischen Söldnertruppe die *Mamelukken*-Herrschaft gebrochen hatte und für die Zufriedenheit der arabischen Bevölkerungsmehrheit die „*arabische Renaissance*“ in Literatur und Musik initiierte und die Wirtschaft mithilfe der Europäer modernisierte (Planung des Suezkanals).



Ali habe „*das menschliche Herz genau studiert*“ und wäre permanent auf Mehrung seiner Macht und seines Geldes aus gewesen, schrieb Hughes (1820 II: 211ff.). Er hätte sich aber um seine albanischen Untertanen gekümmert, die im Vergleich zu anderen Teilen des osmanischen Reiches glücklich zu nennen wären, da Ali ihnen einen eigenen Staat beschert hätte (ebda.: 214). Er wäre daran interessiert gewesen, aus dem Vizekönigreich Rumeli (immer im Vezirsrang: ebda.: 145) ein eigenes Königreich zu machen und hätte darüber mit Fürst Potemkin korrespondiert (ebda.: 115).

Wie alle Autoren betonten, war Ali's größtes Handikap sein – gegenüber seinen Landsleuten gerechtfertigtes – extremes Mißtrauen, selbst gegenüber seinen Söhnen und seiner unmittelbaren Umgebung (Leake). Seine größten Probleme seien entstanden, weil er nichts delegieren konnte und sich selbst um alles kümmern mußte und daß er keinen geeigneten Nachfolger gehabt habe: Muchtar sei nur als General fähig, Veli zu wenig unabhängig und der Pforte treu ergeben und sein jüngster Sohn Salik Bey (nominell Pasha mit 2 Roßschweifen: Hughes 1820 II: 269) noch zu jung (ebda.: 219f.) gewesen. Auch Hobhouse sah die politische Bilanz von Ali's Regierung positiv:

„Die Nachbarschaft der ionischen Inseln, ... der Frieden im Land unter seiner Herrschaft und die gute Zusammenarbeit mit England ... sollte uns Interesse und Respekt für Volk und Land der Albaner einflößen ... Janina selbst ist eine sichere und akzeptable Residenz für Reisende.“ (1813: 184f.)

Hätte Ali als typischer Albaner nicht so sehr auf die innenpolitisch-militärische Karte gesetzt und damit die internationale Kaufmannschaft der Griechen gegen sich aufgebracht, hätte er mehr mit dem Bazar zusammengearbeitet, hätte sich seine religiöse und kulturelle Toleranz gegenüber den Griechen (Galt 1813: 80) durchaus positiv für seine Ambitionen ausgewirkt, denn er war immer darauf bedacht, daß die Handelswege in seinem Pashalik sicher waren und Europa war durchaus an einem stabilen Staat interessiert, der Ordnung und freien Handel garantierte. Militärisch war es ihm ja gelungen, die einzelnen albanischen Stammesfürsten unter seine Kontrolle zu bringen und Albanien „*aus dem Mittelalter herauszuführen*“, wie alle Reisenden beschrieben.

Es wäre m.E. durchaus vorstellbar gewesen, daß dank der politisch genialen Persönlichkeit Ali Pasha's und der innenpolitisch in den Kriegen mit Russland evidenten Krise des osmanischen Imperiums, das auch durch den Versuch des Sultans geschwächt war, sich von der Abhängigkeit von der Prätorianergarde der Janitscharen zu lösen, und angesichts der ethnischen Verflechtung von Griechen und Albanern, es statt zur griechischen Unabhängigkeit zu einem islamisch-christlichen, albanisch regierten Großstaat (heutiges Mazedonien/FYROM, Kosovo, S-Albanien, Griechenland) hätte kommen können, wäre -

1. Ali Pasha in der Lage gewesen, eine Dynastie zu errichten;
2. denn England, Frankreich und Österreich-Ungarn hätten einem Großalbanien unter Ali mehr getraut als den christlichen Griechen. Metternich scheint aufgrund von Prokesch-Ostens Empfehlungen durchaus mit diesem Gedanken gespielt zu haben. Letztlich hatten aber die Westmächte, allen voran England und Frankreich, für die *christlichen* Griechen, die große Handelshäuser in Wien, München, Paris und London besaßen, mehr Sympathie als für die ihnen kulturell fernstehenden *muslimischen* Albaner. M.a.W., zu

diesem Zeitpunkt wirkte sich das Interesse an der griechischen Antike (Klassizismus) und der Philhellenismus als breite bürgerliche Bewegung zugunsten der Griechen aus.

3. Als dritter Faktor stand Russland auf der Seite der Griechen, die wichtige Positionen im Zarenreich einnahmen und das unter Katharina der Großen die Rolle der Schutzmacht der orthodoxen Christen und damit eine zentrale Position im griechischen Unabhängigkeitskampf eingenommen hatte.

In richtiger Einschätzung der weltpolitischen Lage war also Ali um 1805-10 nicht bereit, dem Großherrn seine Loyalität aufzukündigen und wie sich zeigte, wären auch die Albaner nicht bereit gewesen, die islamische Legitimität des Großherrn zu negieren, die Ali bei seinem späten Widerstand letztlich keine Chance ließ, als eben diese Legitimität zu seinen Ungunsten in die Waagschale geworfen wurde.

## Ali's Machtbasis

Albanische Soldaten:



a) Gardist Ali Pasha's

Abb. in Papastavros 1994: links: Luciniello Bianchi;  
rechts: Levilly in Stackelberg 1831;  
↓ links Lazaretti in Dall'Acqua: Viaggio in Morea ... Milano 1816;  
↓ rechts: Stackelberg 1811



Albanischer Offizier

Ali war, so Hobhouse (1813 I: 116, 119f.) seit 1798 Vezir. Er befehligte ein 8.000 Mann starkes stehendes Heer in über 50 kleinen Provinzen, mit Südillyrien, Epiros, Makedonien, Thessalien, Rumeli, Morea und Euböia. Als Napoleon ihm einen Königstitel von seinen Gnaden anbot, lehnte er ab und wurde dafür vom Sultan geehrt.

Nach anderen Angaben war sein stehendes Heer 10.000 Mann stark, davon waren 4-5.000 rund um Janina stationiert. Pouqueville (1805: 433) zufolge war die Truppenstärke 14-16.000 mit Gewehren. Viele Militärs Ali's waren jahrelang Söldner in der französischen und italienischen Armee gewesen, waren zwei- oder mehrsprachig und kannten die europäische Zivilisation (Fleming 1999: 178f.). Die technische Qualität garantierten fränkische Söldner (ein Milanese, ein italienischer Schmied, ein Franzose, ein Dalmatiner: Leake 1835 I: 43ff.), wozu noch Leake selbst als englischer Artillerie-Instrukteur zu zählen war – ein politischer Schachzug der britischen Regierung gegen Napoleons Einfluß. Ali Pasha war seinen albanischen Soldaten gegenüber zugänglich und großzügig. Selbst einfache Soldaten wurden jederzeit von ihm persönlich empfangen. Er wußte, daß er sich auf sie nur solange stützen konnte, als sie Vorteile von ihm hatten. Er achtete auf die Zufriedenheit seiner Albaner, die er finanziell gut versorgte: sie hatten Privathäuser und eigene Pferde (Fleming 1999: 39). Bartholdy (1805: 508) schrieb deshalb:

„Dem Gelde aber widerstehen die Albanesen eben so wenig, wie die Griechen, und Ali Pacha wußte solches zur rechten Zeit und den rechten Leuten zu geben.“

So scheint sein permanenter Geldbedarf – sein Einkommen belief sich auf 4 Millionen Piaster/Jahr (Holland 1815: 117, 136) – der Bezahlung seiner Truppen, und für Imagepflege und Darstellung seiner Macht seiner regen Bautätigkeit gedient zu haben, die von allen Reisenden hervorgehoben wurde, und war natürlich auch für die obligaten Bestechungsgelder am Sultanshof notwendig. Obwohl Ali Pasha viel Geld für Neubauten und deren Ausstattung ausgab – nach Leake (1835 I: 223) war Peter von Konitzá Hofarchitekt -, verbrauchte er das meiste für seine albanischen Truppen: dieser Vermerk Leake's (1835 IV: 68) steht gegen Hobhouse, der dem Gerücht über geheime Schätze Ali's glaubte.

Ali's Einfluß bei der Pforte erfolgte über die *Validé Sultána* (Sultans-Mutter),<sup>51</sup> der er viele Geschenke sandte, da er einige ihrer Landgüter verwaltete, und über deren mächtigen Günstling *Kehayá Yussúf*. So konnte Ali eine fast unabhängige Außenpolitik betreiben. Seine Macht erweiterte er nicht nur über militärische Aktionen und Geldgeschenke an die Pforte, sondern auch durch kluge Heiratspolitik seiner Familie mit benachbarten Stammesführern (Leake 1835 I: 40f.). Ali's Macht endete in Makedonien, wo Ismael Bey als Pasha von Serres regierte (Holland 1815: 109ff.).

## Ali's Hofstaat

Viele Bewohner Janina's kannten die abendländische Denkweise und waren hochgebildet. So hatte Ali ein breites Wissen vom politischen Klima Europa's, seiner Kultur und Intellektualität und übernahm, was er glaubte gebrauchen zu können. (Fleming 1999: 178f.)

Ali hatte eine große Zahl ausländischer Hofbeamter, die meisten waren Franzosen, die er mit lokalen Mädchen verheiratete, um sich ihrer Dienste für lange Zeit zu versichern. Diese „Franken“ arbeiteten als Ingenieure, Zimmerleute und andere Fachkräfte. Viele Reisen-

51 In der orientalischen Tradition, sowohl der muslimischen wie der christlich-orthodoxen - hat die *Mutter* des Herrschers – bzw. des Familienoberhauptes - die Herrschaft über den Haushalt und kein Hausherr kann sich innerhalb des Hauses über ihre Wünsche und Befehle hinwegsetzen! Im osmanischen Reich hatte die *Validé Sultána* eigene Latifundien, auf die der Sultan keinen Zugriff hatte.

de berichteten von einem milanesischen Architekten, der eine Kanonengießerei errichtete, dem o.a. italienischen Schmied und einem dalmatinischen Uhrmacher. Auch sein innerer Zirkel war mit Ausländern besetzt: *Marco Quirini*, sein Sekretär für Auslandsbeziehungen war ein Römer, der zum Islam konvertiert war und sich *Mehmet (Mahomet) Efendi* nannte. Er war römisch-katholischer Priester gewesen und wollte eigentlich Bischof von Bombay werden, was ihm verweigert wurde, worauf er sich in Malta der Ägyptenexpedition Napoleons als Dolmetscher anschloß, da er fließend Arabisch sprach. Nach drei Monaten war er dieser Tätigkeit leid und wollte nach Europa segeln, als er von einem „Dulciniotischen Kreuzer“ (albanischer Pirat) gekapert und nach Janina gebracht wurde. Ali war begeistert, einen so brauchbaren Mann gefunden zu haben und machte ihn zu seinem Beamten (Leake 1835 I: 54). Entgegen anderen Aussagen behauptete Hughes, Ali's Premierminister *Mahomet Efendi* hätte alle Bücher und historischen Dokumente in den Archiven von Janina zerstören lassen, weil Ali die fränkische Literatur verdammt hätte, was unglaublich ist (1820 II: 1). Der Premier war wie Ali alchemistisch interessiert (ebda.: 57). Er nannte *Mahomet Efendi* – neben dem *Diwan Efendi*, der die Korrespondenz mit der Pforte führte, und *Sechri Efendi*, Reisemarschall und Handlanger Ali's, – bigotte Muslime und Astrologen. Auch ein anderer Franzose galt als Vertrauter und Berater Ali's. Hobhouse wurde auf seinen Reisen im Epiros von Ali's Sekretär *Colovo* begleitet, einem expatriierten Italiener. Ein weiterer Höfling war der französische Arzt *Dr. Frank*, der vormals in Napoleons Ägyptenarmee gedient hatte.

- Neben „Franken“ gab es an Ali's Hof aber auch mehrere *Fanarioten*, die wichtige Kulturträger der *orientalisch-griechischen* Tradition waren.

Dies zeigt, daß Ali Pasha nicht bloß eine Verwestlichung in Dichtung und Musik anstrebte, sondern eine Synthese westlicher Kultur mit der höfischen osmanischen Kunst.

Hughes (1820 II: 67f.) gab auch einige Beamtenränge an:

<i>Selictar Aga</i> = Staatsschwertträger	<i>Bairactar Aga</i> = Standartenträger
<i>Devichtar</i> = Tintenfaßträger	<i>Kapi Balukbashi</i> = Polizeichef
<i>Ibroghor Aga</i> = Stallmeister	<i>Kapsilar Aga</i> = Zeremonienmeister
<i>Kaftan Aga</i> = Verwalter der Ehrenkleider	einen <i>Rachtivan Aga</i> , und den
<i>Mehterbashi</i> = (Militärmusik-)Kapellmeister	

Der Leiter der Hofküchen mußte täglich Mahlzeiten für 1500 Personen besorgen.

Es gab vier griechische Untersekretäre: *Mantho*, *Costa*, zwei weitere, und diverse Räte: *Mezzo Bonno*, Dervisch *Hassan* und *Agho Mordavi*, sowie *Colovo* und *Beyzady*, Sohn eines Fanariotenprinzen als Dolmetscher. Chefdolmetscher *Colovo* sprach Englisch, Französisch und Deutsch. Es gab auch Araber und Schwarzafrikaner in Ali's Diensten. Bei Hollands Visite waren vier albanische und zwei afrikanische Diener tätig (1815: 96, 120-125, 128f., 136).

– Ali's gefürchtetster Vertrauter war der „Moor“ *Yussuf Ali*, erst *hasnadar* (Schatzmeister) und Scharfrichter (ebda.: 496f.), dann Befehlshaber der Leibgarde bzw. *vekil* (Vize-Kommandant) über 24.000 Mann. Auch Leake (1830 II: 152) erwähnte den „*negro minister Yussuf*

*Agá Arápi*“ (Beiname „*der Bluttrinker*“).<sup>52</sup> Er wird oft in Kleffika erwähnt und galt als guter Tänzer, über den es in Südalbanien und im Epiros ein rezent identisches Tanzlied gibt. Sein Sohn *Bekír Aga* überwachte die Gebirgspässe und kannte also das Land gut. Er war Leake's Kontaktmann und Gastgeber (Fleming 1999: 89)

Ali belohnte seine Mitarbeiter und Günstlinge weniger durch regelmäßige Besoldung als durch Geschenke bei erfolgreicher Ausführung seiner Befehle und durch Verheiratung mit Frauen seines Hofes. Das ermöglichte ihm gleichzeitig, die Familienangehörigen dieser Günstlinge als Geiseln für die Loyalität ihrer Männer zu benutzen. Ali hatte den 1. Geheimdienst des Balkans eingerichtet,<sup>53</sup> von dem er den Hof des Sultans bespitzeln ließ. Sein dortiger Agent war der *Kapi-Tjokhadár* (Kommandant der Leibgarde).



Ioannis Kolettis

(A. Friedel, London 1829)

Sehr wichtige Untergebene waren noch *Sulimán*, der *Seliktár Agá*, und *Tatza Bulubáshi*, ein Muslim, sowie *Athanásios Báia* [Baya, Vaia oder Kaya], ein Christ (Leake 1835 I: 37f.), der Ali's fähigster General und ein persönlicher Vertrauter war (Hughes 1820 II: 68).

Ali's griechische Sekretäre *Alexis Noutsos* und *Christos Oikonomou*, sowie sein und Muchtar's Leibarzt *Ioannis Kolettis*, waren Mitglieder der *Filiki Hetaireia*, was Ali wußte und in seine Autonomieüberlegungen einbezog (Leake 1835: 472). Ob sein Privatsekretär *Thanassis Lidorikis* Mitglied war, ist unklar. Weiters waren *Konstantinos Pentedekas* und *Nikolaos Patzimadis* Mitglieder.

An Ali's Hof wirkte auch der Arzt *Georgios Sakellarios*, der in Wien studiert hatte und nach Hughes ebenfalls Dichter war.

Zu Leake's Zeit (1835 I: 223) war ein weiterer Leibarzt Ali's Dr. *Chipriasy* aus Neapel (Holland 1815: 470). Andere Mediziner an Ali's Hof waren (Hobhouse 1813 I: 107) zwei fränkische Ärzte, ein Elsässer (Dr. Frank ?), Sohn eines Wiener Chirurgen, und ein griechischer Arzt (Sakellarios oder Metaxa?), der fließend Deutsch, Italienisch, Französisch, Latein, Türkisch und Arabisch sprach. Galt (1813: 80) erwähnte einen *Dr. Terianos*.

### Ausländer am Hofe Ali Pasha's



François Charles H.L.  
Pouqueville

Die Internationalität von Ali Pasha's Hof zeigt sich durch viele Konsuln: Französische Konsuln in Janina waren *de Cousenery* (Bartholdy 1805: 459), *De la Salsette* in Preveza (ebda.), ab 1807 *Pouqueville* (2.Reise). Ein Jahr vor dessen Eintreffen war der Hugenotte *J.P. Morier* britischer Konsul in Janina, der gegen die Franzosen die Propagandatrommel rührte und die griechisch-russischen Kontakte ausspionierte (Fleming 1999: 75, 107ff.). 1810 wurde Leake offizieller Gesandter der Briten bei Ali, 1815 folgte *George Forresti*, ein gebürtiger Grieche und Mi-

52 Hätte Leake nicht explicit „*negro*“ verwendet, hätte „*Arapi*“ auch ein Roma sein können.

53 - nach Auskunft kommunistischer albanischer Historiker zur Zeit Enver Hodja's, weshalb es in der Zeitschrift des kommunistischen Geheimdienstes „*Im Dienste des Volkes*“ dazu mehrere Artikel gab.

nister des Heptanes mit strategischen Aufgaben. Auf die ionischen Festlands-Dependancen *Butrint*, *Parga*, *Preveza* und *Vonitza* hatte Ali ja ein Auge geworfen, sie aber trotz Unterstützung ihrer schnell wechselnden Herren (1800-1807 eine unabhängige Republik, dann russisch/osmanisch – französisch – britisch und retour) nicht erhalten, was zur Internierung Pouqueville's und Hinrichtung General Roze's führte, auf die Pouqueville mit Ali's Verteufelung im 2.Reisebericht reagierte.

Ein »*English Resident*« war zeitweise Herr *Nikopopoulos* (Holland 1815: 22). Ein Grieche, *Comminti* (oder *Comminiuti*) war England's Vizekonsul (Galt 1813 I: 5). Russischer Konsul war *M. Flory* (Pouqueville 1820/21 III: 352). Hobhouse (1813 I: 10) erwähnte noch *Julien Besieres*, Pionier-Oberst *Poitevin*, den Oberst der Artillerie *Charbonnel*, den maltesischen Untersuchungsrichter *Guerini* und den Marineoffizier *Bouvier*, alles Freunde Pouqueville's, die 1798 bei Tripolitza von Piraten gefangen und bei Ali Pasha interniert waren. Hobhouse und Pouqueville verwendeten explizit ihre Notizen. Sie hatten in Janina versucht, Ali Pasha für Napoleon zu gewinnen. Der technisch interessierte Ali Tepeleni benutzte die Geiseln sofort zur Verbesserung seiner Rüstung und als politische Informanten.

### Ali Pasha und die ausländischen Kavaliereisenden

Ali Pasha empfing ausländische Besucher grundsätzlich freundlich (sehr zum Unterschied mancher seiner Kollegen), wobei alle übereinstimmend berichteten, er hätte sich mit ihnen über die politische Situation in Westeuropa unterhalten. Das spricht m.E. dafür, daß Ali auf diese Weise Nachrichten sammelte, um sich selbst ein Bild vom aktuellen Stand des napoleonischen Krieges, aber auch allgemein von den politischen und technischen Zuständen in Großbritannien und in anderen europäischen Staaten zu machen. Wie weit er dabei an eine etwaige Unterstützung der europäischen Mächte für seine Autonomiebestrebungen dachte, oder nur generell die potentiellen mitteleuropäischen Machtbestrebungen und ihre Auswirkungen auf das osmanische Reich kennenlernen wollte, in dem er schließlich eine nicht unwesentliche Rolle spielte, läßt sich aus den Quellen nicht erschließen. Auffällig war auf jeden Fall der intensive politische Gedankenaustausch mit Lord Byron und er hat gegenüber Hughes überlegt, seinen jüngsten Sohn Salik in England erziehen zu lassen. Auch dies weist darauf hin, daß Ali verstärkte politische Einflüsse der Westeuropäer auf das osmanische Reich voraussah.

- Ali empfing Lord Byron und Hobhouse im Heimatschloß in Tepeleni zum ersten Mal:  
„In marble-paved pavillon, where a spring of living water from the centre rose, Whose bubbling did a genial freshness fling, And soft voluptuous couches breathed repose, ALI reclined; a man of war and woes. Yet in his lineaments ye cannot trace, While Gentleness her milder radiance throws Along that aged venerable face, The deeds that lurk beneath and stain him with disgrace.  
It is not that your hoary lengthening beard Ill suits the passions that belong to youth; Love conquers age – so Hafiz hath averr'd: So sings the Teian and he sings in sooth – But crimes that scorn the tender voice of Ruth, Beseeming all men ill, but most the man In years, have mark'd him with a tiger's tooth; Blood follows blood, and through their mortal span, In bloodier acts conclude those who with blood began.“ (aus »*Childe Harold's Pilgrimage*«)

„Als Byron dies schrieb, war Ali Pasha noch am Leben, aber die implizite Vorhersage wurde bald darauf Wahrheit: so schloß sein energetisches und heftiges Leben mit einer seiner Tapferkeit - aber auch Schuldhaftigkeit - würdigen Katastrophe“ -

beschrieb Galt (1835: 81) Byrons Empfang und Reaktion auf Ali Pasha.

- Wie man sieht, waren Byron und seine Freunde Ali gegenüber keineswegs so negativ eingestellt, wie man aufgrund von Byron's Tod im Freiheitskampf der Griechen, als Ikone der Philhellenen, annehmen würde. In diese Wertung könnten durchaus politische Rücksichten auf den mit England verbündeten Pasha mitgespielt haben, denn die englische Regierung schwenkte erst unter Canning 1823 (nach Ali's Tod) auf eine progriechische Politik ein. Galt's Byron-Biographie war zwar erst danach erschienen, doch beruhte sie auf Notizen aus dem Jahre 1809.

Dieser Empfang seiner englischen Gäste wird durch folgende Beobachtungen ergänzt:

„Wir nahmen Pfeifen, Kaffee und Süßigkeiten, die er zusammen mit uns einnahm, aber er legte keinen so großen Wert darauf, wie andere Türken, die wir gesehen hatten. Er war in grandios guter Stimmung und lachte mehrmals laut auf, was ebenfalls ungewöhnlich für einen derartigen Mann war: ich sah derartiges niemals in der Türkei. Statt seinen Empfangsraum mit Hofbeamten zu bevölkern, wie es bei Pasha's und anderen Großen meist Sitte ist, war er kaum umsorgt, außer von vier oder fünf jungen Personen in prächtigen albanischen Kostümen, deren Haar bis zur Hälfte des Rückens hinabhing: sie brachten die Erfrischungen und besorgten regelmäßig unsere Pfeifen, die dreimal gewechselt wurden, obwohl wir sie noch nicht zur Hälfte ausgeraucht hatten, wie es Sitte bei besonderen Ehrengästen ist. ... Seine Lebhaftigkeit und Leichtigkeit machten auf uns einen sehr günstigen Eindruck bezüglich seiner natürlichen Anlagen.“ (Galt 1835: 111)

Bei Galt's Empfang (1813: 81) spielte ununterbrochen ein Lautenspieler.

### 1. November 1811: Dr. Holland's Empfang bei Ali Pasha

Holland gab eine farbige Beschreibung von seinem und seines Dieners Dimitri Empfang, beginnend mit einem Byron-Zitat:

„Richly caparison'd, a ready row of armed horse, and many a warlike store circled the wide extending court below; above, strange groups adorn'd the corridor; and, oftimes through the areas choing door, some high-capp'd Tartar spur'd his steed away. The Turk, the Greek, the Albanian, and the Moor, here mingled in their many-hued array, while the deep war-drum's sound announced the close of day.

----- Some recline in groups, scanning the motley scene that vaires round. there some grave Moslem to devotion stoops and some that smoke, and some that play, are found. here the Albanian proudly treads the ground. half whispering, there the Greek is heard to prate. Hark! from the mosque the nightly solemn sound; The Muezzin's call doth shake the minaret. »There is no god but God!- to prayer - lo, God is great«“ (aus »Childe Harold's Pilgrimage«)

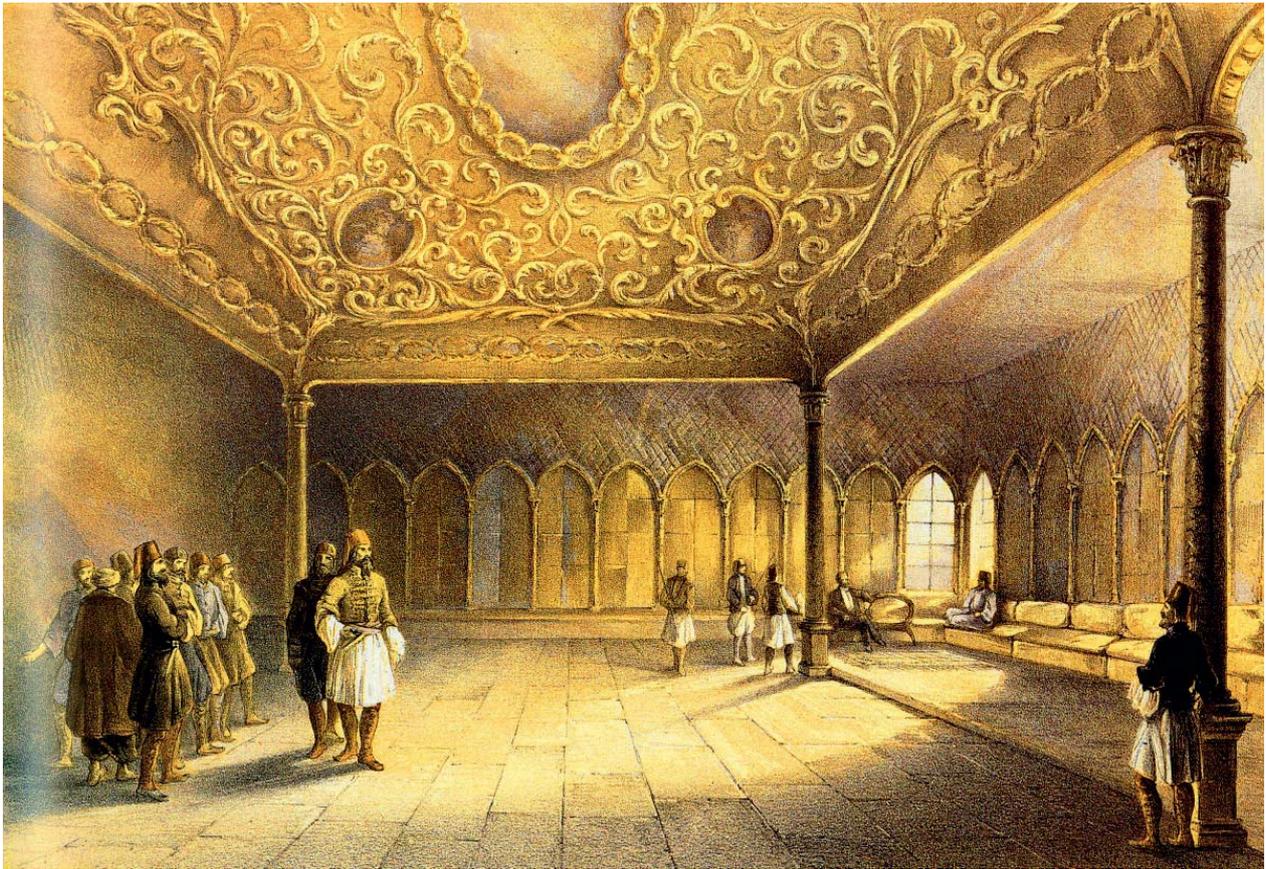
„Um 10 Uhr meldete sich ... Kolovo und sagte, der Vezir sei bereit, uns eine Audienz zu gewähren. Kurz darauf wurden uns zwei Schimmel von schöner Gestalt und superb im türkischen Stil geschirrt, vom Serai gebracht, geleitet von zwei albanischen Soldaten in reicher Montur und Bewaffnung. Wir bestiegen die Rosse und ließen uns von einem türkischen Offizier mit einem verzierten Stock in der Hand langsam und mit großem Aufsehen durch die Stadt geleiten, hin zum großen Serai.“ (Holland 1815: 121-124)

Dieses sei nicht nur ein immenser Palast, sondern in seiner Mitte erhebe sich auch ein die Stadt beherrschendes Fort mit massiven hohen Steinwällen im türkischen Stil, -

„dessen Mauern reich mit Malereien - gelegentlich mit Landschaften, aber meist mit reinen Ornamenten - verziert waren, ohne einheitliches Design. Der Zugang zum Serai war außerordentlich niedrig und umgeben von engen, dunklen Straßen, die keinen Hinweis darauf gaben, daß man sich dem Palast eines albanischen Herrschers näherte. Ein breites Holztor führte in einen langen unregelmäßigen Bereich, dessen zwei Seiten von den Gebäuden des Serai gebildet wurden, die dritte Seite nahm ein langer Holzschuppen ein, der anscheinend zur Aufnahme der Pferde diente, die sich andauernd zum und vom Palast bewegten. Hier spielte sich eine kuriose und interessante Szene ab: Der Platz war mit albanischen Soldaten des Vezirs gefüllt, einige schritten über die offene Fläche, andere hielten an diversen Toren des Serai Wache, andere wiederum saßen im Kreis auf dem Boden und sangen nationale Gesänge ihres Landes, oder rezitierten Heldentaten ihrer nationalen Kriege. Der Albaner zeigt sich hier mit all seinen auffallenden Eigentümlichkeiten in Kleidung und Sitten. Die *'Tchochodares'*, die Leibwachen des Vezirs, werden unter den Landleuten hinsichtlich ihrer Stärke und anderen martialischen Qualitäten ausgesucht. Ihre Kleidung und Waffen sind reicher als die der gewöhnlichen albanischen Soldaten, aber sie bleiben trotzdem eine wilde und pittoreske Mischung hinsichtlich Figur, Kleidung und Ausrüstung, wie es das Charakteristicum ihrer Nation ist (...) Nachdem wir diesen wilden Pomp der äußeren Seraihöfe durchritten hatten, kamen wir in den inneren Bereich, wo wir an einer dunklen Steintreppe abstiegen. Am ersten Haltepunkt stand eine Kutsche des Vezirs, ein schreckliches altes Vehikel deutscher Herstellung, das möglicherweise schon ein dutzendmal von Hamburg nach Triest gefahren war. Oben an der Treppe, betraten wir eine weitläufige Gallerie bzw. Halle ..., deren Wände bemalt war, von der aus zahllose Türen in die verschiedenen Bereiche des Palasts führten. Auch diese Halle war, wie der Platz unten, mit einer Menge Menschen gefüllt ... wir sahen neben Türken, Albanern und schwarzen Soldaten die türkischen Beamten und Minister des Vezirs, seine griechischen und *jüdischen*<sup>54</sup> Sekretäre, griechische Händler, tartarische Kurier, Pagen und schwarze Sklaven des Serai, Bittsteller, die auf eine Audienz warteten und zahlreiche andere Figuren, die dem Hof und Palast Ali Pasha's ihren typischen Charakter verliehen. ... Ein Gang führte uns von dieser äußeren Halle in ein langes und luftiges Gemach, dessen Wände schön bemalt und mit reichen und superben Dekorationen versehen waren. Hier nahmen uns einige Pagen und Diener des Vezirs in Empfang und führten uns zu seinem Audienzraum, geleitet von Signor Kolovo, der sich am Tor des Serai zu uns gesellt hatte und uns nun als Dolmetscher diente. Der Vorhang wurde zur Seite geworfen und wir betraten das Apartment von Ali Pasha. Der erste Eindruck war imposant: es war ein großer, luftiger Raum, an dessen unterem Ende von vier reich ornamentierten Säulen gegliedert, eine lange Fensterreihe am oberen Ende bot das gleiche großartige Bild, wie in der äußeren Halle. Die Einlegearbeiten des Gemachs waren farbenprächtig und überreich. Die vorherrschenden Farben in den Wandmalereien, -verkleidungen und Möbeln waren Karmesinrot, Blau und Gelb - letzteres stammte vor allem von der massiven und überreichen Vergoldung, die über den ganzen Raum verteilt war. Die Täfelung war durch seltene und delikate Holzschnitzereien in Quadrate unterteilt, deren Inneres karmesinrot, die Ränder golden waren. Reichverzierte Säulen in gleichen Abständen, aber ohne gleichmäßige architektonische Ordnung gaben den Wänden des Raums Abwechslung. An diesen Säulen und in den dazwischenliegenden Nischen hingen die Waffen des Vezirs, Säbel, Dolche und Pistolen, alle von feinsten Handarbeit und überreich mit Gold und Juwelen verziert. Ein türkischer Teppich bedeckte den Fußboden und Diwane umrahmten den ganzen Raum, außer am unteren Ende. Sie waren sehr breit und erhoben sich etwa 15 Inches über dem Boden. Die Bespannung war karmesinroter Satin mit breitem Goldrand. Ein großes Holzfeuer brannte in einem Kamin, dessen Abzug superb mit Goldornamenten von verschiedenster Figuration und Art sich nach oben verjüngte.“ (ebda.)

---

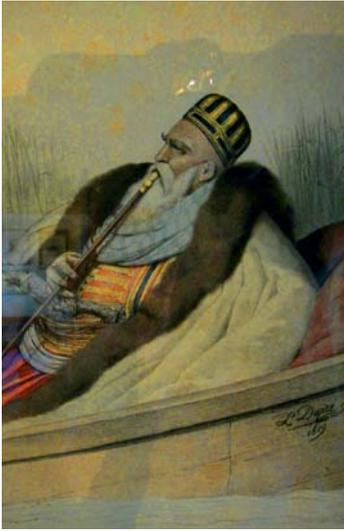
54 Hervorhebung RMB.



G. de la Poer Beresford: Twelve Scetches in double-tinted Lithograhy of Scenes in Southern Albania, London 1855: Audience chamber of Ali Pasha



Audienz bei Ali Pasha



a) Ali Pasha auf dem See von Janina; b) A. Friedel: „Vizir of Albania also called Pacha of Janina“, Paris 1877; c) Dall' Acqua/Lazaretti: Ali Pasha di Giannina, in Ausgabe „F. Pouqueville, Viaggio in Morea, a Constantinopoli et in Albania“, Milano 1816



Puppe mit Originalkleid von Vasiliki im Ali Pasha-Museum (Insel im See von Ioannina) (Foto: RMB)



Ali Pasha und Vasiliki

Im obigen Bild (Signatur „C.T.“, Sammlung des Erzbischofs von Zypern, in Papastavros 1994: 229) ist überraschend ein *Harfenist* zu sehen: es gab aber eine (Winkel-)Harfe weder in der Türkei noch in Griechenland oder Albanien. M. E. ist sie der Fantasie des Malers entsprungen und sollte eventuell eine „griechische Leier“ darstellen, wogegen allerdings die „ungriechische“ Physiognomie des Spielers spricht.



Ali und Vasiliki:  
Monvoisin/Montaut in Luis Janet,  
*Journal des femmes*, Paris 1833

## Ali Pasha's Verhältnis zu seinen Untertanen

Ali Pasha's eigentliches Problem war nach Ansicht Galt's (1835: 88f.) nicht die Konkurrenz anderer Pasha's, sondern die Mentalität seiner Untertanen, die traditionell Rebellen gewesen seien, wie die Chimerioten, Sulioten und die Stämme an der ionischen Küste. Auch die Landschaft sei ideal für *Kleften* (Räuber), gegen die Ali mit eiserner Härte vorging: sie wurden verbrannt, gehängt, enthauptet, gepfählt und in allen Teilen seines Landes ausgelöscht oder vertrieben.

- M.a.W., *Die Briten sahen in der Grausamkeit und Unerbittlichkeit Ali Pasha's mehr ein notwendiges Übel der Aufrechterhaltung von Recht und Ordnung, als einen schlechten Charakter*, selbst dann, wenn er die schmale Grenze zwischen Gehorsam gegenüber dem Sultan und eigener Macht überschritt. Dies wird an folgendem Beispiel deutlich:



Beim Einzug in Janina sahen Hobhouse und Byron gleich gegenüber einem Fleischerladen Arme und Schulter eines Mannes an einem Baum hängen (Galt 1835: 72f.). Es war ein Klefte, der mit seiner Bande in den Bergen zwischen Trikkala und Janina von Mughtar Pasha besiegt worden war, der einige Hundert sofort in Stücke hacken ließ. Ihr Anführer war der griechische Priester *Dionysios Philosophou*,<sup>55</sup> der nach der Niederlage nach Konstantinopel ging und mit einem *Firman* (Schutzbrief des Sultans) nach Janina zurückkehrte, wo ihn der Vezir zu Verhandlungen einlud. Trotz des Firmans kerkerte ihn Ali ein, behandelte ihn

<sup>55</sup> Eine Gedenkveranstaltung zum 400. Jahrestag seines Aufstandes von 1611 nahmen wir 2011 in der Burg von Ioannina auf (OM 162).



aber gut, bis ein Bote aus der Hauptstadt ihn autorisierte, mit ihm nach Belieben zu verfahren: es war Dionysios' Leiche, die Byron und Hobhouse beim Einzug in Janina sahen.

„Durch derartig rigorose Maßnahmen machte Ali Pasha den größten Teil Albaniens und jener Nachbardistrikte sicher zugänglich, die vordem von Freibeutern und Banditen überrannt waren und konsequenterweise öffnete er damit das Land für Kaufleute, sicherte ihre Person und Waren, womit er nicht nur sein eigenes Einkommen erhöhte, sondern auch das seiner Untertanen. Er baute Brücken über Flüsse, ließ Sümpfe überbrücken, öffnete Straßen und verschönerte das Land und die Städte mit neuen Gebäuden und durch viele dankenswerte Anordnungen, eben weil er ein erbarmungsloser Prinz war.“ (Galt 1835: 89f.)

Ali's Massaker an Griechen, wie z.B. in Gardiki und Preveza, hatte meist Blutrache oder mangelnde Loyalität als Ursache und nicht ethnische Gründe. In Preveza, das vor der Eroberung 1798 10-12.000 griechische Bewohner hatte, vertrieb Ali Pasha mit englischer Hilfe die Franzosen, ließ alle Griechen massakrieren und siedelte 3-4000 Albaner an. (Holland 1815: 78) Der wichtigste griechische Händler in Preveza war Panagiotaki, in dessen Haus Ali Pasha Dr. Holland auf der Rückreise einquartierte (Holland 1815: 436). Dies beweist, daß ansonsten viele griechische Händler mit Ali kooperierten. Zuweilen stützte er sich innenpolitisch mehr auf die griechischen *Despótes* als auf die Türken (Leake 1835 I: 407).

– Ali hatte keinerlei religiöse Vorurteile und beurteilte seine Mitarbeiter ausschließlich danach, ob sie ihm von Nutzen waren. Da die meisten Untertanen Christen waren, kontrollierte Ali v.a. die Bischöfe, besonders den Metropolit von Janina.

„Ich habe selbst Fälle erlebt, wo Ali Pasha befahl, griechische Kirchen zu bauen, zum Nutzen der Bauern, wie es in ein oder zwei Dörfern auf der Ebene von Arta geschah.“ (Holland 1815: 191)

Auch Leake (1835 I: 257, IV: 224f.) bestätigte, daß sich Ali entsprechend seiner mehrheitlich christlichen Untertanen religiös tolerant verhielt. Ali hatte in Janina den Griechen auch das Glockenläuten gestattet und Hughes vermeldete (1820 II: 25), dies gäbe zusammen mit den Muezzin-Rufen einen „sublimen Effekt“. Auch preßte Ali die Klöster verhältnismäßig wenig aus. Besonders lag ihm das Kloster Sv. Naum (am Ochridsee) am Herzen; seine Unterstützung bedeutete aber nur, daß er andere zum Spenden zwang (Leake 1835 IV: 149f.). Er förderte die Schulbildung der Griechen und empfahl dies den Bischöfen. Dank der Schulen und Handelsbeziehungen wäre das Griechisch in Janina eleganter als sonst in Griechenland. Das gelte aber nicht für Türkisch und Albanisch. In den Dialekten gab es slawische Einflüsse (Leake 1835 IV: 150f.). Auch Bartholdy (1805: 25; 215) meinte, Ali wäre tolerant gegenüber den Christen gewesen, Sorge für Moral und in Janina sei Prostitution härter bestraft worden, als sonstwo im Reich. Nach Holland (1815: 191) hätte Ali sehr auf die Einhaltung des islamischen Rechts geachtet, aber mehr aus politischem Interesse, als aus persönlicher Überzeugung. Er selbst stand der volkstümlichen schiitischen *Bektashi*-Sekte nahe (Leake 1835 I: 407, IV: 284f.), die unter den Janitscharen und bei den Albanern viele Anhänger hatte (bis heute im Kosovo). Nach Hobhouse (1813 I: 124) wäre Ali aber erst im Alter religiös geworden und habe sich den Bektashi angenähert.



## Die Interethnizität des Epiros

### Zu den (Süd-)Albanern

1812 herrschte Ali über 200-300.000 Untertanen (Holland 1815: 99 & 103ff.):

„Albanien kann als Land nicht durch genaue Grenzen definiert werden, sondern läßt sich eher durch Sprachgrenzen und andere Charakteristika der Bevölkerung bestimmen. Das Gebiet um Janina und Arkanien wird zwar hauptsächlich von Griechen bewohnt, die man oft mit diesem Namen bezeichnet, und gegenwärtig stehen sie unter einem albanischen Herrscher, nicht ganz ohne Grund. (...) Die Bevölkerung Albanien ... ist in verschiedene Stämme auseinandergebrochen ... Die Gegen, Liapiden, Liutziden, Tosken, Camen und untergeordnete kleinere Stämme ... die man nach Dialekten und Orten unterscheiden muß ... Die wichtigsten Städte Albanien sind außer Janina und Arta, Skutari, Durazzo, Berat, Avlona, Ochrid, Kastoria und Argyrokastro (Gjirokastër).“

Ali Pasha als Einiger der Albaner würdigte auch Mendelssohn-Bartholdy (1890: 80ff.):

„Man wird die Bedeutung Ali's nur dann recht erkennen, wenn man die gegebenen albanesischen Zustände, den Gegensatz zwischen Tosken und Geghen sowie das Verhältniß der Albanesen zu den Griechen würdigt.“ „Die albanesische Race zerfällt in zwei Hauptstämme, den toskischen, welcher Süd-Albanien (mit Einschluß des Gebietes von Berat), und den gegischen, welcher Mittel- und Nord-Albanien bewohnt. ... Zwischen Tosken und Gegen herrscht eine gegenseitige, von den Vätern überkommene Abneigung, welche namentlich in den türkischen Feldlagern, wann beide Stämme vertreten sind, häufig zu Neckereien und Händeln Anlaß gibt. Sie fechten so gerne gegen einander, dass die Pforte bei Unruhen in der einen Hälfte des Landes sich der in der anderen Hälfte geworbenen Söldner stets erfolgreich bediente.“ (Hahn: 12f.) „Es ergibt sich ..., dass das rein griechische Territorium sich mit dem gemischten in den Süden des Landes theile ... Die Bevölkerung des Küstenstriches spricht zwei Sprachen, nämlich albanesisch und griechisch, und man behauptet, dass die Entscheidung, welches die Landes- und welches die fremde Sprache sei, dadurch erschwert werde, dass an den meisten Orten beide als Hauptsprachen neben einander beständen und von den Kindern zugleich erlernt würden ...“ (ebda.: 14)

Hobhouse (1813 I:93) zog die ethnische Grenze zwischen Griechen und Albanern auf der Höhe von Gjirokastër und Delvinaki.

### Die Aromunen (Vlachoi) als dritte große ethnische Gruppe

Da Ali's Einfluß sich auch auf *Metzovon* erstreckte, gab es in seinem Land viele christliche Aromunen (Vlachen) als Handwerker und internationale Händler, die bis Deutschland, Österreich, Ungarn und Russland reisten (Leake 1835 I: 296, 307 – s.a. Kahl).

Die Aromunen sind ein über den ganzen Balkan verbreitetes slawisches Hirtenvolk mit einer romanischen Sprache, die bis in die 20er-Jahre als halbnomadische *Hirten* Almwirtschaft mit Sommerweiden betrieben, aber auch dank ihrer Sprache<sup>56</sup> als internationale Händler in ganz Europa Handelshäuser hatten. Meist waren sie Pelz-<sup>57</sup> und Teppichhändler, bzw. Silberschmiede.

Nach dem Starsänger Giannis Papakostas (Interview 2003) gibt es 4 Gruppen Vlachen:

---

56 In Mitteleuropa war um 1800 Französisch die internationale Verkehrssprache und daher für die Aromunen leicht zu lernen!

57 Bis Ende des 20.Jhds gab es im Berliner Stadtzentrum (Ecke Kurfürstendamm/Gedächtniskirche) ein edles aromunisches Pelzgeschäft mit charakteristisch gemusterten Jacken und Mänteln aus schwarzen und weißen Fellstücken.



*Arvanitovlachoi – Yiftovlachoi – Karagouna – Metzovites*. Die *Sarakatsanen* seien keine richtigen Vlachen mehr, weil sie Sprache und halbnomadische Lebensweise aufgegeben hätten. Er sagte, daß z. B. in Mikro Peristeri (Zagori) nur mehr wenige Vlachen leben. Im Gegensatz zu anderen Regionen des Epiros würden, so Papakostas, *Sarakatsanen* und *Yiftoi in Zagori* untereinander heiraten.<sup>58</sup> Dabei gab es viele Berührungspunkte mit den Roma: so heißt der vlachische Ober-/Althirte<sup>59</sup> *tselinggias*, wie der Anführer eines Roma-Zeltlagers.

Die *Sarakatsanen* von Zagori<sup>60</sup> stellten um 1800, wohl wegen der Nähe zu Janina und dank ihres privilegierten *Vakuf*-Status, - neben den *Juden* - zahlreiche Beamte am Hofe Ali Pasha's: aus Kapessovo kam z.B. der Schreiber von Ali Pasha (die Taverne, wo 2003 eine von uns dokumentierte Hochzeit stattfand, war sein Gehöft). Zagori war im 19.Jh. eine der reichsten Regionen des Epiros. Pouqueville (1820/21 I: 157) nannte die Zagoriten-Familien Kapessovo und Vélitza, die mit Wien, Breslau, Leipzig, Moskau und Amsterdam Handel trieben- Sie sind auch heute wohlhabend. Sie haben neben der allgegenwärtigen Auswanderung seit damals viele im Ausland ausgebildete Akademiker (Gymnasiallehrer, Ärzte) und sind rezent durch den Wandertourismus im *Nationalpark Vikos-Schlucht* und Denkmalschutz aller Häuser (Museums-Dörfer), wie sonst nur die direkt am Meer gelegenen Touristenbadeorte, ganzjährig besiedelt - im Gegensatz zu anderen Regionen wie Pogoni und Tzoumerka und dem Hinterland der Thesprotia -, wo im Winter (Oktober bis Ostern) kaum noch (oft nur 14-20 alte) Leute leben: v. a. Familien mit Kindern und Kranken ziehen wegen fehlender Schulen und ärztlicher Versorgung in die Großstädte.

In *Pogoni* dominierte eine vlachisch-arvanitische Hirtenkultur mit Schafzucht und Milchwirtschaft mit einem pentatonischen Musikstil, der mit südalbanischen Elementen verwoben ist und sich jenseits der Grenze in *Dropoli (Deropolis)*, dem Gebiet der griechischen Minderheit Albaniens, fortsetzt. Von Herden- und Grundbesitzern abhängig, waren die Pogoni-Vlachen relativ arm: die einfachen Vlachen waren Hirtennomaden (Leake II: 151-160, 170-171). Leake (1835 III: 172; vgl.1835 I: 296) erwähnte, daß viele Männer aus den Dörfern als Träger, Pferdevermieter, Händler und Handwerker auswärts arbeiteten. Dank ihrer ärmlichen halbnomadischen Lebensweise und der notwendigen Bewaffnung zum Schutz ihrer Herden gegen Raubtiere (und andere Räuber), war es keine große Änderung der Lebensweise, die Mannschaft (selten als Anführer) von Kleftenbanden zu stellen. So waren viele Kleften (z.B. Hadjantoni in der Tzoumerka) Aromunen.

*Sarakatsanen* und Roma zogen nach den Balkankriegen<sup>61</sup> in die Dörfer und pachteten oder kauften leerstehende Häuser mit dazugehörigen Nutzflächen (Felder χωράφια), als viele epirotische Griechen als Gastarbeiter ins Ausland (80% in Deutschland) emigrierten. Die *Tzoumerka* ist eine wildromantische, aber arme Gebirgslandschaft mit Ziegen- und Schafzucht und einem hohem Anteil an *Sarakatsanen* - ein ideales Gelände für den Partisa-

---

58 Grigoris Kapsalis' Mutter kam aus einem Vorort Konitzas und wurde noch mit der *brika* (Mitgift) auf einem glöckchen-behangenen Pferd nach Elafótopos geholt. Auch Grigori's Frau ist *Sarakatsanin*.

59 Viele Almen heißen „*Yiftokampo*“!

60 Siehe Thede Kahl 1999a.

61 Der Epiros kam erst nach den Balkankriegen 1912/1913 zu Griechenland.

nenkampf. So ist es nicht verwunderlich, daß es dort viele Kleften gab, die sich in den Felsenschluchten verstecken konnten. Die Armut einerseits und das Kleftentum andererseits repräsentiert z.B. *Chouliarades*, das „Holzlöffelschnitzer-Dorf“ - Heimatort von Giannis Papakostas – das ein Lokalrepertoire von Kleftika besitzt.



Tzoumerka: Chouliarades (Fotos: RMB)

Im Gegensatz zu Pogoni und der Tzoumerka wurden die *aromunisch* sprechenden *Vlachen* in *Janina* und *Matzovon* als Händler und Handwerker von Luxusgütern, v.a. aber mit der *Milchwirtschaft* reich. *Metzovon* ist das aromunische Zentrum einer *qualitativ hochwertigen* Milch- und Käseproduktion für das ganze griechische Festland, aber auch für seine Schafwoll-Produkte, Wollstoffe, Lederwaren und gewebte Wandteppiche (Kelims)<sup>62</sup> berühmt. Die beiden reichsten *Archonten*-Familien sind die *Tsitsa* und *Averof*. Sie haben sich für die traditionelle Architektur im Stadtbild eingesetzt und vertreten politisch die Aromunen als griechische Staatsbürger.

- Festzuhalten ist, daß die Epiroten (Albaner, Aromunen und Griechen) aus wirtschaftlichen Gründen als Söldner in die Ferne zogen, was ein wichtiger Aspekt des Kleftentums war. Albaner waren im osmanischen Reich überall als Gastarbeiter tätig, organi-

<sup>62</sup> Typisch vlachisch sind kleine rostrote oder schwarzrote Kelims aus Schafwolle mit Reihen von schwarzen oder weißen Mustern, die in Griechenland bei Einheimischen und Fremden beliebt sind.

siert in *chossaku's* und *tajfa's* (Johann Georg v. Hahn): die Muslime als Soldaten, die Christen als Handwerker, in Süditalien und für England auch als Söldner.



Einwohner von Metzovon in Tracht (Postkarte 1977)



Die Sängerin Luisa



Traditionelle Architektur in Metzovon (alle Fotos Wolf Dietrich und RMB 1977)

Obwohl im osmanischen Reich eine generelle soziale Unterscheidung nur zwischen Muslimen und Nichtmuslimen (Christen und Juden) gemacht wurde, gab es doch eine Ungleichbehandlung der Ethnien: Hatten die Griechen zwar mächtige zivile Verwaltungspositionen inne (Fanarioten), so konnten sie keine regulären Soldaten (aber private Söldner: *Armatolen*) werden, während die Armenier in der türkischen Kavallerie dienten (Bartholdy

1805: 51). Die Bulgaren wiederum waren die Pferdehüter des Sultans. In Larissa gab es auch viele Schwarzafrikaner (ebda.: 56).<sup>63</sup>

### Das Verhältnis Ali Pasha's zur jüdischen Bevölkerung

In Ali's Landen gab es neben den länger ansässigen und *einen griechischen Dialekt sprechenden epirotischen „Romanioten“*<sup>64</sup> spanisch-sprechende, spaniolische (sefardische) Juden, z.B. in Vrachóri/Aetolien oder in Kastoria 10% (Leake 1835 I: 62, 122, 443, 325).

- Nach Rae Dalven (1990: xi-xii), lagen die „Romanioten“ lange im Streit mit den Sefardim von Thessaloniki, wobei sich beide nicht als echte Juden anerkannten und deshalb zwischen ihnen ein Heiratsverbot bestand, das erst nach ihrer weitgehenden Ausrottung durch die Nationalsozialisten 1945 dank eines Jerusalemer Rabbi's als Vermittler aufgehoben wurde. Das Romanioten-Viertel in Ioannina besteht noch heute, die jetzigen Juden sind meist hervorragende Silberschmiede.



Die 2 jüdischen Synagogen (links die romaniotische) in der Zitadelle von Ioannina

Im Gegensatz zu den Griechen waren die Türken judenfreundlich und ließen sie – als einzige Nichtmuslime – z.B. auch in Larissa, wo sie ein eigenes Quartier hatten –, im Kastro wohnen, da sie loyal zu den Osmanen standen und die Griechen als antisemitisch galten. Z. B. hatten diese in Athen durchgesetzt, daß die Juden keine Gotteshäuser haben durften. Auch unter Ali Pasha hätten Juden und Armenier mehr Rechte als anderswo gehabt, wurden aber umso mehr ausgebeutet. (Leake 1835 IV: 295) Nach Holland (1815: 134f.) und Bartholdy (1805: 37, 58) durften die Juden in der Zitadelle wohnen, weil die Türken sie –

63 M.a.W., auch die meisten anderen regionalen Statthalter und Pashas berücksichtigten die ethnischen Gegebenheiten in ihrer Region.

64 Im byzantinischen „Reich gab es ... seit altersher viele von Rabbinern geleitete jüdische Gemeinden, so in Konstantinopel, aber auch in Thessaloniki, Adrianopel, Véria, Kastoriá, Korinth, Mistrá, Ochrid und Theben. Die Gemeinden der byzantinischen Juden, deren Nachkommen man seit der Türkenherrschaft Romanioten bezeichnete, haben sich größtenteils bis in die Neuzeit gehalten. Juden waren in Byzanz rechtlich diskriminiert (zum Beispiel von Staatsämtern ausgeschlossen), aber als Arbeiter, Handwerker oder Händler in vielen Gewerben, so auch in Heilberufen tätig. Sie bewohnten in Konstantinopel und wohl auch andernorts eigene Viertel (bzw. Straßen) mit Synagogen, konnten also ihre Religion ausüben.“ (Prinzing & Romhányi 2011: 106)

aufgrund der erlittenen Vertreibung durch die Christen aus Spanien, Italien und Venedig – nicht für so europäerfreundlich wie die christlichen Griechen hielten (Hobhouse 1813 I: 443), die den Russen u.a. ausländischen Feinden der Türkei näherstanden und von jenen als Konsuln eingesetzt und beschützt wurden.

Vor Ali Pasha war **Arta** Hauptstadt des Epiros, bzw. des Sançak. Es besaß u.a. ein europäisch eingerichtetes Zollhaus, das früher den Venezianern und später dem französischen Konsul gehört hatte (Hobhouse 1813 I:39f.) und hatte angeblich viele, aus Venedig vertriebene (d.h. spaniolische), Juden unter seinen Einwohnern. Holland erwähnte auch einen Juden als Steuerpächter (1815: 78) und gab an, daß die Händler im Bazar hauptsächlich Griechen und Juden wären (1815: 84).

- Ob die Juden in Arta Sefarden oder Romanioten waren, ist m. E. nicht wirklich sicher, da sich die Reisenden (außer vielleicht Bartholdy) um solche Details nicht kümmerten. Besonders interessant aber ist, daß *Juden und Griechen* im Bazar Geschäfte hatten, denn das wäre die *Vorwegnahme von 20-30 Jahren der Tanzimat-Reformen* mit der gesetzlichen Gleichstellung der Angehörigen von Buchreligionen!

Es gab - bis vor dem II. Weltkrieg - viele jüdische Gemeinden in Nordgriechenland, v.a. in Janina und Saloniki waren große jüdische Gemeinden - angeblich Spaniolen. In Saloniki gab es sogar muslimische Juden (*Mamins*), wie Holland berichtete, von denen viele Ärzte, Beamte der Pasha's (z.B. die Innenarchitekten und Zollleute Ali Pasha's in Salaora und Arta) und Kaufleute waren, allerdings auch Lastträger und Handwerker (ebda.).

## Die interethnische und interkulturelle Hofmusik Ali Pasha's

Ali hielt sich keineswegs an den Kanon des osmanischen Gildensystems und importierte neben dem Klavier und mechanischen Musikinstrumenten (aus Italien) auch andere westliche Instrumente, wie Klarinette, Violine und das hybride *laouto* (albanisch *llahute*),<sup>65</sup> die die Flöten *fyell* und *ney*, die Panflöte *miskal*, die Fiedeln *lyra-lauria*, *sine kemán* (Kastenfiedel mit Resonanzsaiten) und die arabische Laute *ud* ersetzten. Zusätzlich engagierte er fanarotische Musiker und Tänzer/-innen aus Konstantinopel. Offenbar wollte er beide Stile zu einer ost-westlichen Synthese bringen.

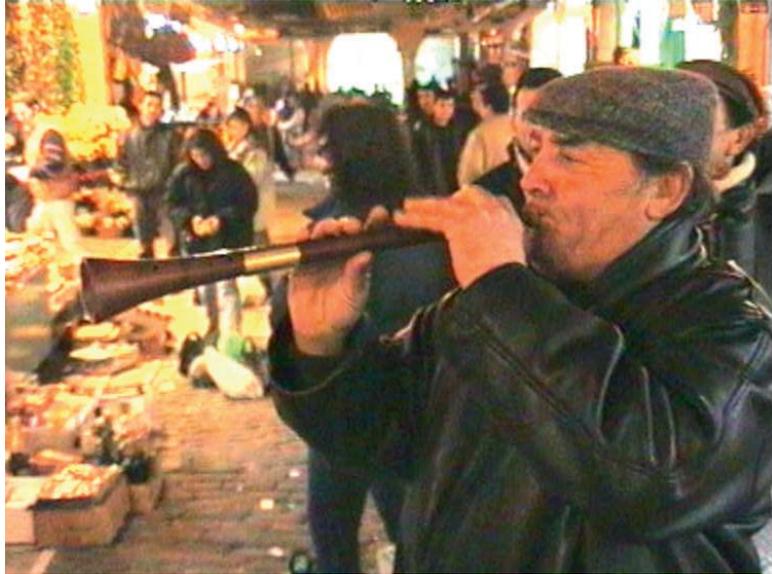
Die Holland zufolge „heterogene“ *mehterhane* (Militärmusik) Ali Pasha's setzte sich – in illegaler Erweiterung – hauptsächlich aus Roma,<sup>66</sup> dalmatinischen und italienischen (*Arberëshen?*) Flüchtlingen, sowie Deserteuren von den ionischen Inseln zusammen, wie Ali ihm bei einer Parade zuflüsterte. Damit widersprach Ali Pasha's Hofmusik den strengen Vorschriften, was die erlaubte Besetzung betraf und nahm die 25 Jahre spätere Auflösung der

---

65 Das Laouto ist ein Hybridinstrument aus italienischer Renaissance-Laute und türkischer Langhalslaute vom Saz-Typ. (Das Bild eines laouto-spielenden Matrosen nach Stackelberg in Anoyanakis 1979 als Beleg für die Existenz um 1800 ist ein Irrtum, da die Abbildungen in Stackelberg erst nach dessen Rückkehr nach Rom von einem italienischen Maler angefertigt wurden, der das Instrument nur aus der Beschreibung kannte und seine Phantasie walten ließ. Nach meinen karpathischen Gewährsleuten wurde das heutige Laouto erst um 1930 in die inselgriechische Volksmusik eingeführt.

66 Ali's Inçe saz hingegen beschäftigte jüdische Musiker!

Musikergilden in den Tanzimats-Reformen vorweg. Denn die Militärkapelle Mehterhane war in Größe und Zusammensetzung ein rangspezifisches Privileg, das nur der Sultan verleihen konnte. Ihr meist von Roma gespielter obligater Kern war *davul-zurna* [große Trommel + Kegeloboen].



Davul-Zurna 2000 im Bazar von Thessaloniki (Foto RMB)



Die Mehterhane Ali Pasha's in Ioannina (Foto RMB 1991) – rezent abgerissen!

Angaben zur Militärmusik der ionischen »Greek Light Infantry« und »Corsican Rangers«, beides Regimenter aus hauptsächlich albanischen Soldaten (Holland, Galt) belegen, daß über deren *schottische* Offiziere die englische Hymne und schottische Dudelsackmusik („Highland tunes“), z.B. „The Blue Bells of Scotland“ in die albanisch-griechische Militärmusik gelangten, wo sie Hahn noch 1854 in der Militärmusik König Otto I. feststellte.

*Ali Pasha* liebte offensichtlich Musik, sowohl in Form von Balladen (incl. *Kleftika* gegen ihn) als auch Tänze im Harem (Tanzsklavinnen) und bei seinen exzessiven Trinkgelagen (wahrscheinlich *Zikir* der Bektashi mit Tanzknaben). In seinem berühmten Pavillon gab es eine automatische Wasserorgel, die Opernmelodien spielte. Auch bei Audienzen spielte des öfteren ein Lautenspieler (s. Galt), wobei die Ausführenden professionelle Musiker waren.

„Eine schöne Stimme rief bei ihm die stärksten Emotionen hervor. Mehr als einmal brach er in Tränen bei einem jungen Sänger aus, der in Arabien geboren, die *illahis* [=Bektashi-Hymnen] sang. Obwohl der Vezir kein Arabisch verstand,<sup>67</sup> fesselte schon die bloße Melodie allein sein wildes Herz“, berichtete Ibrahim Manzour Efendi (p. 359, in Baud-Bovy 1983: 67).

Veli Pasha importierte 1809 das erste Klavier an seinem Hof in Tripolitza (Simopoulos III. 2: 513, Anm. 2) – nach anderen Quellen war es Ali Pasha in Janina (Baud-Bovy ebda.). Veli komponierte selbst Liebeslieder.

– Es gab um 1810 sogar Pläne für das Engagement einer Operntruppe (Hobhouse 1813 I: 70f.). Hughes (1820 II: 294) berichtete, ein (ev. neapolitanisches) Wandertheater (Ballett) aus Korfu wäre anlässlich der Hochzeit Mahmud Pasha's, des Sohnes von Veli Pasha mit der Tochter eines reichen Bey's aus Larissa von Großvater Ali Pasha engagiert worden und Pouqueville erwähnte (1820/21 III: 406) eine dalmatinische („morlakkische“) Theatertruppe aus Ragusa (Dubrovnik) in Veli Pasha's Diensten.

Offiziell erfolgte die Verwestlichung der Mehterhane erst mit der Berufung *Giuseppe Donizetti's* 1828 zum obersten Militärkapellmeister mit Auflösung der Musikergilden *awâlim* (Frauen-) und *alatiya* (Männerensemble) durch den Sultan (Reinhard 1984: 36). Aus der *inçe saz*, der höfischen Kammermusik, wurde ein gemischtgeschlechtliches Ensemble, das in öffentlichen Musikcafés,<sup>68</sup> dem auf westliche Musik spezialisierten *café chantant* und dem *alla turca*-Musik spielenden *café amân* für ein internationales Publikum spielte (die sog. „*Smyrneika*“, aus denen nach Gail Holst die „*Rebetika*“ entstanden). Es ist belegt, daß es bis 1930 nicht nur in Athen und in den levantinischen Hafenstädten Smyrna, Galata, Syra, Alexandria, Suez, Port Said, Jaffa, Beirut, usw. *café amân* gab, wie Holst irrigerweise glaubte, sondern auch auf dem griechischen Festland bei *Karawansereien* entlang der großen Handelsstraßen (*Via Ignatia*), im Epiros in Janina, Valona, Arta, Preveza, Pournia, Kastoria und Konitza u.a. Orten, wo sich diese von Ali Pasha initiierte Mischkultur entwickelte. Dort machten nicht nur die Kavaliereisenden Station, sondern v.a. internationale Karawanenhändler. Sie engagierten, wie die Reiseberichte belegen, zur Abendunterhaltung Musiker (Roma?) aus umliegenden Dörfern. Wahrscheinlich siedelten sich in diesen Dörfern (z.B. Parakalamos, Delvinaki und Pournia) Musiker an, um bei Bedarf zur Stelle zu sein, weshalb diese Orte bis heute als „*Musikerorte*“ gelten.

Nach Simopoulos (III.2: 248) gab es in Janina Yiftoi in einem „*übelkeitserregenden Quartier*“ nahe der Paläste Ali's und seiner Söhne. Sie waren vermutlich *keine Berufsmusiker*.

Einer der berühmtesten Geiger und Sänger des ausgehenden 18.Jhs verließ Athen, um in Janina sein Glück zu versuchen. Die Vorsilbe *Kara* in seinem Namen *Demetrios Karaoulanis* deutet auf einen *Yiftos* hin (Anoyannakis 1979: 297) und diese waren (Ciobanu 1959:

---

67 Ali Pasha konnte als hoher muslimischer Beamter sicher den (arabischen) Koran auswendig.

68 Rezent spielen epirotische Koumpanea's im Winter in den Nachtclubs von Athen und Thessaloniki.

146) auch bei den rumänischen Fanarioten in den Städten hoch geschätzte Sänger und Musiker. Roma sind seit dem 11.Jh. in Konstantinopel belegt (G. Soulis) und Ende des 14.Jhds in großer Zahl im Epiros und an der Adriaküste. wo es auf Korfu damals sogar ein „*feudum acinganorum*“ gab. Ein höfisches *Preislied der Zigeuner auf Ali Pasha und seine Söhne* in den Memoiren des Siegelbewahrers Athanasios Lidorikis (zit. n. Simpopulos III.1: 213 zit. nach Baud-Bovy 1983: 68; Bsp. 61) besagt:

„Εμε με λεν Ἄλη Πασια κι εχω παιδια πασιαδες, και τ' ονομα μ' το τρεμουνε σ' ολους τους κασαμπαδες.“

Ali hatte nach Bartholdy (1805 II: 81) *eine jüdische Hofkapelle* [*inçe saz*, bzw. *koumpaneial sazhe*], da die Juden keinen Militärdienst leisteten.

- Auffälligerweise belegen die Reiseberichte bis zu den Tanzimatsreformen zwar *jüdische Berufsmusiker in den Städten*, *Roma-Musiker hingegen nur auf dem Land* und bei Jagdausflügen (und wahrscheinlich in den Karawansereien). Erst um 1835 tauchen die Roma als Musiker auch in Städten auf: die Juden hatten mit den Tanzimatsreformen Zugang zum Bazar und damit zu „anständigen“ Berufen und es damit nicht mehr nötig, den verachteten Musikerberuf auszuüben und die Roma, die nicht in den Genuß der Reformen gekommen waren, rückten in die Städte nach. Dies erklärt, warum „Zigeunermusik“ und jüdische „Klezmer“-Musik (ein falscher Terminus, da er an sich nur für Osteuropa gilt) sich stilistisch und im Instrumentarium stark ähneln.

Diese Musik war westlich beeinflusst, wie eine Liebesklage (*amanés*) aus Smyrna 1810 bei Stackelberg zeigt, zu der es sowohl eine italienisch anmutende Melodie, als auch eine *Makâm*-Version gab (Brandl 1988a). Westliche Skalen wurden mit orientalischen *makam*-Modi vermischt (z.B. Bartholdy's „*Evropaeïko Makám*“). Man nahm fremde Stücke ins Repertoire auf, Melodien deutscher Studentenlieder, wie „*O du bemoostes Haupt*“, zu dem ein Klefentext gesungen wurde (Urquhart), graekoalbanische Tänze wie *Tsamikos*, *Kangkeli*, *Syrtos*, *Romeïka*, aber auch rumänische *doïna* und *hora lunga*, die die Roma-*lautarii* an den Höfen der dort vom 17.-19.Jh. regierenden griechischen *Fanarioten* komponierten.

- Fanariotische Musikformen mit gereimten Distichen, die „wahrscheinlichen von Roma“ [eher von Sefarden] nach Janina gebracht worden waren, sind aus Rumelien (Sammlung Merlier) und beim „*thrakischen amanés*“ (Baud-Bovy 1983: 70 und Bsp. 53) belegt. Die ältesten Notationen fanariotischer Lieder aus dem 16.-17.Jh. vom Athos (Xeropotamos-Manuskripte und Ivron Ms 1189 von 1562, Ms 1203) weisen beide Formen des 12-Silblers auf (Bouvier 1960; Mazaraki 1967, 1976), aber auch 13-Silbler. Sie sind eindeutig urbanen Ursprungs (*griechisch-orientalische Kunstmusik*), denn *in den griechischen Volksliedern gibt es keine Sequenzierungen*. Einige sind dreizeilig, wobei die ersten beiden einen 15-Silbler zeigen, die 3.Zeile ist freimetrisch (verstümmeltes Persisch bzw. Griechisch). Analog dazu findet sich ein bemerkenswertes Beispiel in den *Alipashalitika* und bei De Guys im 18.Jh. (Baud-Bovy 1983: 62f., Bsp. 61). 1930 nahm Baud-Bovy im Epiros drei Roma zusammen mit einem Griechen aus der Tzoumerka auf (Baud Bovy 1983: 70, *Ioannitika*: Bsp. 61-63): den Sänger und Violinisten *Benatzis*, den Lautenisten *Dalas*, der, weil er ein *Schattenspieler* aus Preveza war, den Rufnamen „*Karagöz*“ hatte, und den in ganz

Rumeli berühmten Klarinettenisten *Nikos Tzaras* (s. Mazaraki 1959: 31). In seinem Heimatdorf *Chouliarades/Tzoumerka* spielte er *Floyera*, bei Hochzeiten und Festen in Ioannina *Klarino* mit *Koumpaneaia*.

- Abgesehen davon, daß auch – Veli zugeschriebene – Liebeslieder (siehe die Beispiele bei Bartholdy und Hobhouse) *in Janina in gereimter Form* gesungen wurden (zu denen offenbar Fauriel Zugang hatte), ist den Feststellungen Beaton's und Baud-Bovy's (1983: 70) zuzustimmen, daß außerhalb des Epiros nur in Konstantinopel und den fanariotischen Fürstentümern der Wallachei gereimte Lieder zu finden sind. Angesichts der wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen zu Italien über die ionischen Inseln, kann der Reim aber auch ein direkter Import aus Italien gewesen sein.
- Beaton (1980: 171f.) meinte zu den gereimten Formen:  
„There are signs that at the courts of ambitious, practically independent local rulers, such as the Greek beys of the Mani ... and the Albanian Ali Pasha in Ioannina, some form of professional epic-style poetry was encouraged. It is possible that these songs, which reflect exasperation more than admiration for the kleft's heroic activities, were in fact composed at the court of Ali, who had him put to death, rather than among his fellow klefts. There are other indications too that professional composition was more prized in Ioannina than elsewhere. N.G. Politis mentions an 'Ali Pashad', an epic in which the notorious Pasha's exploits are extolled, by an Albanian Moslem, Hadzi Serket, interestingly enough in Greek (1915, p. 513). Two other poems from the court of Ali are unusual for their use of rhyme: a banal account of his revolt against the Sublime Porte in 1820 said to have been composed by one of his sons (Fauriel, 1825, pp. 347-53)<sup>69</sup> and the famous lament for Kyra Frosyni, the Greek mistress of another son of the Pasha, who was put to death in 1801 (Petropoulos, 1858, p. 165); and although these poems are very different in style, the fact that in Ioannina almost alone on the Greek mainland at this time, rhyme was used in songs on historical subjects, suggests that a class of professional singers, comparable to those of Crete, may have begun to emerge for a brief period under the patronage of Ali Pasha.”

## Feste Ali's und seiner Söhne: die Tanzknaben bei den Gelagen

„Als wir eines Tages“ - berichtete Hughes (1820 II: 286) - „des Nachmittags über den See heimkehrten, fingen unsere Ohren den klimpernden Klang entfernter Musik ein und als wir nach der Richtung, aus der es kam, Ausschau hielten, sahen wir zwei Einbäume, die auf uns langsam zuruderten ... Im ersten war Muchtar Pasha und sein Leibarzt und Kumpan, im zweiten sein Majordomo und sein Koch, beladen mit großen Mengen Esswaren, sowie ein Fiedler des Haushalts, der, wie die antiken Barden ein unverzichtbarer Mitstreiter bei einem Fest, seine Lungen strapazierte und die Saiten damit quälte, daß er im wilden albanischen Musikstil die Taten Ali's und seiner tapferen Söhne feierte. Muchtar war hochgestimmt, aber alle wilden Ausbrüche konnten nicht einen Muskel im Gesicht dieses modernen Phemius bewegen, oder eine Note dieser unharmonischen Melodien durcheinanderbringen.“

Der im ganzen Orient verbreitete und von den türkischen Pasha's geschätzte Auftritt von Tanzknaben war auch bei den Albanern beliebt. Bartholdy (1805: 66) berichtete ausführlich über die Homosexualität bei albanischen Offizieren. Muchtar Pasha meinte zu ihm, daß er die wahre Liebe nur bei seinen beiden Lieblingspagen gefunden hätte. Solches Treiben führte gelegentlich zu Widerständen bei lokalen Magistraten v.a. unter der griechischen

---

69 Nach den vorliegenden Angaben kann dann der Dichter nur Veli Pasha gewesen sein.

Bevölkerung, wie Leake aus Thessalien berichtete (1835 IV: 297f.). So hatte man in Tzaritzena die Auftritte der Tanzknaben verboten, während man sie in Turnavo, wo ein *Tekije* (Versammlungshaus) der *Bektashi*-Dervische stand, genoß, bis sie bei den dort stationierten Janitscharen „Unruhe“ auslösten. In Turnavo besaß Muchtar ein Haus, wo er einen seiner „Antinous“, der von Ali – auf Betreiben von Muchtar’s Ehefrau<sup>70</sup> – zum Tode verurteilt worden war, Unterschlupf gewährte. Muchtar hatte nach der Frosyne-Affäre noch eine Liebessklavin, Vassilikia aus Paramythia, heiratete sie 1816 und verlegte so etwaige Probleme in den Harem (Hughes 1820 II: 67). Offene und latente Homosexualität der Türken und Albaner wurde bei Hahn (166f.) ausführlich diskutiert.



Ein etwa 10-jähriger Junge tanzt im Stil eines Tanzknaben einen Tsifteteli (Bauchtanz) 2001 bei einem Panegyri in Platanoussa/Tzoumerka (aus dem Live-Video OM 92 der R.M. Brandl-Collection)

Bartholdy (1805: 374ff.) berichtete von einem solchen Gelage bei Muchtar:

„Als ich mich zu Janina aufhielt, wurde ich eines Abends zu einem Trinkgelage bei dem Sohne des Visir Ali, Mouctar-Pacha, eingeladen, der eben so seiner freien Sitten als seiner Tapferkeit wegen bekannt ist. Die Gesellschaft bestand aus dem Metropolit (Erzbischofe) von Arta, dem die ganze Familie dieser Fürsten gewogen ist; aus einem fränkischen Leibarzte; aus einem jungen Griechen, dem Theilnehmer des Vertrauens und der Ausschweifungen Mouctars; und aus dem gescheuten jüdischen Banquier Calaph. Außerdem war mit mir noch ein Secretair Ali Visirs gekommen, den er mir als Dolmetscher gesandt hatte, und der mich immer begleitete. Bei jedem Gaste stand ein schön gekämmter Knabe, der den durch Kräuter wohlriechend gemachten Wein credenzte. Man brachte Gesundheitens aus, und trank sich den vollen Becher zu. *Die Tafelmusik bestand aus der eignen jüdischen Bande des Pachas, die manchmal Liebeslieder, von dem jüngern Bruder (Veli-Pacha) gedichtet, absang*<sup>71</sup> (...) Nachdem Mouctar vom Weine etwas begeistert worden war, ließ er den Tisch abheben, und man bot uns Pfeifen an. Nun befahl er, seine beiden Lieblingsknaben zu rufen, um uns und sich durch ihre Geschicklichkeit zu ergötzen. (...) Die Tänzer waren prächtig geschmückt, der Favorit im reichlichen Goldstoffe, der andere in *Drap d'argent*. Der Pacha stellte sie uns vor und versicherte, während seines unruhigen und kriegerischen Lebens habe er seine ganze Erholung oftmals nur bei ihnen gefunden; sie begleiteten ihn auch treulich ins Feld, und verließen ihn nie. Der Tanz selbst, den sie hierauf

<sup>70</sup> Muchtar’s Frau hatte anscheinend Grund zur Eifersucht, denn sie klagte auch Frosyne bei Ali an.

<sup>71</sup> Hervorhebung durch RMB.

begannen, war sehr wollüstig. Die Bewegungen ihrer Hüften (...) waren erstaunlich gewandt, ohne daß der obere Theil des Körpers je dabei seine Haltung verlor. Dann dreheten sie sich wie die Dervische erst langsam, dann immer schneller waltend (aber jeder einzeln) herum, hoben dabei die Arme mit vieler Anmuth, und begleiteten die Bewegungen durch das beständige Geräusch der Castagnetten, die den Takt angaben. Bald aber warfen sie sich rücklings auf die Erde, und Gesten und Mienen bezeichneten den höchsten Genuß der irdischen Wollust. Hierauf kamen sie wie ganz erschöpft zum Pacha, der ihnen liebkosete, sie küßte und beschenkte."

- Neben der Tanzbeschreibung und dem Hinweis auf die Liebeslieder Veli Pasha's ist die Erwähnung der *jüdischen Musikanten* Muchtars bedeutsam, denn es zeigt, daß professionelle jüdische Musiker die Hofmusik Janina's wesentlich mitbestimmten.

Hughes und Parker wurden auch zu einem privaten Festgelage Ali Pasha's eingeladen, das ein Grieche diesem zu Ehren gab:

„Die Räume waren hell erleuchtet und der Klang der Zymbals, Trommeln und anderer türkischer Musikinstrumente belegte die Anwesenheit eines Potentaten. Wir hielten uns kurz in einem Vorraum auf, wo die Musikkapelle des Vezirs für eine Truppe Tanzknaben spielte, die in der weiblichten Weise gekleidet, mit fliegenden Unterröcken aus karmesinroter Seide mit silberbestickten Bauchbinden sich schwindelregend endlos im Kreis drehten, wozu sie ihre biegsamen Körper in die verdrehtesten Figuren brachten und mit den laszivsten Gesten ihre Arme und Köpfe in einem enfesselten Bacchanal bewegten. Manchmal bogen sie sich nach rückwärts, bis ihr langes Haar wirklich den Boden fegte und illustrierten so ein Distichon von Claudius, das nicht selten von den Kommentatoren mißverstanden wurde: *Quis medius vibrata puer vertigine molli membra rotet? verrat quis marmora crine supino?* - In Eutrop.ii.359 Ein anderer lateinischer Poet beschrieb diese Tänze so genau, daß ich nicht umhin kann, seine Zeilen zu zitieren: *Juvat et vago rotatu / Dare fracta membra ludo, / Simulare vel trementes / Pede, veste, voce Bacchas.*" (Hughes 1820 II: 48ff.)

Auf dem Sofa neben Ali saß der „türkische Würdenträger“ [Ibrahim] Mazout Efendi, der aus Konstantinopel gekommen war, um einige Zeit bei Ali zuzubringen, dessen bevorzugter Zechkumpan er war. Außer den beiden und den Engländern waren noch der Erzbischof von Janina und zwei Archonten an der Tafel plaziert. Der Gastgeber und andere Griechen standen am unteren Ende des Divans. Der Lehrer Psallida wurde als Dolmetscher beigeordnet. Mazout Efendi war zu Beginn schweigsam, wurde aber unter dem Einfluß des Weins sehr lebhaft, während Ali gutgelaunt Späße machte. Nach einer halben Stunde erschien die Hausfrau mit Waschbecken für die Hände. Danach ordnete Ali seine Kumpane im Kreis um eine runde Zinn-Platte und man ließ sich auf Samtpolstern nieder:

„Reichbestickte Tücher wurden uns nun über die Schultern gelegt und Schalen vor uns hingestellt, die so mit Gold verziert waren, als sollten sie keinem anderen irdischen Zweck als dem der Dekoration dienen: ein feiner Seidenschal wurde über die Knie des Vezirs gelegt, den er höflicherweise auf Mr. Parker und mich ebenfalls ausbreitete." (ebda.: 51)

Das folgende „Dinner“ bestand aus eingelegten süßen Früchten, einer dicken Suppe, geröstetem Lamm und Geflügel. Dazu wurde Wein getrunken, der von Jünglingen aus dem Serai Ali's eingeschenkt wurde. Einige der Saucen und Ragouts fand Hughes sehr schmackhaft. Die Süßspeise bestand aus Honigkuchen mit Pistazien [*Baklava*]. Insgesamt waren es 86 Gerichte und das Essen dauerte mehr als zwei Stunden (ebda.: 52f.):

„Inzwischen waren die 'Ganymeds' nicht müde mit Krügen und Pokalen gewesen und Signor Alessio ... unterstützte sie mit seinem besten Quadrimum. Der alte Mazout hatte schon ein- oder zwei-

mal während des Dinners Symptome bacchantischer Raserei gezeigt, indem er ein Schiebefenster hinter dem Diwan aufriß und in den Chor der albanischen Musikanten, die im Vorraum spielten, einstimmte. Der Vezir ließ ihm nun häufiger größere Pokale bringen und befahl, da er bei solchen Gelegenheiten sehr erpicht ist, alle um ihn betrunken zu sehen, der Menge der Griechen vom unteren Ende des Raums nach vorne zu kommen und 'wie Fische' zu trinken. Er selbst aber nahm nur mäßig Wein zu sich ... Die Weindünste begannen auf die Dauer so stark auf den alten Mazout zu wirken, daß seine Zunge sich löste, um das Schweigen auszugleichen, zu dem sie vorher eingedämmt worden war: er sang drollige Lieder, strapazierte seine Lungen in wildesten Rufen, rollte über den Diwan und warf seinen Turban in die Höhe, sodaß sich sein kahler Kopf den Blicken darbot, was bei den Betrachtern, besonders beim Vezir, konvulsisches Gelächter hervorrief. Hierauf rief er die Tanzknaben herein, schnappte sich ein Tamburin aus den Händen ihres Anführers, sprang herum und in die Luft und schlug das Instrument wie ein antiker Silenus. Dann suchte er angestrengt den Knaben zu fassen, der seinem Griff mit der Biegsamkeit eines Aals entwichte, sodaß der Alte bei einem seiner vielen vergeblichen Versuche der Länge nach hinfiel - zur keineswegs geringen Erheiterung der Umherstehenden. Mitten in seinem Zwischenspiel rannte Mazout mehrmals zu Ali, schlang seine Arme um seinen Nacken und überschüttete ihn mit Umarmungen, küßte ihn auf die Stirn und Brust und belegte ihn mit Ausdrücken der innigsten Zuneigung: vom Vezir rannte er wieder weg zu den Tanzknaben und schnappte sich schließlich den Vortänzer, erstickte ihn beinahe mit Küssen, zog ihn auf den Diwan und beschwor Ali, ihm einige Handvoll Goldmünzen zu geben, die er mit Spucke befeuchtete und wie Flitter auf des Knaben Gesicht klebte, der sich sehr schütteln mußte, um freizukommen und den Affront abzuwehren. Als die Tänzer den Raum verließen, machten Trinksprüche die Runde mit großem Tempo, wobei man aus riesigen Humpen soff." Hughes (1820 II: 54f.) beschrieb zweimalige Toasts, bevor der Erzbischof die Tafel verließ. Während einer Freundschaftsadresse Ali's an die Engländer, „begann der alte Mazout ungeduldig zu werden und fing ein humoristisches Lied von einiger Länge an, das er aber - Heia! - unfähig war, zu beenden, denn er verlor unglücklicherweise durch eine seiner übertriebenen Gesten die Balance, fiel vom Diwan und rollte unter den Tisch. Während er dalag und die Griechen sahen, wie angetan der Vezir war, schienen sie ihre Furcht vor der Anwesenheit des Herrschers zu verlieren und begannen ebenfalls, alle Arten handfester Scherze untereinander zu machen, trippelten auf den Hacken, knackten Nüsse, und ließen nahe beim Ohr Kugeln explodieren: der Lärm und die Verwirrung weckte den alten Mazout aus seiner Trance und er begann in einer Art Delirium aufzustehen und seine Hand und den ganzen Arm durch das Schiebefenster hinter ihm zu werfen. Der Spaß schien nach aller Geschmack zu sein: Signor Alessio warf seinen Arm durch ein anderes Fenster und Mazout zerbrach plötzlich das ganze Fenster mit Händen und Füßen. Alle Griechen begannen nun ebenfalls damit und demolierten gleicherweise alle Fenster des Apartments unter dem lauten Gelächter Ali's und zum bacchanalischen Triumph des Efendi, der nach jedem Fußstoß losrannte, um den Vezir zu herzen. Nach Vollendung des Zerstörungswerks, gab Ali das Zeichen zum Abbruch des Gelages ..."

- Das „*spasimo*“ (Zerbrechen) von Gläsern und Tellern auf dem Boden und Tanz auf den Scherben ist noch heute Teil gesamt-balkanischer Gelage von Männern, ebenso das Aufkleben eines Geldscheins auf die verschwitzte Stirn der Tänzer oder Musiker in Südalbanien und Griechenland beim „*Napoleone*“ (nach dem Goldstück „*Napoleon d'or*“ genannt):<sup>72</sup> der Musiker muß solange spielen, bis das Geld herabfällt.



<sup>72</sup> Der Brauch ist auch in ganz Griechenland, Südalbanien und Mazedonien (FYROM) üblich. Das Foto stammt von einer Hochzeit in Krokos (RMB & W. Dietrich 1977).

## Ein albanischer Hochzeitszug um 1810

Hobhouse (1813: 182f.) beschrieb einen nächtlichen albanischen Hochzeitszug im Umfeld von Ali Pasha's Hof: dieser hatte einem verdienten christlich-albanischen Offizier eine der Sklavinnen seines Harems geschenkt (eine Ehre nach türkischem Brauch):

„Zuerst zog der Bräutigam durch die Straßen zum Serai seiner Hoheit, um seine Braut abzuholen, begleitet von einer großen Gesellschaft von Männern mit Fiedeln, während andere farbige Papierlaternen trugen. Eine halbe Stunde später sahen wir die ganze Gesellschaft zurückkommen, in Richtung Haus des Bräutigams. Die Straßen waren mit Zuschauern überfüllt. Am Kopf des Zuges ging wieder der Bräutigam mit den Fiedlern und Laternenträgern, gefolgt von einer großen Horde von Männern. Danach kamen sechs junge Mädchen, großzügig in Gold- und Silberstoffe gekleidet, deren langes Haar über ihre Schultern floß. Zwei von ihnen trugen Kinder in ihren Armen. Dann erschien eine reich gekleidete Frau mit einem kleinen roten Koffer, der die von Ali, der Sitte gemäß, persönlich spendierte Mitgift der Braut enthielt. Hinter ihr folgte die Braut: leider ist es meiner Beschreibung unmöglich, ihrer Erscheinung Gerechtigkeit widerfahren zu lassen! Es dauerte einige Zeit, bis man mich überzeugt hatte, daß es keine Puppe war, die man zu dieser Gelegenheit ausstaffiert hatte. Sie zeigte keinerlei wahrnehmbare Bewegung, außer ihrem langsamen Schreiten von einer zur anderen Seite. ... In ihrem Gesicht bewegte sich kein Muskel und es war bedeckt mit einer Maske aus



weißer und roter Farbe, wobei sie nicht zuletzt sorgfältig achtgab, die Handhaltung nicht zu ändern, aus Angst, ihre hohe Haube, die mit Goldstücken gefüllt war, könne herabfallen. Ihre linke Hand wurde von einem großartig gekleideten bewaffneten Albaner gehalten, ihre Rechte von einem griechischen Popen. Hinter ihr zog eine wilde Horde von Frauen mit Musik und Laternen. Der Zug bewegte sich so langsam und die Anzahl der Begleiter war so groß, daß die Straße für mehr als eine Stunde verstopft war. Die Hochzeit selbst hatte schon am Morgen stattgefunden, aber die Braut war in ihre Gemächer zurückgekehrt, um in der Nacht zu ihrem Triumphzug aufzubrechen. Es war die größte und sehenswerteste Prozession von den vielen, die ich in der Türkei sah, und sie folgte mehr dem albanischen Geschmack, als dem griechischen.“

← Lyristsis

- Die puppenhaft geschminkte Braut, die steif mit unbewegtem Gesicht, keine Emotionen zeigen darf, merkte auch Hahn an. Der Hochzeitszug hatte offensichtlich zwei Musikgruppen: eine, hauptsächlich *lyra*-Spieler,<sup>73</sup> die den Bräutigam begleiteten und mindestens eine weitere Truppe, die bei den Frauen mitzog. Das fand sich rezent ebenso wie der Hochzeitstanz mit einem Baby im Arm in Südalbanien und symbolisiert den Wunsch nach Kindersegen (s. Hochzeit in Korçë 1989 OM 48).

Auch Hughes (1820 II: 65) beschrieb einen prächtigen Hochzeitszug, als Ali eine Konkubine verheiratete, erwähnte aber keine Musik.



<sup>73</sup> Die Lyra ist eine kleine birnenförmige dreisaitige Kniegeige (thrakisch-kretischer Typ). Sie hieß in der osmanischen *inçe saz kemençe rumi*, d.h. „(ost-)römische Geige“.



Pierre Augustin de Guys 1783: „Bauernhochzeit“: *Patinada* (Hochzeitszug) mit Davul-Zurna und Tänzern im Hintergrund

Ausschnitt aus obigem Bild:





Aaron Hill, *A full and just Account of the Ottoman Empire 1709 A Grecian Wedding*: rechts: Detail mit den Musikern: Rahmentrommel daire und Spießgeige kemençe, rechts am Rand: Langhalslaute vom saz-Typ. Davor drei (Tanz-)Knaben.

- Das Ensemble ist eher türkisch!

## Die Hochzeit eines Günstlings von Ali Pasha im Jahre 1814

Weiters beschrieb Hughes (1820 II: 29-35) ausführlich die Hochzeit des reichen, nach westlicher Einschätzung gebildeten, jungen griechischen Kaufmanns Ioannes Melas.<sup>74</sup> die die englischen Touristen in Begleitung von Ali Pasha's Sekretär Signore Niccolo besuchten:

„Es war Samstagnacht, als wir mit Signor Niccolo loszogen, um die nächtliche Prozession, in der immer der Bräutigam seine Angetraute aus dem väterlichen Haus unter das Dach ihres zukünftigen Gemahls geleitet. Der Zug bestand aus etwa 100 Personen der führenden ioannitischen Familien, mit Fackelträgern und einer Gruppe Musikanten. Bei ihrem Rückmarsch, als sie die Lady in Empfang genommen hatten, nahm eine etwa gleiche Zahl an Frauen teil, um die Braut zu ehren. Diese wurde ferner von *Dienerinnen*, die z. T. reich gekleidete Kinder im Arm hielten, geleitet. Die kleine Braut war noch sehr jung. Sie ging, entsprechend der Sitte, mit langsamen und sichtlich widerstrebenden Schritten, unterstützt von je einer Matrone an beiden Seiten und hinter ihr. Die Straßen waren überfüllt mit Menschen, unter die Signor Melas mehrere Handvoll Geldstücke warf, als er am Tor seines Hauses angekommen war. Wir wurden ihm vorgestellt und er befahl - eine große Höflichkeit -, den Musikanten uns heimzuleiten.“ (Hervorhebung RMB)

Am folgenden Sonntag fand die kirchliche Trauung statt, wobei die Hochzeitsnacht, bzw. die eigentliche Ehezeremonie, wie üblich, erst am dritten Tag stattfand, -

<sup>74</sup> Einen gleichnamigen Griechen bezeichnete Holland (1815: 128) als *Schwiegersonn* Ali Pasha's. Wenn es dieselbe Person ewar - Namensgleichheit kommt in Griechenland in einer Sippe häufig vor, weshalb man oft genetivisch den Großvatersnamen mit angibt - war entweder die erste Frau, die dann des Vezir's Tochter *Eminé* gewesen wäre, schon gestorben, worauf es keine Hinweise bei Hughes oder anderen gibt, oder die Angabe Holland's war ungenau. Hughes spricht eindeutig von der Braut als Tochter eines Archonten. Auf jeden Fall gehörte Ioannes Melas zum engsten Kreis von Ali Pasha, worauf auch die von diesem entliehenen Künstler hindeuten.

„... an welchem ... eine große Vermählungsfestivität gegeben wurde, zu der besonders alle Freunde und Angehörigen des Brautpaares eingeladen waren. Am Abend sandten wir unsere Glückwünsche zu Signor Melas, mit der Bemerkung, daß, falls es recht wäre, wir unseren Respekt zu seiner Hochzeit persönlich zollen würden. Wie vorgesehen, wurde dies als Ehre betrachtet und eine Gruppe Musiker wurde gesandt, um uns zum Haus voranzuschreiten, an dessen Tor unser Gastgeber uns zum Empfang erwartete: er führte uns in das Festgemach und stellte uns den Gästen vor, d.h. dem männlichen Teil derselben, denn, wie schon früher beobachtet, sind die Geschlechter in diesem halb-barbarischen Land bei allen Bankettunterhaltungen getrennt. ... Wir trafen die Freunde von Signor Melas, nachdem sie gleichermaßen am Fest teilgenommen hatten, beim Leeren zahlreicher Libationsopfer an den rosigen Gott [= Eros] und beim Singen hochzeitlicher Lieder an, begleitet von der schrillen Harmonie der Fiedeln und Lauten.“

Die Gäste wurden neben einen anderen Günstling des Vezirs, Herrn Alessio, plaziert, der als „Zeremonienmeister“ - als „*paránymfos*“ - fungierte.<sup>75</sup>

„In der Zeit zwischen unserer Vorstellung und dem Mahl wurde ein Narr, oder *zany*,<sup>76</sup> gerufen und unterhielt die Gesellschaft zusammen mit einem Clown mit einer Art Pantomime, deren unzüchtige Natur aus handfesten Späßen und harten Schlägen auf des Clowns Schädel bestand, was die Lachmuskeln der Zuschauer aus höchste reizte. Uns gefiel aber mehr die nächste Form der Unterhaltung, die aus dem *Albanitiko*, dem Nationaltanz der albanischen *Pallikaren*<sup>77</sup> bestand, ausgeführt durch einige der geschicktesten Tänzer aus des Vezir's Leibwache, die man zum Fest eingeladen hatte. Dies geschah jeweils zu den entsprechenden Anstrengungen der Musik[instrumente] und ihrer eigenen Stimmen, während der Vortänzer, der oftmals wechselte, überraschende Sprünge vollzog, sich zu-



rückbiegend, mit seinem Kopf die Erde berührte, um sofort wieder in einem elastischen Bogen in die Luft zu springen, wobei sein langes Haar in wilder Konfusion über seine Schultern flatterte.<sup>78</sup> Dieser *Albanitiko* wird von vielen für ein Überbleibsel der antiken *Pyrrhiche* gehalten... für einen Kriegstanz ... Es erscheint mir nicht unglaublich, daß es zwei Arten der *Pyrrhiche* gegeben hat: eine mit viril-lasziven Bewegungen, die andere ein

männlicher Kriegstanz: von letzterem könnte der *Albanitiko* ein Überbleibsel sein. ... Es ist auch einmalig, daß unter den *Mainoten* oder *Eleftero-Lakones* [Freie Lakonen], wie man sie nennt, der *Albanitiko* oder militärische Tanz am besten aufgeführt wird und höchste Wertschätzung genießt. In den wilden Gesängen und *stark gepreßten Stimmen*<sup>79</sup> der *Pallikaren* während dieser *Exercise*, mag man wahrscheinlich den *órhios rhythmós* wiedererkennen, von dem Athenäus sagt, daß er die *Pyrrhiche* begleiten soll. Der Name dieses Tanzes wurde nicht zuletzt als übereinstimmend mit den kriegerischen Übungen zur Zeit der byzantinischen Kaiser erkannt, entsprechend einer Passage des *Curopolatas* ... *Except. app. ad Hist. Comp. Cedreni*, p. 839.<sup>80</sup> Nachdem dies beendet war, folgte der Bräutigam mit einigen Gästen ihrem Beispiel, zwar mit weniger Agilität, aber mehr *Grazie* und *Eleganz*.

75 - Leake (1830: 336) gab übrigens den heute üblichen Terminus „*koumparos*“ an.

76 - Ob der Clown *zany* der von Hobhouse (1813 I: 124) erwähnte Hofnarr Ali Pasha's war, ist unklar.

77 = wehrfähige Burschen, Ehrenbezeichnung für Männer.

78 Wahrscheinlich der als „*Kofto*“ („Gebrochener“) bekannte epirotische Tanz vom Typ des *Tsamikos* (Çamen = südalb. Stamm), den ich 1978 in Metzovon bei einer Hochzeit aufnehmen konnte.

79 Der Hinweis auf die auch rezent *gepreßte Stimmgebung* ist ein wichtiger Beleg für diese Praxis.

80 Schon Galt wies darauf hin, daß die - auf französische Reiseberichte zurückgehende - Antikisierung des *Tsamikos* absurd ist, da es in der Antike noch gar keine Albaner gegeben hatte!

Tanzen wird nach wie vor von den heutigen ebenso wie von den antiken Griechen gepflegt und ist wichtiger Teil des Gesamtbildes eines Gentlemans. Als man das Essen ankündigte, setzten wir uns bis auf den Bräutigam, dessen Anwesenheit entschuldigt wurde, alle an einer langen Tafel nieder, die reichlichst mit Geflügel, Wild, Pilav, Hors d'oeuvres und Kuchen versehen war. ... Zwischendurch leerten die Gäste zahllose Becher Weins und toasteten damit der Braut und dem Bräutigam zu, auch den englischen Milordi, Signor Alessio, u.a." (Hervorhebung RMB)

Hughes reflektierte nun über die Trinksitte, bei der ohne Absetzen, sobald der Becher sich leerte, mit der linken Hand der Inhalt von zwei weiteren Bechern hinzugefügt wurde. Dann wurden die „Milordi“ sogar in den Frauenbereich – den „*gynaekonitis*“ - geführt:

„Beim Gang durch die Gallerie oder den Portiko beobachteten wir ein Vielzahl von reicher Bettwäsche aus purpurnem Samt mit Goldstickerei, die man immer der Braut mitgibt und für die öffentliche Bewunderung bei solchen Gelegenheiten ausstellt.“ (Hughes 1820 II: 34)

Hughes und seinem Schützling Parker gefielen die Frauen, die da im Kreis saßen und ihrerseits die „Milordi“ als Kuriositäten betrachteten. Sie wurden neben die Braut gesetzt, deren Schmuck die Engländer faszinierte. Sie war die Tochter des obersten Archonten von Janina. Nach einer Stunde entfernten sich die ungewohnten Gäste aus den Frauengemächern, wobei sie eine ganze Menge Gesichter entdeckten, die aus einem gegenüberliegenden Gitterfenster starrten. Sie fanden heraus, daß sich eine große Zahl unverheirateter Mädchen in einem anderen Apartment aufhielt, von Männern und Frauen getrennt, und so am Fest teilnahm. Um Mitternacht geleitete eine Musikantengruppe die englischen Gäste wieder nach Hause (Hughes 1820 II: 29-35).

## Janina (Ioannina) - die Haupt- und Residenzstadt Ali Pasha's



Zwei Ansichten von Janina um 1800



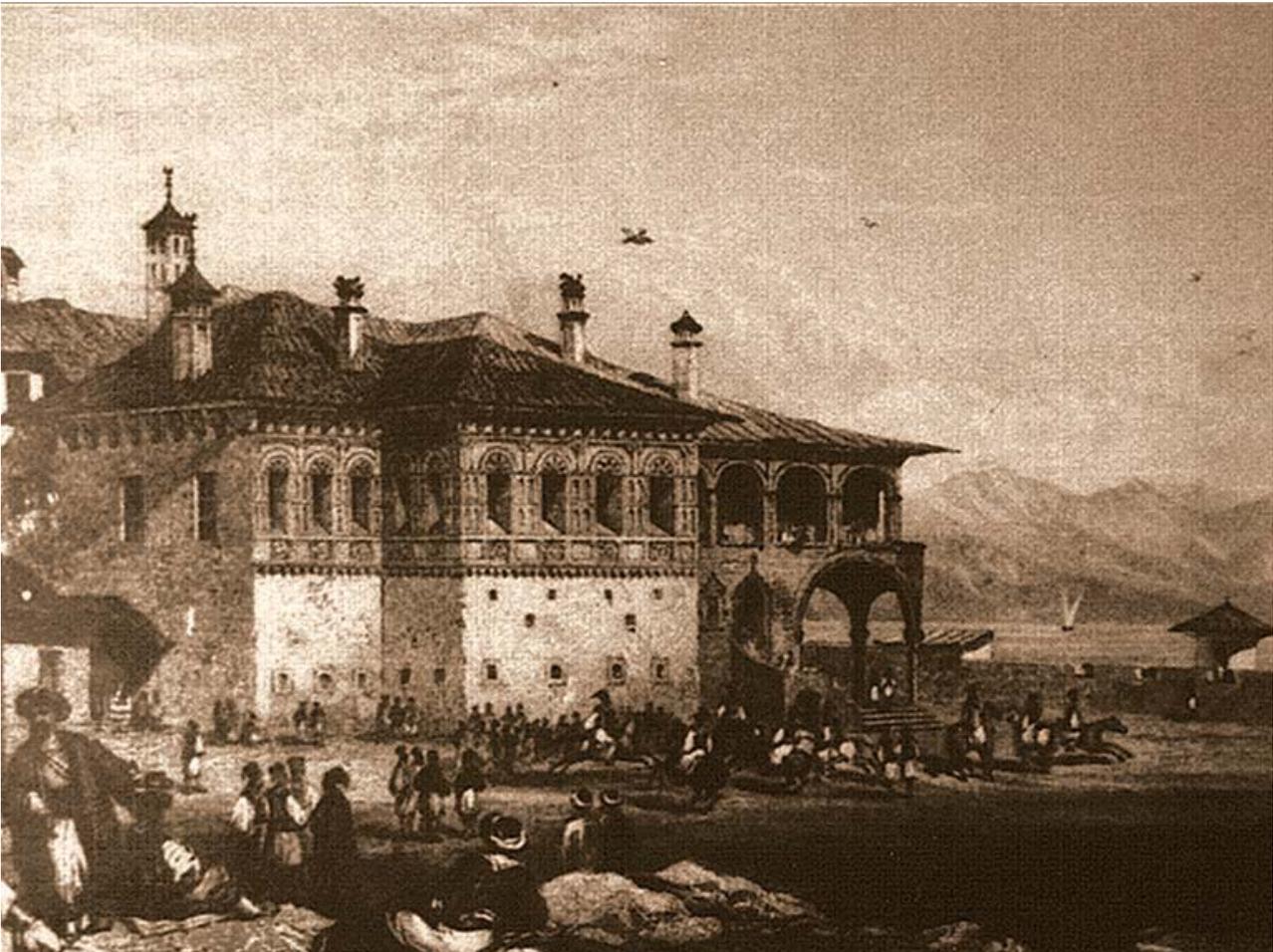
Ioannina um 1990 vom See aus



Die große Hauptmoschee von Ioannina

Die Ebene von Ioannina wird durch die Berge Paleo-Gardíki im Norden und Ag. Georgios getrennt, an dessen Ostflanke zum Seeufer hin Janina/Ioannina liegt. Die Stadt blühte erst unter Ali Pasha auf, als er seine Residenz dorthin verlegte, zulasten von Arta, das dadurch seine Bedeutung verlor. So scheint auch die griechisch-vlachisch-jüdische Kaufmannschaft Janina's auf seiner Seite gestanden zu haben, obwohl er ihre angesehensten und reichsten Mitglieder (Archonten) laufend zur Kasse bat. In Janina besaß Ali Pasha zwei Paläste, zwei weitere gehörten seinen Söhnen. Ungefähr eine Wegstunde außerhalb der Stadt besaß Ali noch ein Landhaus, in das sich Frauen aus seinem Harem zurückziehen konnten. Sie fuhrten mit einer alten deutschen Kutsche dorthin. In der Stadt wurden die Haremsdamen jedoch mit Tragesesseln befördert. Ali's alter Familiensitz in Tepelen hingegen wurde als Schatzkammer und Sitz seiner zweiten Ehefrau benutzt. (Hobhouse 1813 I: 41, 79, 104, 106)

## Die Bauten der Residenz



Das neue Serai Ali Pasha's um 1800 (wurde zerstört)

Das dominante Gebäude war das neue Serai Alis:

„... in Form und Dekoration war es jedem anderen Bauwerk Ali Pasha's vorzuziehen und obwohl nicht so geräumig wie der Sultanspalast am Bosphorus,“ erregte es durch seine „chinesisch-leichte“ Bauweise „größere Bewunderung als dieser durch die Landschaft und im Kontrast zur Umgebung, in der es liegt, nämlich am Gipfel des massiv dahingestreckten Forts, das den Berg von Litharitzza einschließt.“ (Leake 1835 IV: 137ff., 151f.)

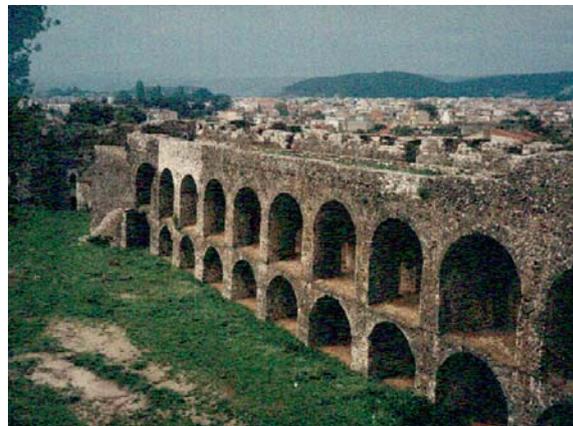
Auf einem Felsen stand die auf zwei Seiten durch hohe kanonenbewehrte Mauern geschützte Zitadelle. Das *Kastro* beherbergte neben dem Vezirs-Palast (gegliedert in den Harem und öffentliche Gebäude) auch das „ärmliche und unsaubere“ Judenviertel – denn die Juden wurden von den Türken verachtet, aber nicht gefürchtet, da die griechischen Christen antisemitisch waren (Hobhouse 1813 I: 108f.). Die Nordseite der Zitadelle bildeten das Gefängnis, eine Esplanade zur Hauptmoschee, der zypresenbewachsene Friedhof, Regierungsgebäude und die Häuser der Imame. Eine Zugbrücke führte über den Exekutionsplatz zum Bazar. Die ganze Südküste der Halbinsel nahmen Harem und Palastmoschee ein. Ein schmaler, langer Hof trennte Harem und öffentlichen Teil, der die große Vorderfront des zweigeschoßigen Palastes im Norden bildete. Das alte Fort war groß, aber verfallen und nur von Soldaten und Beamten bewohnt (Holland 1815 I: 132).



Haupttor zum Kastron



Befestigungsanlagen:



Islamische Grabsteine im Kastro



Ali Pasha's Moschee



↑ Kuppel und zwei Gebetsnischen in der Moschee (= jetzt Museum) ↓ Ali Pasha's Grab



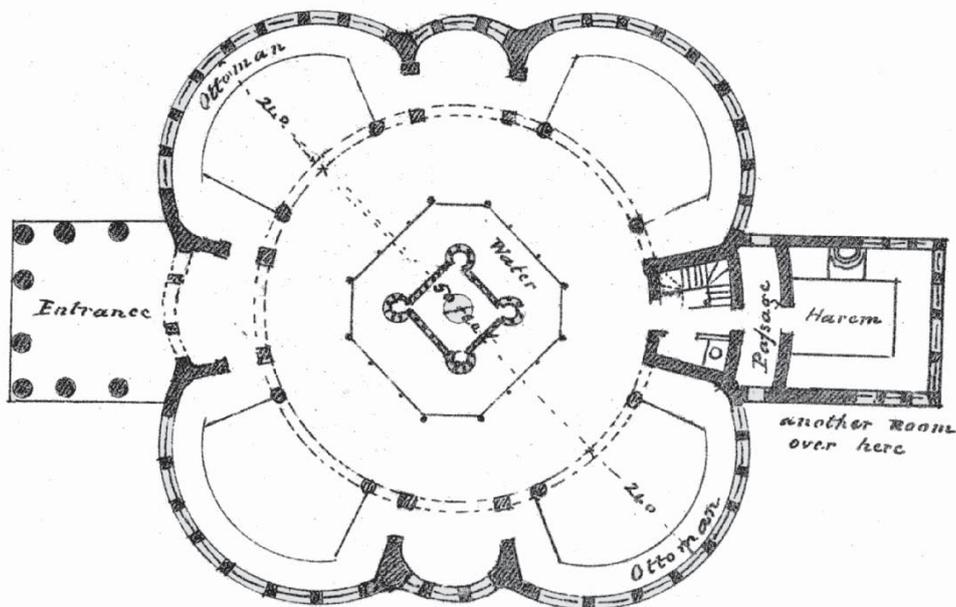


Ali Pasha's Haus auf der Insel im See von Ioannina (jetzt Ali Pasha-Museum) ↑↓



Das westlich der Zitadelle im „türkischen Geschmack“ gebaute Serai Muchtar's – und „viel europäischer, als in der Türkei üblich“ - das Serai Veli's im Süden waren kleiner als Ali's neuer Palast. Muchtar's Serai war innen wie außen mit Wandmalereien verziert, die im pompösen Stil seine Taten als Regent, Landbesitzer, Jäger und Krieger – z.B. die Enthauptung eines Kleften – verherrlichten (Leake 1835 IV: 153). Es war regelmäßiger gebaut und innen reicher und geschmackvoller verziert als Veli's Palast (Holland 1815 I: 132f.). Nach Pouqueville (1820/21 I: 118) hatte ein armenischer Maler beide Serai's ausgestattet.

### Ali's Pavillon mit der Wasserorgel



„Garten-Palast“ [Pavillon] in Janina, genannt „Kato Backse“

Eine Sehenswürdigkeit war am Berghang Ag. Georgios in der nördlichen Vorstadt Ali's Pavillon, den Leake (1835 IV: 152f.) „schöner als alle Bauten des Sultans“ rühmte: eine große Anlage inmitten von Bäumen eines Parks mit einem Zoo, der Löwen und andere wilde Tiere beherbergte. Der Pavillon selbst bestand aus vier selbständigen Gebäudeteilen mit je neun Fenstern – sowie zwei großen neben dem Eingang -, die sich zu einem kreisförmigen Bereich in der Mitte öffneten. Der Fußboden war ganz aus Marmor und im Zentrum stand ein Brunnen mit einem Modell eines Forts mit kleinen Spielzeugkanonen, die in ein rundherum laufendes Becken Wasserstrahlen abfeuerten. Auch an der Spitze des Forts war eine Fontäne. An einer der Säulen des Mittelraums stand eine *Wasserorgel*, die automatisch „italienische Weisen“ zu spielen begann, wenn der Springbrunnen angestellt wurde. Die Wandmalereien und die vergoldeten Wanddekorationen waren in den vier verschiedenen Seitentrakten unterschiedlich gehalten. Die kleinen Räume waren mit gemusterten, seidenbezogenen Sofas eingerichtet und die Fenstergitter und -simse vergoldet und glänzend poliert. Ein schattiger Orangerhain schützte den Pavillon vor der Sonne. Dem Eingang gegenüber führten Treppen in die zwei Privatgemächer des Vezirs. In einem war ein Gitterfenster, aus dem man in das Erdgeschoß des Pavillons hinuntersehen konnte. Auf seiner anderen Seite war dieses Fenstergitter so vorzüglich mit einem Landschafts-

gemälde bemalt, daß ein Untenstehender das Fenster nicht erkennen konnte (Holland 1815: 133; - vgl. Hughes 1820 I: 461).

Der Pavillon war von Ali Pasha's ausländischen Kriegsgefangenen nach westlichem Geschmack ausgestattet worden. Er liebte, wie seine zeitgenössischen westlichen Herrscherkollegen, technische Spielereien als Prestigeobjekte, wie den Musikautomaten (Wasserorgel) mit italienischen Melodien (wohl ein italienisches Erzeugnis).

Dorthin zog sich der Vezir in der Sommerhitze mit den Lieblingsfrauen seines Harems zurück und ließ sich von ihnen unterhalten. Beim Empfang von Hobhouse und Byron (Hobhouse 1813 I: 55) zeigte ihnen ein Diener das Lieblingssofa Ali's, auf dem er zu sitzen pflegte, während die Haremssklavinnen vor ihm zur Begleitung einer „albanischen [Langhals-]Laute“ (*çifteli*) tanzten (Bauchtanz *tsifteteli* ?).



Musik-Sklavinnen  
(in Hobhouse 1813)

links: Spielerin mit *santur* (persisches Hackbrett); es wurde im *inçe saz*-Ensemble am Sultanshof gespielt, wo es eine Persien-Mode in Musik und Dichtung gab.

rechts: Tänzerin mit kleinen Messingtellern *zil*, die zum Tanz wie Kastagnetten gespielt wurden.

## Die Bevölkerung von Janina und die städtische Kultur

Die Reisenden machten folgende Angaben zur Stadtbevölkerung:

Hobhouse (1813 I: 70f.)	Holland (1815: 134f.)	Leake (1835 IV: 168)	Pouqueville (1820/21 I: 119, 126)
ca. 8000 Häuser		8200 Häuser: 2000 griechische, 1000 muslimische, 200 jüdische Haushalte	
ca. 35.000 Bewohner	30.000 Bewohner	50.000 in Dörfern rundum	(1805: 42ff.): 40.000
10% Muslime, wenig Juden, Rest Christen	Albaner, Türken, Griechen, Juden	3.000 christliche, 1.000 muslimische, 800 jüdische Familien	1200 Juden
	16 Moscheen 7-8 Kirchen 2 Synagogen im Kastro: 1 sefardische & 1 romaniotische	16 Moscheen (2 im Kastro) 6-7 Kirchen (1 Bischof + 50 Priester) 2 Synagogen	14 Moscheen 8 Kirchen 2 Synagogen

Die Griechen nannten sich „*Christianoi, Romaei, Romaioi*“ [= Oströmer]. Diese Bezeichnung führen auch alle anderen Reisenden (Chandler, Bartholdy, Pouqueville, Galt, Hughes usw.) bis um 1830 an. Sie findet sich heute nur bei den Abkömmlingen ehemals konstantinopolitanischer Familien v.a. in Thessaloniki, in stolzer Abgrenzung zu den Festlandsgriechen.

- Interessanterweise erwähnt keiner der Reisenden in diesem Kontext die Vlach, die als Silberschmiede, Pelz- und Textilhändler wesentlich zum Wohlstand der Stadt beitrugen, wie ebenfalls alle an anderer Stelle vermerkten. Anscheinend warf man sie statistisch als Christen mit den Griechen in einen Topf.

Pouqueville beschrieb 1805 Janina sehr positiv (1805: 42ff.):<sup>81</sup>

„Die Bevölkerung Janina's beläuft sich auf über 40.000 Einwohner, die vielleicht die fleißigsten von ganz Griechenland sind. Man trifft unter ihnen viele Großkaufleute und Männer an, die eine Kultur haben, denen man woanders nicht begegnet. Es gibt selbst unter den griechischen Ärzten (die ich immer wie die italienischen *calo-iatros* hochschätzen würde) Männer von höchst seltenen Verdiensten: Neben Taten zur Ehre ihres Landes, verbinden einige von ihnen Kenntnisse der Antike mit solchen der Literatur und Wissenschaft der Moderne. Von dieser Art sind M. Psallidi und mehrere andere, deren Tugenden einen reinen Glanz auf ihre Mitbürger zurückstrahlen, die sie ebenso durch ihr Beispiel wie durch ihre Rede lehren. Auch trifft man im Schoße des Epiros gastfreie Männer und in Janina Griechen, die ihres antiken Namens würdig sind; endlich darf man sagen, daß alles, was es an Barbarischem gibt, nur den Albanern zuzuschreiben ist und dem Pöbel, das seine Vorurteile bewahrt. Die Stadt Janina ist, außer mit dem Privileg seiner beginnenden Aufklärung, ein beachtlicher Umschlagplatz des Handels, der sich auf alle Teile des Reiches erstreckt. Man findet die meisten seiner Kaufleute auf den höchsten Rängen in der Rumeli, der Walachei, Moldaviens, in Ungarn, ja selbst in Wien. [Janina] sollte eigentlich eher als Arta oder Preveza der Sitz des französischen Handelsattachés sein. Ali würde diese Auszeichnung als ein Symbol der Hochachtung seitens des französischen Kaisers ansehen, für den er immer die höchste Achtung bezeugt hat.“

„At the turn of the century various Khimariote Albanian captains had their own military corps in Naples and would return home periodically to recruit new troops. Economic activity, too, had long been a link between the Balkans and Western Europe (Bosnia, for instance), there was a long-standing intellectual relationship between Ioannina and European institutions of learning. As a result, Ioannina was a highly cosmopolitan milieu and maintained direct access through trade, education, and military activities to the ideologies, tastes, and habits of Europe. Ali, the former petty bandit from Albania, gradually became more interested in the material and intellectual features of contemporary European society. As the emphasis of his trade, foreign affairs, and political aspirations shifted from Istanbul and the Ottoman regime toward Europe, so did his cultural and intellectual interests. Of these interests, the figure who exerted influence on Ali's later career and life was Napoleon Bonaparte.“ (Fleming 1999: 159f.)

## Ali's Ausbau der Infrastruktur des Epiros und Janina's blühende Wirtschaft

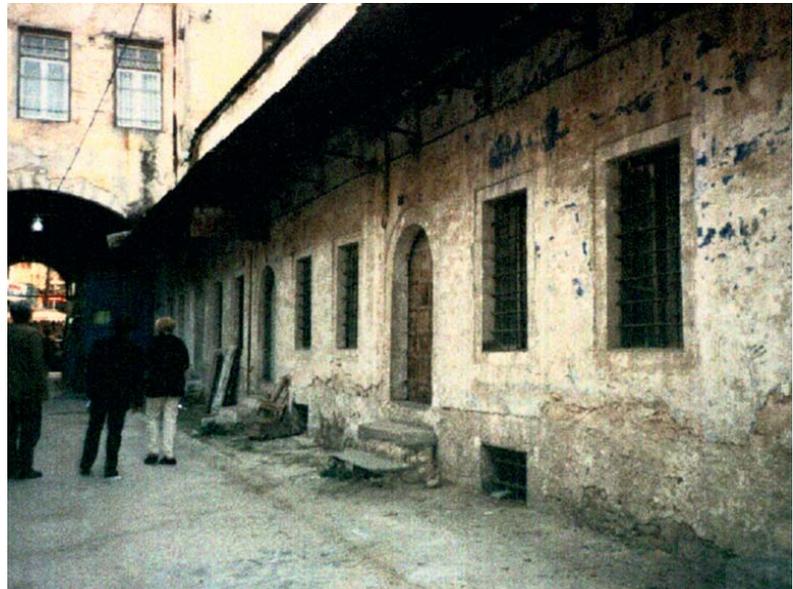
„Much of the land in Epirus and Thessaly was the crown land of the *valide sultana* (the sultan's mother) in Istanbul, and Ali is reported to have fostered particularly strong relations with her – sending sumptuous gifts and the like – with the result that she gave over to his control crucial mountain passes. These passes, he assured her, would be kept free of thieves by a handpicked Albanian guard. Ali's reputation for controlling brigandry and his close ties with the thieves of the regions in many

---

81 1805 war Pouqueville (was er dem Pöbel vorwarf), voller Vorurteile über die Albaner: Alles Negative weist er ihnen, alles Positive den Griechen zu, v.a. dem Kreis um den Lehrer Psallida.

cases persuaded the *valide sultana* to turn over these critical territories to him. Ali clearly understood that internal security was a key component of successful empire building.” (Fleming 1999: 44)

Die wirtschaftliche Stärke der Region beruhte auf urbanen Handelszentren, v.a. *Moschopolis* mit griechisch-vlachischen Händlern, die Handelshäuser in Konstantinopel, Leipzig, Belgrad, Budapest und Wien hatten. Moschopolis war im 18.Jh. ein Kunstzentrum und Brennpunkt griechischen intellektuellen Lebens und Erziehung, wurde aber 1788 von albanischen Muslimen zerstört. Sehr wichtig war auch die 1700 gegründete Bazar-Stadt *Korytza* mit zwei griechischen Schulen. *Janina* hatte eine enorme kulturelle und ökonomische Bedeutung durch lange Überseekontakte mit Venedig, Padua und Livorno, sowie über den Landweg mit Belgrad, Sarajevo, Wien u.a. Großstädten. Hobhouse zufolge war nach Adrianopel und Saloniki Janina die wichtigste Stadt der europäischen Türkei und ihre Händler gehörten zu den einflußreichsten der Region. Alle Reisenden beeindruckte der überdachte 10-12 Straßen lange Bazar *kapali çarsi* mit großen Steinhäusern, Gärten und Höfen, Ställen und Lagerhäusern. Er war reich mit ausländischen Waren ausgestattet.



Historische Straße der Stoffhändler  
in Janina aus der Zeit Ali Pasha's  
(Foto RMB 1991)

1809 soll Janina 35.000 Einwohner gehabt haben, von denen nur 10% Muslime waren (Hobhouse nach Fleming 1999: 36f.) Die Bewohner Janina's waren meist Händler, Handwerker, Künstler und Beamte, die reichsten Großgrundbesitzer waren die Metzou (Holland 1815: 96, 153; Leake 1835 IV: 146-149). Ali garantierte, wie es zuvor für N-Griechenland und den Epiros unbekannt gewesen war, Sicherheit vor räuberischen Überfällen und – trotz hoher Steuern – steigenden Wohlstand der Wirtschaftstreibenden einer kosmopolitischen und gebildeten Bevölkerung in einer gesicherten Gesellschaft (Fleming 1999: 39):

„Many of his policies actively encouraged trade and promoted agricultural activity. He established a comprehensive system of revenue collection public works, building roads and khans which fostered mobility and economic growth.“ „Upon assuming the title of pasha of Ioannina, he embarked on an ambitious program of public works, building roads and lodges, improving communication routes, and encouraging trade. ... „He has buildt bridges over the rivers, raised causeways across the marshes, laid out frequent roads, adorned the country and the towns with new buildings, ...“ schrieb Hobhouse - „through such works he was safeguarding himself against the possible revolt of

his subjects (...) Leake and Broughton noted that Ali was frequently not in Ioannina but spent much of his time traveling about his territories. One European voyager claimed to have heard from reliable sources that Ali made a point of visiting each and every village in his dominions at least once a year. A close familiarity with the countryside was one of the foundations of Ali's strength, and in addition to visiting outlying areas, he garnered information from native informants in various villages." (Fleming 1999: 44ff.)

- Als Byron und Hobhouse in die Peloponnes reisen wollten, gab er ihnen persönlich genaueste Hinweise auf die Straßenverhältnisse: „Ali had teahouses and lodges established along the primary travel routes and paved the prime road from Ioannina to Preveza on the Adriatic coast. In 1804 Leake reported that the route between Ioannina and Trikkala had khans along its entirety, at intervals about one hour's traveling time." (ebda.)

Janina's Griechen spielten eine Hauptrolle im internationalen Handel zwischn Orient und Europa. In Ali's Gebiet gab es einige der wichtigsten Seehäfen der adriatischen Küste (ebda.; 31). Händler aus Janina importierten Luxusgüter aus Westeuropa und exportierten Rohstoffe und exzellent verarbeitete Waren, wie Seidenstickereien (*yaitan*, *chrysoyaitan*) nach Italien und in alle Balkanländer, Gold- und Silberdraht, bestickte Pantoffeln und Wäsche, Thessalische Baumwollstoffe und Schafwolle aus Makedonien wurden über Janina nach Italien und Deutschland ausgeführt, Samt u.a. importierte Textilien wurden in Janina bestickt und wieder ausgeführt. Feine Silberbeschläge für Gewehre und Säbel waren ein Exportschlager auf dem ganzen Balkan. An Rohstoffen lieferte man bis 1809 nordepirotische und südalbanische Hölzer<sup>82</sup> für den Schiffsbau nach Toulon, danach nach England und als Nebenprodukt Resin für die lokale Retsina-Produktion, sowie Zitrusfrüchte, Olivenöl, Haselnüsse, Getreide und Orient-Tabak (auch Schnupftabak). Albanische Pferde wurden in den ganzen Balkan geliefert. Aus Russland wurden Pelze, aus Triest Kaffee, Zucker und Feze<sup>83</sup>, via Leipzig deutsche und französische Stoffe über Preveza, Vallona, Durazzo importiert und auf Pferden nach Janina weitertransportiert. Ali's Wunsch auf Zugriff auf die Adria-Häfen Preveza, Parga, Vonitza und Butrint hatte v. a. mit deren Bedeutung für den Seehandel zu tun. Nach Hobhouse (I: 72) wären die meisten Griechen, soweit nicht in der Verwaltung tätig,<sup>84</sup> als Händler (Triest, Venedig, Genua, Wien, Langhorn) unterwegs, woran auch die Internationalität der Stadt deutlich werde. Nach Leipzig, Wien, Triest und Moskau werde Öl, Wolle, Korn, Tabak, Stickereien, Waffen und Schmuck exportiert. Händler aus Janina reisten nach der Wallachei, Moldavien [d.h. in Gebiete unter Fanariotenherrschaft], nach Ungarn und Rumeli und „*sclavonische*“ (dalmatinische) Schiffe brachten Güter aus Malta, Venedig, Genua, Triest, Frankreich und Deutschland (Leipzig).

Zentrales Charakteristicum für die Bedeutung Janina's als Drehkreuz des Handels war die jährliche Handelsmesse vom 8.-11.Oktober oder im Frühling auf der Ebene südöstlich von Janina, die sich über 1½ Meilen erstreckte und Besucher von weither anzog. Neben

---

82 Dies erscheint zweifelhaft: Außer einigen Zypressen und Pinien hat der Epiros nur verkrüppelte Nadelbäume – gutes Holz war schon in der Antike für den Schiffsbau abgeholzt worden.

83 In der Nähe von Reichenau am Semmering/Niederösterreich gibt es immer noch die „*Ersten österreichischen Fez-Fabriken*“.

84 Wie schon zuvor erwähnt, bevorzugte Ali in der Verwaltung aber zagorische Vlach! Nur bei den Ärzten scheinen Griechen die Mehrheit gebildet zu haben.

den Geschäften gab es zur Unterhaltung auch Kulinarisches, Tanz und Musik. Ali besuchte diese Messe, wo alle Händler der Stadt einen Verkaufsstand aufbauen mußten, ritt regelmäßig hindurch und schaute, oder ließ durch Spitzel erkunden, wer reich genug war, um ihn erpressen und ausbeuten zu können (Holland 1815: 149; Fleming 1999: 46ff.) Wie die anderen Reisenden betonte auch Holland (1815: 132), daß Ali die Familien der Händler als Geiseln hielt, um deren Abwanderung zu verhindern, was zur Folge hatte, daß es altingesessene Familien in Janina gab (Fleming 1999: 48f.).



Kunstgewerbe des 19.Jhds  
aus Janina

„Der aktive Geist der Griechen, der in großem Maße der politischen und nationalen Zielsetzung beraubt wurde, hat eine allgemeine Ausrichtung auf den Handel genommen ... sie wandern in erheblicher Anzahl in benachbarte Länder aus, in denen ihre Aktivitäten dank der Natur ihrer Regierungen größere Bewegungsfreiheit genießen ... der bei weitem größte Teil des türkischen Außenhandels wird, im Austausch gegen Waren, von griechischen Handelshäusern abgewickelt, die ihre Hauptniederlassung zu Hause haben, während ihre Zweigniederlassungen über die verschiedensten Städte Europas verstreut sind, die sich gegenseitig auch helfen ... Viele der Händler (hier in Jannina) haben enge Verbindungen zum Kontinent, die häufig mit familiären Verbindungen zusammenfallen. Ich erinnere mich, zu dieser Zeit eine griechische Familie näher kennengelernt zu haben, die aus vier Brüdern bestand, deren einer sich in Janina, deren andere sich in Moskau, Konstantinopel, ja selbst in einem Teil Deutschlands niedergelassen hatten, alle miteinander in ihrer Beschäftigung verbunden“ (Holland 1815: 148f., zitiert n. Tsigakou 1982: 188, Anm. 25)

Während Janina vom Handel lebte, war die Umgebung der Stadt durch Ackerbau und Hirtentum gekennzeichnet. Ali selbst kam aus einer Hirtenregion. Er besaß 500.000 Schafe und 600.000 Ziegen als persönliches Eigentum und war damit der größte Schafzüchter in Nordgriechenland. Seine Hirten mußten die anfallenden Kosten selbst tragen, erhielten aber 1 Piaster für jedes neugeborene Schaf/Jahr und ein Deputat an Käse. Wenn sie Pächter

waren, mußten sie eine jährliche Kopfsteuer für jedes Tier und für Schafwolle entrichten. Eine weitere Einnahme Ali's aus der Landwirtschaft war der Fischfang im See von Janina, auf den Ali ein Monopol hatte. Die Pacht ergab eine jährliche Abgabe von 15.000 Piaster und Lieferung von Feuerholz, die Ali mit der Valide Sultané teilte. (Fleming 1999: 49)

Ali Pasha's Territorien lieferten alle lebensnotwendigen Agrarprodukte für seinen Bedarf: Arta erntete mit modernsten Anbaumethoden Obst, Gemüse und Nüsse, die thessalische Ebene Kichererbsen (*revithia*), die Griechen und Juden v.a. beim Fasten aßen, Weizen und Mais kamen aus der Umgebung von Janina und wurden von Salaora aus verschifft, worauf Ali im Widerspruch zu den Dekreten der Pforte ein nahezu komplettes Monopol hatte, das er illegal mit Zollhäusern (*gümruk*) kontrollierte. (Fleming 1999: 50f.)

Charles Robert Cockerell:  
Griechisches Haus in  
Janina 1811  
(Haus von Nikolaos Argyris)



„Das Haus ... von Signore Niccolo Argyri ... ist eben jenes, in dem Byron und Mr. Hobhouse während ihres Aufenthalts in Janina lebten,... und es liefert das beste Beispiel, das man von einem griechischen Wohnhaus bekommen kann... Von der Straße aus treten wir durch eine doppelte Flügeltüre ein ... in eine Art großen steinernen Portikus oder eine Piazza, die drei Seiten eines offenen Raumes oder Hofes umschließt, dessen Frontseite ein durch eine Palisade abgetrennter Garten bildet: im Erdgeschoß, das von diesem Portikus flankiert wird, befinden sich Ställe, Getreidespeicher und andere Einrichtungen: ganz nahe bei den Flügeltüren führt eine Flucht steinerner Treppenstufen hinauf zu einer feinen, malerischen Galerie oder einen Korridor ... getragen von den Steinbögen des Portikus und beschattet von dem weit vorkragenden Hausdach; dieses bietet bei schlechtem Wetter für die Bewohner eine Art Übungsraum, während er bei großer Hitze als Ruheraum dient: an seinem einen Ende kann man eine Art Sommerhaus, ausgestattet mit Sitzen und Kissen, erkennen, das »Kiosk« genannt wird, wo die Familie sich einer erfrischenden Brise erfreuen kann und der Meister häufig seine Besucher empfängt; am anderen Ende ist ein Bad. Von der Galerie aus betritt man Übergangslos die Wohnräume, deren wichtigste die Zimmer der Männer sind ... Von einem anderen Teil der Galerie aus führt ein Gang zu der Gynaekonitis oder dem Gynaecium ... den Zimmern der Frauen, die allgemein kleiner als jene der Männer sind und meistens über ein kleines Vorzimmer oder eine Passage betreten werden.“ (Hughes 1820, zit. n. Tsigakou 1982: 101)

Die Griechen hätten sich in Kleidung und Sitte nicht den Albanern angepaßt<sup>85</sup> und sprächen kein Albanisch, meinte Holland (1815: 134f.). Die anderen Autoren betonten aber alle die *Zweisprachigkeit* der Bewohner. Viele Ioanniten sprächen Italienisch, Französisch usw., aber die Bildung der Frauen von Janina könnte mit der der Männer nicht Schritt halten: Griechinnen seien im allgemeinen ebenso ungebildet wie die Türcinnen und würden, wie in ganz Griechenland, in Unterwürfigkeit erzogen, die seit der Antike ihre typische Lebensbedingung sei, meinte Leake (1835 IV: 145ff.). Man respektiere kaum den Altersunterschied und Mädchen erhielten bei der Heirat fast immer eine Mitgift, wofür die Eltern (manchmal auch die Brüder) ängstlich Sorge trügen. Man frage Töchter nie nach ihren Wünschen und sie hätten ihren Bräutigam vor der Ehe meist nicht gesehen. Mädchen gingen vor der Hochzeit nie aus dem Haus, außer zur Kirche. Die Arbeit der Frauen umfaßte neben dem Haushalt vor allem das Weben. - Vgl. dies mit der Biographie der Frosyne!

### Das Verhältnis der städtischen Kultur Janina's zu Ali Pasha's Hof

In allen Zivilisationen gibt es in Residenzstädten grundsätzlich enge kulturelle Wechselbeziehungen zwischen der Hofkultur und der städtischen, nicht nur im osmanischen Reich (s. Lauer & Majer 1994a). Natürlich hatte die Hofkultur als Vorbild eine größere überregionale Ausstrahlung als die urbane, wie z.B. der Sultanshof in Konstantinopel, dessen Einfluß auf die Pasha-Residenzen und Wohnsitze lokaler Herrscher nur dort andere Akzente setzte, wo christlich-orthodoxe und damit ethnische Präferenzen bestanden.

- In Janina setzte die dominante Persönlichkeit Ali Pasha's und seine infrastrukturellen und kulturellen Reformen eine eigene ost/westliche Dynamik in Gang, die eine starke Wirkung bis heute auf das griechische Festland und Südalbanien ausübt: Die in Dichtung und Musik von Ali Pasha eingeleiteten Veränderungen sind in der traditionellen Musik rezent nachhaltiger als die Tanzimats-Reformen des Sultans: Erhalten hat sich v. a. die professionelle epirotische Koumpaneia der Yiftoi. Sie ist musikalisch das Maß aller Dinge auf dem Festland und Südalbanien, mit Ausläufern bis Slawisch-Mazedonien.
- Die Tanzimats-Reformen ergaben *eine andere Ost-West-Synthese* mit dem *café aman* – anfangs mit dem jüdisch-armenisch-kleinasiatischen sog. „*Smyrneika*“-Ensemble (*ney*-Schrägflöte, Violine, *çümbüş* [eine Art Banjo], *kanun* [Psalterium], *deblek* {Bechertrommel} *tanbur* [Langhalslaute]) aus den Musikkneipen Galata-Pera's und entwickelte sich mit der Hashish-geschwängerten *baglama/bouzoukia*-Musik sozialer Aussteiger aus der verwestlichten neugriechischen Gesellschaft zur professionellen „*Rebetika*“-Musik, die in der „*Guten Alten Zeit*“-Nostalgie intellektueller Kreise und im Tourismus durch die Medien weltweit bekannt wurde. Auffälligerweise fehlen in diesem Stil die Yiftoi.

### Die griechischen Schulen in Janina

In Janina bildeten die griechischen Schulen die in beide Richtungen frequentierte Brücke zwischen Ali's Hof und den weltoffenen, gebildeten (graeko-vlachischen) Händlerfamilien der Stadt. In der Dichtung spielten auch die vielen griechischen, im Ausland ausgebildeten und daher *fremdsprachenkundigen* Ärzte, von denen die meisten auch Ali Pasha's Familie

<sup>85</sup> Hobhouse a.a.O.; es gab im osmanischen Reich eine ethnische Kleiderordnung! - Vgl. Leake!

betreuten, sowie andere Intellektuelle, die die Reisenden an Ali's Hof getroffen hatten (s.o.) und von denen viele als Dichter in der Stadt in Erscheinung traten, ebenfalls eine große Rolle als Mittler zwischen Hof und Stadt.

- Konkurrierende Dichterschulen trugen öffentliche Wettbewerbe aus, indem sie ihre Texte, die *immer gesungen* wurden, an die Stämme der mächtigen Platanen entlang der Seepromenade hängten. Dies gab es nach Grigoris Kapsalis noch bis in die 1920er-Jahre.

Diese Lyrik, die neben Liebesliedern auch aktuelle Ereignisse behandelte (s. u. die Frosyne-Ballade), z.T. in improvisierten Distichen („*Kotsakia*“), scheint eher eine städtische Praxis gewesen zu sein, da Ali sich zwar auch gegen ihn gerichtete Balladen (*Kleftika*) im Harem vorsingen ließ, es in den Reiseberichten aber keinen Hinweis gibt, daß Ali an seinem Hof Dichterswettbewerbe veranstaltet hätte. wie es z.B. vom Serai des Sultans überliefert ist. Es gibt nur die Anmerkung Baud-Bovy's (1983: 70), der Endreim sei in den 15-silbigen „politischen Versen“ (von *polis* = Konstantinopel) auf dem Festland (auf den Inseln unter venezianischem Einfluß im 14.Jh.) „im Umfeld von Ali's Hof“ in die urbane Dichtung eingeführt worden. Deshalb werden die teilweise ausführlichen Berichte über die „Ioanniotika“ und das Kapitel über die „Frosyne-Ballade“, die mit Sicherheit im städtischen Milieu entstanden ist, hier im Kontext der Stadtkultur und nicht als Hofkultur behandelt.



Schule des Zosimas heute



Zosimas

Ali Pasha hatte die Griechen durchaus zu mehr Bildung ermutigt und die Aufsicht darüber den Bischöfen übertragen (Leake 1835 IV: 148-51). Janina wies zwei große griechische Schulen auf,<sup>86</sup> die ältere unter Leitung von *Kosmas Baláno*, der das Amt vom Vater übernommen hatte. Sie wurde von der reichen Familie der *Zosimades* und der Moskauer Regierungsbank unterstützt. Die neuere Schule (mit 100 Schülern) leitete *Athanasios Psallída* mit zwei Assistenten. Gegründet hatte sie der reiche Kaufmann *Pikrozói*, der jährlich 800 Börsen stiftete, wovon auch die Schüler Stipendien erhielten. Der Stifter hatte auch ein Krankenhaus und eine Kirche erbaut. Initiator der Schulen war der Prediger-Mönch *Kosmas von Apókouro*, der die Frauen von Zagóri überredet hatte, statt des Schleiers ein Kopftuch zu tragen. Da er in den 8 Jahren als Prediger für die griechische Nation agitiert hatte, wurde er 1780 von Kurd Pasha hingerichtet und gilt als Märtyrer.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Daneben gab es noch kleinere Grammatikschulen.

<sup>87</sup> Es ist typisch für das schlechte Image Ali Pasha's, daß man heute in Griechenland ihm die Hin-

Die Schulen besaßen eigene Bibliotheken – neben der Bibliothek der Metropolitankirche –, deshalb lag die Durchschnittsbildung der Griechen in Janina höher und ihr Griechisch war gepflegter als anderswo (Hobhouse), denn – *erstmal*s im neuzeitlichen Griechenland – wurde auch *Altgriechisch* unterrichtet. Auch Holland betonte den hohen Bildungsstand, den er aber auf die Weltkenntnis der Händler zurückführte (1815: 151f.). Er erwähnte (1815: 169) auch einen Kirchenmusik-Lehrer („*Musikologiotatos*“).

Die Fakultät mit dem Philologen *Psallida* und dem Schuldirektor *Valleno* (*Balano*), dessen Familie 300 Jahre lang Lehrer stellte, war berühmt. Sie zählten zur damaligen akademischen Elite und einige spielten 1821 im griechischen Unabhängigkeitskampf eine Rolle. Kolettis wurde unter Otto I. griechischer Ministerpräsident (Fleming 1999: 65). Papastavros (1994: 224ff.) zufolge gab es weitere Ärzte, die literarisch tätig waren: den Bruder von Athanasios Baya, *Lukas Baya* (1788 -1833) aus Südalbanien, der in Pavia, Wien und Leipzig studiert hatte, der als einziger den Harem betreten durfte (er war bei Holland's Ankunft gerade in Tripolizza bei Veli Pasha<sup>88</sup> - vgl. Hobhouse I: 107), *Ioannis Vilarás* (1771-1823) aus Janina hatte in Padua studiert, war Veli Pasha's Leibarzt und Philologe; *Konstantinos Karaiōannis* aus Trikala hatte in Neapel, *Nikolas Mavromátis* (1771-1817) aus Akarnania in Italien (Medizin und Philologie) studiert, war Leibarzt Mughtars und Lehrer von dessen Söhnen und studierte später noch Philosophie und Pädagogik. Er starb in Livorno. Auch *Ioannis Donás-Paschális* (1761-1839) aus Kerkyra und *Stámos Petrítsis* (1758-1835) aus Zakynthos hatten in Italien studiert; *Ioannis Metaxas* aus Kefalonia in Paris; *Georgios Terianos* (1758 -1850) in Italien und Frankreich. Er war Leibarzt Ali's und der Söhne von Veli; *Dyonisios Tayiapéras* (1777-1842) ebenfalls aus Zakynthos, hatte in Paris studiert und war Arzt von Ali und Veli's Söhnen. *Ioannis Delapórtas* aus Kefalonia hatte in Padua studiert; *Ioannis Mánthos* aus Janina behandelte Ali; *Georgios Tsapraslis* aus Syrakus wurde in Italien ausgebildet und war Studienkollege Kolettis, Mitglied der *Filiki Hetaireia* und schrieb ein Buch über die koutsovlachische Sprache. *Evangelos Metzis* (1785-1818) aus Lambovo in Südalbanien war Schüler Psallida's und wurde 1803 von Ali zum Medizinstudium nach Sardinien und Neapel gesandt. Auch er war Mitglied der *Filiki Hetaireia*. *Alexios Gágas* (1756-1818), ein Verwandter des Metropoliten von Grevena, studierte Medizin in Janina und 8 Jahre in Frankreich und wurde Professor für Logik. Hughes (1820 II: 74f.) nannte neben *Veli Pasha* als Dichter aus *Psallida's* Umfeld die Ärzte *Georgios Sakellarios*, „*who writes sonnets upon love and ladies eyebrows*“, und *Velara*, von dem er eine Ode wiedergab, die er mit Hilfe der anderen verfertigt habe: Es trug den Titel „*Plani*“, d. h. „Täuschung“ bzw. „Verführung“:

„*Polaki xeno / xenitemeno / poly chameno / po na chado*“; usw.

– Tanzlieder mit ähnlichem Textanfang: „*Πουλακι ξενο και αλαργινο ...*“ bzw. „*Ο ποσον πολυ, πουλακι μου, καιρο χαμενο ...*“ wurden 2001 bei Panegyria im Epiros gesungen.

Bartholdy (s.o.) erwähnte als Dichter *Ioannis Manthos* und schlußendlich muß zu den ioan-nitischen Dichtern auch der von Holland (1815: 97) erwähnte, griechisch schreibende Hof-

---

richtung von Kosmas nachsagt und daß er *gegen* die griechischen Schulbildung gewesen sei. - Die Reiseberichte behaupten einhellig das Gegenteil!

88 Holland 1815: 163f., 196, 189.

poet und Freund Ali Pasha's *Ibrahim Mazout Efendi* gezählt werden. Hughes kritisierte, daß diese Poetengruppe auch die Grammatik reformieren wollte (1820 II: 74f.):

„The species of reform introduced by these innovators would soon put a final stop to all improvement in the language.“

Das romaïsche Griechisch sei sprachlich und als Literatur in Janina zwar besser als anderswo, aber - „*not much distinguished for brilliancy and flow of soul.*“ Hughes (1820 II: 170f.) publizierte einen „*Song of Suli*“, der in Albanien ein Schlager und das *Kleftenlied* schlechthin gewesen sei und zitiert im Anhang noch ein gereimtes dialogisches Gedicht in Griechisch und Italienisch aus dem Khan von Valiaré über Ali's Massaker in Gardiki (ebda.: 385ff.).

Leake reflektierte über fremde Spracheinflüsse - neben türkischen, slawische und italienische Fremdwörter: Das Griechisch der Türken und muslimischen Albaner enthalte 10% türkische Fremdworte und das sei das ganze Türkisch, das sie kannten. Trotz der guten Bildung hätten sich die häuslichen griechischen Sitten auch hier an den orientalischen Stil angepaßt und kaum westliche Gewohnheiten übernommen.<sup>89</sup> So verbrachten die Griechen viel Zeit in den Dampfbädern (ebda.: 155):

„Die häuslichen Gewohnheiten der janitischen Griechen sind allgemein wenig berührt von den langen Aufhalten vieler ihrer Kaufleute in fremden Ländern und haben sich seit Homer kaum geändert. Sie sind fast identisch mit denen der Türken, außer in jenen Punkten, in denen ihre Religion eine Grenze zieht. Der Firnis orientalischer Gebräuche, der in Sprache und Sitten der Griechen aller Altersklassen seine Spuren hinterlassen hat, beginnt an den Grenzen des Orients. Obwohl aber vieles auf allgemeine Ursprünge zurückführbar sein mag, hat sich der größte Teil der türkischen Sitten während ihrer Eroberungszüge in Asien und im europäischen Griechenland vom rauhen und simplen Verhalten der Tartaren zur verfeinerten und luxuriösen Art des byzantinischen Reiches verändert.“ - resümiert Holland (1815: 169).

Dampfbäder waren schon in der Antike wichtige soziale Begegnungsstätten. Zur Beschreibung eines türkischen Bades siehe Hughes (1820 I: 174). In Europa war um 1800 das Baden noch keine häufige Praxis und galt als ungesund: *soviel zur Überlegenheit westlicher Sitten!*

Hobhouse schrieb über die neugriechische Sprache und ihren Unterricht mit besonderer Berücksichtigung von Janina (vgl. Pouqueville und Bartholdy):

„The Greeks are of the better sort, and well instructed in the manners and languages of Christendom; one of them, a school-master of the name of Psallida, may be called a learned man. He teaches the modern and ancient Greek, the Latin, Italian, and French languages, to about a hundred scholars, and has, besides, established a reputation by publishing a philosophical treatise on True Felicity, dedicated to the [Russian] Empress Catharine.“ (1813: 185)

„With respect to the written tongue, it must be observed, that the composition at this day current, is of three kinds: the first, is the language of the mass, and some other parts of the rituals, which are grammatically Hellenic: the ancient Greek has also been lately used by Corai, and one or two others, but is not adopted in any common books. The next may be called the Ecclesiastical Greek; which is the kind employed by the majority of the church writers in their pastoral letters, and which, besides other characteristics, does not have recourse to the modern vulgarism of always recurring to the auxiliary verbs. ... but by an attempt of the writers to come near as possible to the Hellenic. The Ro-

---

89 Abgesehen von der gesetzlichen Aufsicht der Sultane über Kleidung und Verhalten der Untertanen, die nationale Eigenwilligkeiten verhinderte - hatten denn die Griechen in der Antike oder in Byzanz je »westeuropäische« Sitten?

maïc is the third species of composition; but even in this vulgar idiom, there is necessarily some distinction made by the nature of the various subjects, and the talents of the respective authors. The philosophical treatises of Coraï and Psallida are as good, in the point of style, as the dedication of Cimon Portius' grammar to Cardinal Richelieu, and although, perhaps, their subjects contribute much to their apparent superiority, are not so entirely vulgar, as the downright common dialect, of which some specimens are added to these Letters from the translation of the Arabian Nights, and some original romances.“ (Hobhouse 1813: 576f.)

Bei Korais bezog sich Hobhouse auf *Adamantios Korais* (1748-1833), einen der Theoretiker der Unabhängigkeitsbewegung der Griechen (s. Stadtmüller 1976: 365f.).

## Die städtische Dichtung und die ioannitischen *Kotsakia*

„Auf diese vom Enthusiasmus für die Freiheit diktierten Lieder folgten andere, die viel sanftere Gefühle und eine zärtliche Leidenschaft [passion] ausdrückten. Diese *Amans* ließen, mit schmachtender Stimme, die folgenden Strophen hören, von denen ich die hervorragendsten ausgewählt habe, um über deren Wert urteilen zu lassen, der zweifellos viel geringer ist, als die göttlichen Akkorde des Alten von Téos.“ (Pouqueville 1805: 279ff.)

Es folgen (1805: 282-286) „*Romances*“ betitelte Texte in Griechisch und Französisch. Bei diesen Liedern kann es sich entweder um das „*thrakische amanes*“ (Baud-Bovy 1983: 32ff., 70) oder um städtische *amanedes* – improvisierte vokale *taksimias* in den *makamat* – nach Art des arabischen *layali* (vgl. Askari & Brandl & Maucksch) und des kunstmusikalischen osmanischen *gazeli*, den Vorläufern der *Smyrneika*, handeln.

„Diese Strophen, die idiomatische Süße, berührten mich mit ihrer Empfindsamkeit, als sie mein Ohr erreichten. Es ist wahr, daß ich sie zum erstenmal in meinem Leben in einer dieser schönen Nächte hörte, in denen die Luft und die Dunkelheit die Seele disponieren, sich melancholischen Eindrücken zu öffnen. Diese Hirtenlieder,<sup>90</sup> die von reiner Inspiration zeugen, bringen manchmal das melodioseste Ebenmaß [rythme] hervor. Einige ihrer Arien gehören in Wirklichkeit nicht dem Land an, sondern sind von den Bewohnern der ionischen Inseln eingeführt worden, deren Handel mit den Italienern und deren Fahrten durch den Archipel die Grenzen zum Einsammeln der Lieder setzen, die sie dann ihrem Geschmack angleichen [adapter...]. Aus denselben Quellen schöpfen die Griechen die angenehmsten Tanzmelodien [airs de danses].<sup>91</sup>

Die Unkenntnis der Prinzipien, auf denen ihre Poesie und die musikalische Kunst gegründet sind, hindert dieses Volk dennoch nicht, sowohl in der Musik, als auch in den Versen zu improvisieren. Manchmal hört man hübsche Dinge aus dem Mund junger Menschen, die sich durch *Kotsakia* - oder Impromptus - necken. Diese *Kotsakia* sind sehr en vogue bei den modernen Griechen; im plötzlichen Zitat und gelegentlichen ähnlichen witzigen Einfällen entstanden, glänzen die Schöngeister des Landes. Zuerst mit Beifall in der Gesellschaft, die sie entstehen sah, aufgenommen, breiten sich die *Kotsakia* dann aus und verewigen sich selbst manchmal durch die Tradition. Die Rhapsoden in der

---

90 Es ist unklar, ob P. hier die *amanedes* professioneller Sängerinnen fälschlich für Hirtenmelodien hielt - eine gewisse Verwechslung von freimetrischen, mikrotonisch verzierten Hirtenmelodien (z. B. die bekannten epirotischen Solostücke „*o skaros*“ und „*gaida*“), v. a. aromunischer Provenienz, wie sie den Kleftika zugrundeliegen, mit orientalisch-kunstmusikalischen *makam*-Formen großstädtischer Herkunft (Fanarioten) kann einem Laien durchaus passieren - oder ob er gedanklich von den städtischen Formen der Pasha-Höfe und Cafés zu den Hirtenweisen der Morea sprang.

91 - ein interessanter Beleg (s. auch andere Berichte) für frühe Assimilierungen (vgl. Amarjanakis 1988 über Kreta) und Übernahmen westlicher Melodien, v.a. über die ionischen Inseln von Süditalien. Es ist klar, daß dem Großstadt-Franzosen P. die westlich-akkulturierten Lieder am besten gefielen!

Morea bemächtigen sich ihrer, lassen sie konkurrierend zirkulieren mit denen, die sie in Muße gemacht, oder von ihren Vorfahren übernommen haben. Um den Charme auszumalen, den man bei dieser Art von Unterhaltung findet, würde ich behaupten, daß man zu bestimmten Jahreszeiten in den Vergnügungen kein Grieche sein kann, wenn man sich nicht mittels Kotsakia begrüßt. Ich wähle hier zufällig einige aus, um dem Leser das Genie der modernen [Griechen] in diesem Genre kennen lernen zu lassen.“ (ebda: 286f.; es folgen zwei *Kotsakia*-Beispiele).

Gail Holst's These (in: *The Inheritance of the Oriental Mother*, in: NIKAIA 1998, 42f.), daß das *amanes* sich vom *gazeli* unterscheide und eine Stilisierung der Totenklage *moiroloyi* sei, ist falsch, denn a) ist die echte Totenklage ein rein vokales, nur von Frauen realisiertes rituelles Weinen (mit viel Schluchzern und Glissandi), deren musikalische Gestalt mehr oder weniger spontan ist, mit dem strengen Verbot, sie ohne aktuellen Anlass auszuführen, da dies Unglück bringt, und benutzt b) keine kunstmusikalische Skala – d.h. sie ist absolut keine Unterhaltungsmusik, kein *tragoudi* (Lied); c) das *Amanes* ist wie das Ghazel eine *Liebesklage* zu einem chromatischen Makam, wie *Saba* oder *Nihavent* der orientalischen Kunstmusik; d) ferner gibt es „*moiroloyi*“ genannte freimetrische Instrumentalsoli (s. Hochzeit Krokos 1977) zum Abschied des Bräutigams vor seiner Mutter, für die er symbolisch „gestorben“ ist, vor dem Gang zur Kirche, v.a. aber sind es freimetrische, virtuose (z. B. *doina*) Vorspiele, die in Balladen oder Tänzen bei Festen in *tis tavlas*-Funktion (Festessen) übergehen, d.h. *taksimias*, die expressive Essenz (*ethos*) eines Makam.

Und sie sind auch keine Hirten-Melodien, da diese keine Makamen verwenden, sondern penta- oder heptatonisch sind. Die Relation zu den deszendenden türkischen „langen Melodien“ (*uzun hava*, rumänisch *hora longa*) (Oransay) sind noch genauer zu untersuchen.

*Kotzakia (Mantinades)* von den Kykladen (Frye 1973: 236f.)

Gesang: Ioannis Mantsouranis, Apeiranthos, Naxos



Den *Kotsákia* (der Begriff ist heute nicht mehr im Gebrauch)<sup>92</sup> entsprechen auf den Inseln die *Mantinades* s. Baud-Bovy 1983: 32f.). Pouqueville hatte sich offenbar gut informiert, denn die Art der Verfestigung und Verbreitung der *Mantinades* ist durchaus dem heutigen Kenntnisstand entsprechend beschrieben.

Hobhouse (1813: 577ff.), der Pouqueville's Buch von 1805 benutzte, beschrieb die neugriechische Poesie wie folgt:

„The modern Greeks delight in poetry, and many amongst them evince a great facility in versification. There is an infinite variety of love and drinking songs; some of which are common in every part of Greece, whilst other pieces of poetry are known only in the town or village of their author. A young man of any spirit, who has been ill-treated by his mistress, anathematised by his priest, or beaten by a Turk, seldom fails to revenge himself by a lampoon.

<sup>92</sup> Grigoris Kapsalis und Giannis Papakostas, die berühmtesten Musiker und Sänger in Ioannina für *Alipashalitika & Ioannitika* - kannten den Terminus nicht, als ich sie 2001 explizit danach fragte.

I am not aware that there are any verses which the poet did not write to be sung, or as the expression is, *Ois tragédi* [for a song. = Orthographie Hobhouse!]. Let me observe in passing, that the Greek music [Two specimens of Greek music are in the Appendix] is plaintive, but monotonous. The specimens given by Dr. Crotch, possess the character of all which I happened to hear.<sup>93</sup> The first part of some airs borrowed from Italian sailors of Malbruc, and even of *God save the King*, are wellknown tunes.<sup>94</sup> It is said, that they cannot arrive at a second part.

The men and women all sing, and all sing through the nose.<sup>95</sup> The fiddle and three stringed guitar are the usual instruments, and on these most of the young men, particularly the sailors, are able to perform: for all ranks are no less attached to singing and playing than to dancing, and at some seasons, appear to do nothing else. The accidental quantity, which seems to have superseded the syllabic so early at least as the eleventh century, is alone observed in all the metres. Of these there is a variety, but the most common is the fifteen-syllabled verse, of the kind before quoted. Some lively expressions and agreeable turns of thought, may be discovered in many of these effusions, which however, have more of the Oriental profusion of images, than of the Greek simplicity, and although by no means deficient in the tender and pathetic style, have nothing of the vigorous and sublime of ancient poetry. There may be persons willing to except from this criticism two or three patriotic songs of a late date. Their amatory pieces, in which they chiefly delight, speak that which some critics would call the very language of love. These are exceedingly extravagant, abounding in metaphors, similes, personifications, abrupt exclamations, and not unfrequently with the conceits rather than the licensed figures of poetical rhetoric; ardent, wild, and unconnected, with more poetry than sense, and more passion than poetry. Acrostics, and even those echo verses, which an inimitable author of your own nation has parodied and ridiculed, are much employed in their romances; in short, there is hardly a single evidence of what is generally supposed a vitiated and paltry taste, which is not discoverable in the poetical compositions of the modern Greeks. Their *Cotsakias*, or alternate verses, which are composed and sung apparently extemporaneously, but are in fact traditional, display a singular talent for versification, and are of the same cast.“ Vgl. Pouqueville und Leake 1835 IV: 147.

Abgesehen von der subjektiven (Byron's Einfluß?) und zeitbedingten Wertung, zeigte sich Hobhouse an neugriechischer Literatur interessiert, wobei berücksichtigt werden muß, daß er obige Notiz in Janina und Konstantinopel und basierend auf Erfahrungen mit intellektuell-städtischer bzw. höfischer Dichtung geschrieben hat. Wichtig erscheint:

- a) *Kotsakia* als Terminus für Tanzlieder, bzw. alternierende (wie das Bsp. Im Appendix: 497 zeigt, *gereimte*) improvisierte Distichen (im dominierend *politischen Vers*),<sup>96</sup> sowie
- b) die (natürlich primär nur für den städtisch-höfischen Bereich geltende) Dominanz der Liebes-(Klagen-)Dichtung, zu denen er auch die
- c) „Echo-Verse“ zählte; sowie die Feststellung,
- d) daß *alle, auch die städtische, Dichtung* von Männern wie von Frauen *gesungen wurde*;
- e) daß typische Begleitinstrumente Fiedel *lyra* und dreisaitige Laute [*saz/sharki*] waren.

Die musikalischen Einflüsse aus Italien – offenbar *Kandhades* - (über die ionischen Inseln, Janina und über Matrosen; vgl. Stackelbergs Beispiele aus Smyrna) und die *Übernahme der englischen Hymne* (vgl. Galt 1813: 53f.) beweisen die frühe Akkulturation (1813), aber auch

---

93 - d. h. Dr. Crotch hatte wahrscheinlich die Transkriptionen im Anhang verfertigt - nicht Hobhouse.

94 Auch dies ist eine Übernahme aus dem Westen. Vgl. die schottischen *Highland tunes* bei Galt!

95 - ein wichtiger Hinweis auf die nasale Stimmgebung, die sich auch heute noch findet!

96 - d. h. im konstantinopolitanischen 15-Silbler, aus 8 & 7 Silben - vgl. ebda.: 1088.

die Anpassung fremder Formen an den eigenen Stil (nur eine Melodiezeile), einschließlich des von allen Beobachtern registrierten Näsels.

Hobhouse<sup>97</sup> zitierte Byron's englische Übersetzung des Liebesliedes („*Romaïsches Echolied*“) nach Pouqueville 1805 und *Kotsakia* als *gereimte politische Verse* (15-Silbler). Unklar ist, ob er das „Echo-Lied“, bei dem die letzten Silben angeblich in *echoartiger* Verkürzung erklangen (z. B. *pokám-nei* zu *kámnei*), selbst hörte. Er meinte zum Vortrag:

„This specimen of the alternate verses of the modern Greeks, which they repeat for a continuation, and with no other connection than that they all have some reference to love, is inserted in Dr. Pouqueville's account of the Morea, which contains also one of the songs which are sung by the leaders of the Romaïc dances, and repeated after the coryphaeus by the whole string of the performers. At each verse or strophe, as Dr. Pouqueville calls it, some change takes place in the figure or footing of the dance. He gives it the name of the Romaïc Ranz de vache.“<sup>98</sup>

*Kóri malamaténia mou / Kai margaritarénia mou / Kámneis tous néous kai chaírountai / Tous gérous kai treláinountai / Kámneis kai mé tón órfanò / Piáno macháiri nà sfagô ...* (usw.) in analoger Bauart.“

... „The Romance and the Echo Song are a complete specimen of the modern Greek, such as it is spoken at this day, with all its contractions, combinations of words, and other barbarisms.“

Er merkte negativ die traditionelle Silbenzusammenziehung an, wie sie noch rezent im neugriechischen Volkslied praktiziert wird.

– Mit „Echo“ meinten die Europäer vermutlich die übliche Wiederholung der Halbzeilen durch das Publikum oder einen anderen Sänger. Hobhouse merkte bloß an:

„That the metre of this song may more distinctly seen, it has been thought advisable to insert the accents, although for the reason before given, those marks are omitted in the Romaïc specimens of any considerable length.“

Hobhouse gab auch eine 1792 in Wien auf Griechisch gedruckte tragische Liebes-Romanze im politischen Vers eines Beamten der venezianischen Botschaft in Konstantinopel wieder und erwähnte (1813 I: 143), daß die Griechen in Janina und Athen „*Serenaden*“ auf Mädchen sängen.<sup>99</sup> Er gab auch albanische Sprachbeispiele (Grußformeln, eine Widmung Da Lecce's) und drei Strophen eines attisch-albanischen Liebesliedes (Klage eines Mädchens) an und machte an der Romanze „*Die Morlakken*“ von Comtesse Ursini-Rosenberg (1788) die orientalistisch-poetische Denk- und Ausdrucksweise deutlich (Hobhouse 1813 II: 1146f.).

In Arkadien hatte Leake Distichen auf das Wetter gehört (1830 III: 515) und über den Bischof von Damala erzählte Chandler (1777: 509f.), er sei, wie viele seiner Kollegen, immer von der Absetzung bedroht gewesen, aber diesem sei ein besonderes Mißgeschick zugestoßen: Da er sich über zu kleine Fische beim Mahl beklagt und aus Mißtrauen selbst Fischen gegangen, wurde er von Korsaren verschleppt und in die Sklaverei verkauft, wo er Weizen mahlen und Kinder wiegen mußte, bis er seinen Herrn durch ein geschickt selbst-ironisch formuliertes Klagelied zur Freilassung bewegen konnte:

Bischof von Damala, / Pinsel, dem Recht geschah! / Leckermaul, größere Fisch' / Wolltest du han auf den Tisch! Nun drehe die Mühle, du Sünder du! / Und wiege des Arabers Jungen zur Ruh!

Bartholdy (1805: 408ff.) hingegen war von der neugriechischen Poesie wenig beeindruckt:

97 1813 II: 1091f.; Appendix: 496f., 1075-80.

98 Mit „Ranz de Vache“ war der Schweizer „Kühreigen“ gemeint.

99 Dafür finden sich bei Passow u.a. zahlreiche Beispiele.

„Einst erschallte das Lied der Dichter aus allen Provinzen Hellas; wo Griechen sich angesiedelt hatten, da folgte der Geschmack, den Musen und Apoll, und aus allen Thälern und von allen Bergen strömte die Begeisterung. ... Noch immer sind die Neugriechen eine poetisirende Nation; aber wenn sonst, um mich des Bildes des Dichters zu bedienen, vom Baume der Dichtkunst ein Blüthenschnee kreisend herabschwebte, so fallen jetzt meist dürre und saftlose Blätter, und der Gemahl der Aurora ist zur Heuschrecke zusammengeschrumpft; ... Eine unglaubliche Mattigkeit und Erschöpfung blickt überall hervor. Ewige Wiederholungen und Weitschweifigkeit sind an die Stelle der edlen Einfalt getreten, nur von gezierten und hochtrabenden Ausdrücken zuweilen unterbrochen. Für den Hexameter hat man das Ohr verloren. Auf Sylbenmaaß und Quantität kommt es gar nicht an, sondern auf den Accent allein, und daß es sich reime und klappe, wozu die entsetzlichsten Apostrophen und Abkürzungen beitragen müssen. Dennoch wagt man sich in verschiedene Arten der Poesie; aber die Erzeugnisse der heroischen und epischen Muse sind zum Pfennig- und Bänkelsänger-Liede geworden. So besitzt man z.B. Gedichte auf den Krieg der Russen mit den Türken, und die Seeschlacht des Grafen Orlof bei Tschesme; so wie auch auf die Eroberung der Morea durch die Türken in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Ich will hier zum Belege nur aus dem erstern einige Verse citiren; wobei ich bemerke, daß es von den Neugriechen sehr geschätzt wird, und daß, so langweilig es klingen wird, doch das Original vielleicht noch schläfriger ist. Ich habe Metrum und Reime beibehalten. Nachdem der Poet die mißlungenen Unternehmungen Peters I. gegen die Türken erwähnt, erzählt er Catharinens Vorsatz, es mit bessern Glücke zu versuchen:

Und was ihr Ahnherr nicht vermocht dereinsten zu erringen,  
Das will mit Gottes Hülfe sie nun glücklicher vollbringen (...)

Das Zitat steht zwar im 15-silbigen Versmaß (*politikos*: 8+7), ist aber in der Übersetzung akzent- und nicht silbenzählend. Bartholdy setzt fort (1805: 410):

„Das Gedicht auf die Eroberung der Morea ist womöglich noch unendlich kläglicher. Es erschien 1803 zu Venedig bei Nicolaus Glyky im Drucke. Der Dichter nennt sich Mantos Ioannis aus Janina.“

Die negative Wertung steht ziemlich allein auf weiter Flur, wenn man bedenkt, daß Goethe Haxthausen's Sammlung für äußerst bedeutsam hielt. Andererseits sind nur Urteile vorweggenommen, die bei Volksliedsammlern analog zur Abwertung deutscher Volkspoesie führte und eine Volkslied-„Pflege“ nach sich zog, die glaubte, die Volksdichtung reinigen zu müssen. Es handelt sich bei solchen Urteilen also keineswegs nur um Eurozentrismus, sondern v.a. um eine untolerante Ästhetik. Bartholdy (1805: 410, 425ff.) mißfiel auch Georg Chortany's kretische *Erophile*-Tragödie (Venedig 1772), von der er Auszüge zitierte.

„Es versteht sich aber von selbst, daß unter der großen Menge neugriechischer Lieder und Gedichte hin und wieder sich eins finde, das von einigen Funken reinen Gefühls beseelt ist, und den Eindruck macht, den einfache Darstellung wahrer und zarter Empfindung ewig hervorbringen wird.“

Damit meinte Bartholdy ein interessantes städtisches Lied (deutsch und griechisch: 15-silbiger *Politikos*) mit dem Titel „*makom europaïkon*“ (er übersetzte „Europäische Melodie“; - was durchaus stimmen kann – s.o. Pouqueville über italienische Einflüsse): Dies deutet eine fanariotische Herkunft an und es wäre der Sache noch nachzugehen, ob es dort einen (vielleicht nur kurzlebigen oder lokalen) *Makam*-Modus gegeben hat, der in europäischen Intervallverhältnissen konstruiert, aber modal gedacht war, oder ob es der *Makam Rast* (= Dur) war. Für diese Hypothese spricht, daß er in der Folge ein weiteres Lied (8-Silbler) zitiert, diesmal mit dem Titel „Melodie (genannt *Hitzos*“, d.h. daß es im *Makam Hijaz* gesungen wurde (ebda.: 428). Ihm folgt ein drittes Gedicht (ebda.: 428f.) nur in Deutsch: ein 8-

Silbler, zu dem er folgende Anmerkung gibt: „das Zweite, in der Melodie Hassans von Janakitza, einem Bojaren der Wallachei.“ Da der Titel wahrscheinlich nicht *Makam Hüsseini*, sondern einen Fanarioten-Fürsten angibt, hat Bartholdy vermutlich 3 Lieder einer *Fanarioten-Sammlung* zitiert. Dabei ist das Nebeneinander europäischer und orientalischer Bezeichnungen typisch für diese Tradition (Bartholdy 1805: 441).<sup>100</sup>

„Da die Reime im Neugriechischen sich sehr leicht finden lassen, so kostet es denen, welche der Sprache mächtig sind, wenig Mühe, sogleich aus dem Stegreife zu dichten; denn auf Silbenmaaß, wie auf die Gedanken, kömmt dabei nur wenig an.“ (ebda.)

Diese Bemerkung könnte mißverstanden werden: m. E. meinte Bartholdy mit Silbenmaß westeuropäische Versmaße und nicht die Silbenzählung der neugriechischen Dichtung. Endreime sind leicht herzustellen, aber eben nicht konstitutiv für die Volksdichtung.

- Der Reim wurde auf den Inseln von den Kreuzfahrern (Franzosen, Genuesen, Venezianern) Ende des 14. Jhds eingeführt, auf dem Festland erst am *Hof von Ali Pasha* zwischen 1808 und 1822. Der gereimte politische Vers findet sich in improvisierten Distichen, die vom Vorsänger (= Dichter) mit einer Exklamation (*Moré, Eri, Aintés, Amán, Ella*) auf der *den Skopos identifizierenden Initialis-Formel* angestimmt werden. An dieser Silbe (oft 2 Stufen auf die sie gesungen wird, erkennt der Begleitmusiker den Modus.
- Das dodekanesische Distichon wird Halbvers für Halbvers (Kreta: nur 2. Halbvers) vom Chor (Tischgenossen) wiederholt (Baud-Bovy 1983: 34f., 70): Häufig sind rivalisierende Wettgesänge (Kos, Sizilien: *Sfide*, Kreta: *Pismatiká, Tsakómata*, Zypern: *Tchattísmata*).
- *Alipashalitika* sind bis in den Dodekanes gewandert (Baud-Bovy 1983: 69, Anm. 2: Ein Lied von 1876 nahm Baud-Bovy 1930 in Embonas/Rhodos und Chalki [1935: 288, Nr. 14a] auf). Die *Frosyne-Ballade* findet sich bei Politis (Ekl. Nr. 6, Baud-Bovy (1958: 122-25).

---

100 Vgl. Stackelberg 1826: 116: zwei Melodien für eine Liebesklage aus Smyrna.



## Die Ballade von der schönen Frosyne

### Ihre ideologische Funktion im napoleonischen Krieg im Lichte eurozentrisch-antiorientalistischer Vorurteile

M.E. ist die negative Bewertung Ali Pasha's v, a, der Version Pouqueville's 1820/21 der Frosyne-Affäre zu verdanken, wobei die anti-britische Kriegspropaganda Frankreichs dem Autor die Feder führte. Es ist kein Zufall, daß Pouqueville die Schauergeschichte erst im 2. Reisebericht 1820/21 und nicht bereits 1805 veröffentlichte, obwohl sie nach seinen Angaben 1801, noch während seines ersten Aufenthalts, passiert war. 1805 aber hatte Frankreich noch Hoffnungen, Ali Pasha werde vielleicht ein „autonomes“ Königreich von Napoleons Gnaden annehmen. Nach dem Scheitern seiner diplomatischen Mission wollte Pouqueville 1820/21 *durch die Verteufelung Ali's, der damals über Leake mit England paktierte, eigentlich England in Mißkredit bringen, indem er es als Fazit seiner Darstellung beschuldigte, sich mit „solch einem barbarischen Tyrannen“ gegen ein „zivilisiertes europäisches Volk“ [gemeint ist natürlich Frankreich] gewandt zu haben.*

Wieweit die zahlreichen Engländer – darunter Lord Byron und Hobhouse – von ihrer Regierung beauftragt waren, gegen die profranzösische Lobby zu agitieren, oder ob sie tatsächlich die politisch harmlosen Kavaliere-Touristen waren, die als gute Briten nun ihrerseits Ali gegen die Franzosen einstimmen wollten, geht aus den Reiseberichten natürlich nicht hervor. Zumindest Oberstleutnant Leake hat nachweislich im direkten Auftrag der britischen Regierung gegen Pouqueville's Einfluß so erfolgreich intrigiert, daß dieser zeitweise unter Hausarrest stand. Zwischen den Zeilen und aus der auffälligen, plötzlichen Zunahme britischer Besucher bei Ali Pasha kann man aber durchaus schließen, daß London zumindest nicht undankbar das tatsächliche Umschwenken Ali Pasha's zur Kenntnis nahm. Die bei Leake und Hobhouse angestellten Erwägungen über ein unabhängiges Albanien unter Ali Pasha (statt der späteren Unterstützung der griechischen Unabhängigkeit), das als Handelspartner hätte fungieren können und das man außenpolitisch gegen die Osmanen hätte ausspielen können, deuten ebenso eine diplomatische Nebentätigkeit der englischen Reisenden an, wozu die Inbesitznahme der ionischen Inseln in einer konzertierten Aktion der Engländer mit Ali Pasha gut paßt.

Zuerst venezianisch, waren diese Inseln 1797 mit dem Einmarsch Napoleons an Frankreich gefallen. Nach dem französisch-türkischen Krieg 1798 wurden sie in Übereinkunft mit Ali Pasha, der gleichzeitig Preveza einnahm, wo er 1000 Franzosen unter General La Salsette niedermachen ließ, 1810 von den Engländern besetzt (Holland 1815: 17, 50). Holland verschwieg, daß die sieben ionischen Inseln, 1801 von einer russisch-türkischen Armee befreit, die unabhängige Republik des *Heptanes* gebildet hatten, die 1807 nach dem Frieden von Tilsit neuerlich an Frankreich fielen (Zante, Kefalonia, Cevigo, Ithaka, Santa Maura = Leukadia), bis 1810 General Oswald sie für England eroberte, ohne die Unabhängigkeit wiederherzustellen (Hughes 1820: 152).

Trotz seines Temperaments zeigte Pouquevilles Reaktion auf die Engländer (etwa im Gegensatz zu Konsul Fauvel in Athen) eine viel zu große Verärgerung über diese, als daß die Vermutung aus der Luft gegriffen scheint, hier hätten Englands Mittelmeer-Interessen es zum Versuch bewogen, einen – ähnlich wie Mehmet Ali in Ägypten – potentiell fast unabhängigen albanischen Landesfürsten auf seine Seite zu ziehen.

Pouqueville's Schilderung der Frosyne-Geschichte (1820/21 I: 130-133) ist einseitig gegen Ali Pasha gefärbt. Er unterließ alle Hinweise auf die Rechtsüblichkeit des Vorgehens und stellte Frosyne als Unschuldslamm dar. Er unterschlug die nachweisbaren Fakten, daß derartige Hinrichtungen öfters vorgekommen waren und die Art und Weise *geltendem osmanischen Recht* entsprach. Seine Version von Muchtar's Rolle ist eine Verdrehung der Tatsachen: die Widersprüche zwischen seinem und *allen* anderen Berichten zeigen, daß er keineswegs eine objektive Darstellung beabsichtigte, obwohl er lange und nahe der Zeit des Vorfalles in Janina war, sodaß gerade er die beste Informationsmöglichkeit hatte. Ein derartig sinnloser Willkürakt, wie Pouqueville ihn Ali unterstellte, hätte dem schlaunen und nur auf seinen Vorteil bedachten Charakter Ali Pasha's kaum entsprochen, da Frosyne politisch viel zu unwichtig war, während ihm ein Rechtsfehler bei der Pforte nur schaden konnte. Schon die emotionalisierende Rhetorik weist auf eine Propaganda-Funktion hin:

„Gleichwie dieses äußerste Ende des Sees dem Verbrechen geweiht war, ist die St. Nikolaus benachbarte Seite nicht weniger berühmt, als der Satrap in den Tagen seiner Raserei einige Frauen zur letzten Todesqual verurteilte. Sie wird die Einwohner von Janina lange Zeit an die Katastrophe erinnern, die durch das niederträchtigste Verbrechen im Monat Januar 1801 an den Tag kam. Dieses Ereignis, das die Griechen in ihren unheilverkündenden Liedern feiern, verdient es, bekannt gemacht zu werden, um die Schande seines schuldigen Urhebers zu verewigen. Diese Erinnerung sollte, in allen Sprachen wiedergegeben, die Welt lehren, unter welch ein Joch die Christen gebeugt werden und welch einem Herrn der Epiros unterworfen ist.

Frosyne, in eine vornehme christliche Familie geboren<sup>101</sup> und überhäuft von den Gaben der Natur, hatte kaum ihren Frühling erreicht, als sie die Hochzeitskrone empfing. Reich durch das elterliche Erbe, vermehrt um das Vermögen des Hauses, in das sie eingetreten war, hatte sie der Himmel, der sich darin zu gefallen schien, sie glücklich zu machen, zweimal mit Fruchtbarkeit gesegnet, als ihr Ehemann sie verlassen mußte, um nach Venedig zu gehen und die Pfänder ihrer gemeinsamen Liebe ihrer Sorge überließ. Unheilvolle Trennung! Frosyne war zu schön, um unbemerkt zu bleiben!

Muchtar, ältester Sohn des Satrapen, lernte sie kennen und beschloß in Abwesenheit ihres Ehemanns die Eroberung, oder vielmehr das Verderben seines Opfers, was er nur durch Drohungen und Gewalt erlangen konnte. Die Ehefrau, anfangs erschrocken, vergaß bald ihre Pflichten und zögerte nicht, sich zu brüsten, einen Pasha entflammt zu haben. Da sie keine Rivalinnen zu fürchten hatte, verfügte sie somit über ein Guthaben, das ihrer Eitelkeit schmeichelte; und der glückliche Muchtar wurde darüber nur jeden Tag unterwürfiger und leidenschaftlicher. Aber er mußte sich von ihr entfernen, um gegen einen Rebellen zu ziehen, der damals Rumeli in Aufruhr versetzte.

Die Eifersucht seiner vernachlässigten Frau nun verfehlte nicht, die Gelegenheit seiner Abwesenheit zu ergreifen, um dem Vezir die Fehler und die Geringschätzung seines Sohnes darzulegen, der ihr überhaupt keine Wertschätzung mehr entgegenbrachte. Tränen wurden vergossen und seine Habgier angesprochen, indem sie ihm sagte, daß die Schätze ihres Gatten dem Zugriff Frosyne's ausgesetzt seien. Dieses Argument entschied über das Schicksal einer Frau, die gleichermaßen verloren war, ob sie nun Widerstand geleistet oder sich an ihren Geliebten gewandt hätte; denn wer hätte sie beschützen können gegen die Verfolgungen Ali's? Das Schicksal, dem man weder entrinnen noch es beschwören kann, war eine verhängnisvolle Verkettung der Ereignisse.

Frosyne, davon in Kenntnis gesetzt, was man gegen sie anzettelte, konnte nur seufzen, hoffen und abwarten; denn welcher Mann hätte es gewagt, seine Stimme zu ihren Gunsten zu erheben?

---

101 Sie war die Nichte des orthodoxen Bischofs von Grevena (s.u. Leake's Bericht).



Dies würde ja bedeutet haben, sich dem Zorn Muchtars auszusetzen. Nur der erbarmungslose Richter selbst, der, in seiner Gier nach Gold und Blut ihr Verderben schon beschlossen hatte, konnte sie einkerkern, denn er hatte den Zorn seines Sohnes nicht zu fürchten. Er kam jedoch, umgeben von seinen Gardisten, zur Mitternacht, um die Tore des Aufenthaltsortes einer schutzlosen Kreatur mit Gewalt aufzubrechen. Frosyne, die die Stimme Ali Pasha's erkannte, sammelte ihre Juwelen ein und legte sie ihm zu Füßen. Sie beschwor ihn, bei seinem Vaterherz, bei seinem Sohn, den sie zu sehr liebe, und dessen Liebe ihr Unglück werden sollte, eine Mutter zu schonen, die bis dahin ohne Tadel geblieben war. Aber ihre Tränen und Bitten konnten ihn, da er ihr Verderben beschlossen, nicht erweichen: Scheußlicher Albaner! - Sie legten sie in Ketten und schleppten sie zum Serai fort.

Die Rache schien nur ein Haupt treffen zu müssen und dem Tod zu weihen durch Eifersucht und Habgier. Während aber Ali Pasha vorheuchelte, den Frauen seines Sohnes weniger zuzuhören, als den Stimmen einiger ernsthafter Männer, ließ er zur selben Zeit fünfzehn weitere Damen aus den höchstrangigen Häusern der Stadt verhaften. Ein Vlache lieferte ihm sogar seine im 8. Monat schwangere Frau aus, und so erschien Frosyne an der Spitze von 16 Märtyrerinnen vor dem Tribunal des Satrapen, um aus seinem Munde das Urteil zu vernehmen, das sie, ebenso wie ihre Gefährtinnen, zum Tode verurteilte. Nach dieser Urteilsverkündung, die die herzzereißendsten Szenen der Verzweiflung und Pein boten, ließ Ali seine Opfer in ein Gefängnis schleppen, wo sie drei volle Tage in Angstschweiß und Herzenspein der Todesangst zubrachten. Er erwartete, daß irgendwer, wie man vorgab, in der Zwischenzeit um Gnade für sie bitten würde.

Als aber in der dritten Nacht sich das Gefängnis mit Getöse öffnete, packten Albaner die 17 Familienmütter und stürzten sie in den See hinab, wo sie durch ihren Tod die Palme des Märtyrertums empfangen. Frosyne erstarb schon vor Schreck, als sie der Todespein entgegenging. Gott erinnerte sich unmittelbar dieser ihrer zarten Seele, die er selbst geformt hatte, und so offenbarten die Fluten des Sees das Verbrechen und die unauslöschliche Schande ihres Schlächters, indem sie die Leichen der Opfer an Land spülten. Frosyne erhielt in der geweihten Erde des Klosters der Anargyres ihr Grab, wo man noch heute ihr von weißer Iris bedecktes und von einem wilden Ölbaum behütetes Grabmal sehen kann. Alle Kirchen machten sich die Ehre streitig, die leblosen Überreste ihrer Gefährtinnen einzusammeln und ihnen die Ehre eines Begräbnisses zu erweisen: diese Aktion gab der Tyrann vor zu ignorieren, denn so sehr auch seine Autorität seit dieser Zeit gefürchtet war, befand er sich doch durch diesen Exzeß der Grausamkeit bloßgestellt."

Im schroffen Kontrast zu Pouqueville, der sich moralisch nicht genug über Ali und Muchtar's angebliche Brutalität entrüsten konnte, steht Bartholdy's Bericht (1805: 376f.), der das Geschehen auf 1804 datierte. Die Angabe Veli's als Liebhaber ist wahrscheinlich nur ein Versehen, da er ihn „Sieger von Suli“ nennt (was Muchtar war). Bartholdy behauptete, damals in Janina gewesen zu sein und gab auch ein genaues Datum an:

„Mouctar und Veli-Pacha, beide in der Blüthe ihrer Jahre (der älteste mag vier und zwanzig Jahre zählen), machten Janina zum Sitze der Galanterie, Intriguen und der Liebe; und man muß ihnen zum Ruhme nachsagen, daß sie sich gegen die Frauen, welche ihnen gefielen, nicht wie gewalthätige Gebieter, sondern oft wie zärtliche Liebhaber benahmen, da sie durch Aufmerksamkeiten, Geschenke, Lustbarkeiten und Serenaden deren Gunst zu gewinnen suchten. Sie waren selbst großmüthig genug, freiwillig zu entsagen, wenn ältere Nebenbuhler ihr früheres Recht darthaten. Wie ich in Albanien mich aufhielt, liebte Veli-Pacha (ein Jüngling von großen Anlagen) eine schöne Griechinn (Frosini) leidenschaftlich, die zur Zeit ein eigenes Haus machte. Da er von der Eroberung von Souly siegend zurückkehrte, vernachlässigte er ihretwegen seine rechtmäßige Gattinn gänzlich, die sich beim grausamen Ali-Visir deshalb bitter beklagte. Am St. Athanasius-Tage 1804 ließ darauf Ali-Visir plötzlich früh am Morgen Frosini, nebst noch neun und dreißig der schönsten Weiber, die im Rufe



der Galanterie standen, ergreifen, und in den See Acherusia ersäufen, um, wie er sich ausdrückte, die Sitten der Stadt zu verbessern."

Hughes erwähnte Frosyne kurz (1820 II: 286) im Kontext der „*Etairai or female companions*“:

„Die tragische Geschichte der unglücklichen Frosyne ist dem englischen Leser bereits bekannt ... Die junge Schönheit war in Janina höchst gefeiert worden, weniger wegen ihrer persönlichen Attraktivität, als wegen der Eleganz ihrer Manieren und ihres lebendigen Witzes, die sie zum [Mittelpunkt des Stadt-]Lebens und zur Seele einer Gesellschaft machten, mit der sie sich frei mischte ...

Mit dieser gefeierten Frau hatte Mughtar Pasha, der älteste Sohn des Vezir's ein intimes Verhältnis. Die daraus resultierende Entfremdung zwischen ihm und seiner Frau erregte eine übermächtige Eifersucht im Gemüt dieser gebieterischen Frau, die auch ihre Schwester und Frau Veli Pasha's dafür zu interessieren wußte ... eine Gelegenheit [zur Rache] ergab sich bald, die sie begierig ergriffen: Ein Juwelier brachte eines Tages Mughtars Frau einen sehr wertvollen Brillantring, den sie als ein Hochzeitsgeschenk ihres treulosen Gatten wiedererkannte, den er, wie sie bei der Befragung des Juweliers herausfand, ihrer hübschen Rivalin zum Verkauf überlassen hatte. Kaum im Besitz des Schmuckstücks, sandte sie sofort nach ihrer Schwester und beide schritten zusammen in den Palast und erschienen vor dem Angesicht des Vezirs: sie erhoben ein schreckliches Geschrei und verlangten Genugtuung für das Unglück, das durch die Machinationen Frosyne's über sie gebracht worden wäre. Ali, der gerade damals seinen Einfluß in Oberalbanien mithilfe seiner Schwiegertöchter erhalten wollte, ... war nicht gewillt, ihr Mißfallen zu erregen: er hob sie vom Boden auf und schwor beim Barte des Mohammed, daß ihre gerechten Rachewünsche erfüllt werden sollten ... Er ging persönlich um Mitternacht, begleitet von seiner Leibwache, zum Hause des verdächtigen Opfers. Nachdem er Einlaß gefunden und eine Lampe verlangt hatte, betrat er plötzlich ihr Schlafgemach, weckte sie auf und hielt ihr den Ring hin ... Sie gestand die Wahrheit. Mit ernstem Ton in seiner Stimme befahl er ihr, aufzustehen und übergab sie der Wache: nur einer Lieblingsdienerin erlaubte er, ihre Herrin zu begleiten. Sie wurden zu einer griechischen Kirche am Ufer des Sees, nahe dem Pavillongarten gebracht und unmittelbar danach brachte man über 20 schwache Frauen der unteren Stände in denselben Arrest. Sie alle verbrachten die Nacht im Gebet, da sie erwarteten, jeder Augenblick könnte ihr letzter sein.

Aber auch der nächste Tag ging zur Neige, ohne daß der fatale Befehl gegeben wurde. Der Despot selbst schien mit Gewissensbissen geschlagen und zögerte, das Todesurteil zu unterschreiben: ja er erklärte, er warte nur auf eine geeignete Intervention, um ihr Leben zu retten. Aber tatsächlich trat nur ein Mann, ein armer Grieche, persönlich vor ihn hin, der um das Leben seiner schuldigen Frau bat, die eine der Unglücklichen war, die mit Frosyne eingesperrt worden waren. Der Vezir ... gab Befehl, sie freizulassen. Die Exekution der anderen fand in der Nacht statt: sie wurden in einer Barke von der Kirche in den See hinaus gefahren, in Säcke gebunden und in die Tiefe versenkt ... *Ertränken ist allgemein die Strafe für Untreue*,<sup>102</sup> die von den mohammedanischen Herrschern für weibliche Untertanen, sowohl für Türkinnen wie Griechinnen verhängt worden war ...“ (1820 II: 38ff.)

Schon Schweigger (1608 (173f.) berichtete aus Konstantinopel, Ertränken sei die Strafe für Ehebruch und 'Hurerey'. Und Bartholdy (1805: 25, 215) betonte, daß besonders in Janina gegen die Prostitution schärfer vorgegangen wurde als anderswo und Holland (1815: 191) versicherte, daß sich Ali streng an das islamische Recht hielt,

Auch Galt (1830: 90) schrieb nur kurz über diese Geschichte:

„Die Frau seines Sohnes Mughtar war eine große Favoritin des alten Mannes. Als er ihr eines Morgens einen Besuch abstattete, fand er sie in Tränen. Er befragte sie mehrmals über den Grund ihrer Verzweiflung und zuletzt gestand sie, daß diese von der Vernachlässigung durch ihren Mann her-

102 Hughes führte als Beweis noch die Steinigung eines türkischen Mädchens an. Hervorhebung RMB.

rührte. Er fragte weiter, ob sie dächte, daß er anderen Frauen Aufmerksamkeit schenkte, aber ihre Antwort war ausweichend und sie verdächtige eine Frau namens Frosyne, die Gattin eines reichen Juden,<sup>103</sup> sie um die Liebe ihres Ehemanns gebracht habe, denn sie habe im Bad am Finger Frosynes einen wertvollen Ring gesehen, der Muchtar gehört hatte und den sie schon des öfteren vergeblich von ihm geschenkt haben wollte. Ali befahl sofort, diese Frau zu verhaften, in einen Sack zu stecken und im See zu ertränken ... Das Schicksal Frosynes ist in einer der durch ihr Pathos und Melodie bewegendsten Balladen verewigt ...“

Holland's Version (1815: 194) betonte ebenfalls den rechtsüblichen Charakter der Strafe und verwies gleichzeitig auf die auch nicht humanere Strafe des Schaffotts im Westen. Die falsche Angabe, es habe sich um Frauen aus Muchtars *Harem* gehandelt, zeigt, daß die mündliche Überlieferung 6-10 Jahre danach – zumindest die seiner Quelle – nicht mehr sehr verlässlich war:

„Die Anekdote der 16 Frauen aus Muchtars Harem, die alle gleichzeitig im See von Janina ertränkt worden waren, mag einigen meiner Leser bekannt sein, obwohl es einige Varianten der Erzählung dieses Ereignisses gibt ...: Den Bericht, den ich hörte, handelte von der Eifersucht von Muchtar's Frau, die ihren Einfluß auf des Vezir's Gemüt ausgenutzt hatte, diese Katastrophe auszulösen: ich kann allerdings nicht für die Genauigkeit der Geschichte bürgen. Es ist zu beobachten, daß die allgemeine Strafe für Frauen in der Türkei die des Ertränkens ist und wenn für ein Verbrechen diese Strafe verhängt wird, löst dies kaum mehr Aufregung aus, als der Tod auf dem Schaffott bei uns. Eine Frau war in dieser Form eben zu der Zeit in Janina bestraft worden, in der ich dort weilte, aber für welches Vergehen, weiß ich nicht ...“

Als zusätzliche Bereicherung der Anekdote erwähnte Leake (1835 I: 401ff.) einen Verehrer, der angeblich Augenzeuge war: Er hätte von seinem Vater 800 Börsen geerbt, die er mit der Hilfe des Vezirs schon lange ausgegeben hatte.

„Er frequentierte häufig, wie andere modische junge Männer das Haus der gefeierten Frosyne. Aber er war nicht immer so wählerisch in seiner weiblichen Begleitung und so ließ ihn der Vezir plötzlich von der Polizei festnehmen ... und ergatterte so 400 Börsen von ihm.

Ali beschloß endlich, den Klagen seiner Schwiegertochter Abhilfe zu schaffen und lud sich selbst in das Haus des *Kalavrytioten*<sup>104</sup> ein, ein teures Vergnügen, wie er gelegentlich seinen vertrauten Dienern gegenüber äußerte ... Dort sammelte er seine beabsichtigten Opfer ein, indem er sowohl den Polizeichef hinsandte, selbst aber auch hoch zu Roß vor ihren jeweiligen Wohnsitzen erschien. Vom Haus des G. ging er zu Fuß zu dem von Frosyne, das er von der Rückseite her betrat, indem er vom Nachbarhaus hineinkletterte und so überraschend vor Frosyne erschien und ohne ein Wort zu sagen, eine Geste zum Polizeichef machte, die anzeigte, sie solle zusammen mit den anderen ins Gefängnis gesteckt werden. Die Verwandten von G's Frau meinten, der Ehemann wäre in die Absichten des Vezirs eigeweiht gewesen, denn als sie sich vorbereitete, vor dem Pasha zu erscheinen, um seinem Befehl zu gehorchen, hätte jener, um ihren Schmuck und ihre besten Kleider in Sicherheit zu bringen, ihr gesagt, der Pasha wolle ihr ein Geschenk machen und hätte vielleicht keine Lust mehr, wenn sie zuviel Aufhebens bei ihrer Kleidung machen würde. Wie auch immer, der Kalavrytiote selbst leugnete jedwede Vorkenntnis der Intentionen seines Herrn, was glaubhafter erscheint, denn obwohl sein Verdacht sich zu einer festen Überzeugung verdichtet haben mußte, als die Frauen in seinem Haus eingesammelt wurden, wäre der Versuch einer Einmischung wohl vergeblich gewesen.

---

103 Galt ist die einzige mir bekannte Quelle, die eine *jüdische* Herkunft des Ehemanns erwähnt!

104 In Kalavryta war ein jüdisches Ghetto: s. Galt, daß Frosyne die Frau eines jüdischen Kaufmann war.



Er versicherte, daß er jede mögliche Anstrengung unternommen hätte, das Mitleid des Vezirs für seine Frau zu erregen, als das Muster des Vorgehens erkennbar wurde - aber vergeblich.

Die Frauen wurden alle in die Kirche von St. Nikolaus am Nordufer des Sees gebracht, aber es war soviel Zeit beim Einsammeln vergangen, daß der Morgen schon graute, bevor die Boote von der Insel geholt werden konnten. Zusätzlich weigerten sich die Fischer, ohne schriftliche Order zu helfen. Da die türkischen Sitten verlangen, daß Dunkelheit zu den anderen Schrecken der Bestrafung hinzutreten muß, war es nicht vor der folgenden Mitternacht, inmitten eines der üblichen heftigen Gewitter in Janina, daß man die Frauen in 5 oder 6 Boote brachte, ohne sie allerdings in Säcke zu stecken, wie es in Konstantinopel Praxis ist, sodaß die Albaner notwendigerweise Gewalt anwenden mußten, als man sie an Bord der Einbäume schleppte.

Während des folgenden Tages wagte niemand, den Vezir angesichts seines Gemütszustandes und seines Gehabes anzusprechen und zu allem Unglück kam noch hinzu, daß Bischof Ignatius, der sicherlich einige Versuche unternommen hätte, die armen Opfer zu retten, erst ein oder zwei Tage nach dem Ereignis in Janina eintraf. Der Pasha hat seither mit ausdrücklichem Hinweis auf dieses Geschehen zu mehr als einer Person gesagt, daß er keine guten Ratgeber hätte. Dies zeigt, daß er wahrscheinlich zu guter Letzt gegen ein gutes Lösegeld einige Frauen verschont hätte. Frosyne war die Nichte des Bischofs von Grevena, ca. 28 Jahre alt und soll witzig und kultiviert gewesen sein. Es scheint, sie hatte genau den Charakter einer antiken griechischen Hetäre wiederbelebt. Die Ioanniten sprechen mit Stolz und Zuneigung von ihr und scheinen die Existenz solch einer Person in Janina als Zeichen ihrer zivilisatorischen Überlegenheit über ganz Griechenland angesehen zu haben, nicht weniger als einen Bücherladen im Bazar und ihre beiden Lehrer. Wie auch immer, *Frosynes Coterie hätte besser nach Frankreich oder Italien gepaßt, als nach Griechenland*<sup>105</sup> in seinem jetzigen Zustand, und war mit großer Gefahr in einer türkischen Provinzstadt verbunden, wo das Beispiel einer solchen Person aus gutem Hause einen zerstörerischen Effekt auf die griechische Weiblichkeit haben mußte, während es mit Abscheu und Widerwillen von den Türken angesehen wurde. Die eifersüchtige Klage von Mughtars Frau vor ihrem Schwiegervater war direkt gegen Frosyne gerichtet und jene ihrer Schwester, der Frau Veli's, gegen zwei oder drei andere verheiratete Frauen: diese Anschuldigungen waren unzweifelhaft die unmittelbare Ursache des schrecklichen Resultats. Die Gesamtzahl der Opfer war 17, von denen nur 5 oder 6 der Oberschicht angehörten. Die Leichen wurden mehrere Tage aufgebahrt, während welcher Zeit sich der Satrap in seinem Harem einschloß, um nicht Zeuge der Verstimmung der ioannitischen Griechen sein zu müssen, deren Würde für einen Moment sich von der besten Seite zeigte, indem sie sich bei den Begräbnissen - vor allem bei dem Frosyne's - in großer Zahl sehen ließen." (Leake 1835 I: 401-404)

## Quellenkritischer Kommentar und Interpretation

Aus den widersprüchlichen Schilderungen wird der Kolportage-Stil Pouquevilles deutlich und da seine Reisebeschreibungen wahre Bestseller in den bürgerlichen Stuben Europas waren, wurde sein verzerrtes Bild von Ali Pasha als ungerechtem Wüterich gegen hilflose Frauen zum Cliché, das noch lange fortbestand. Auch die von Galt (s.o.) erwähnte *schon wenige Jahre danach verbreitete Ballade*, wird bis heute auf dem griechischen Festland gesungen und bildet den Mittelpunkt der *Alipashalitika*, zusammen mit Liedern über *Ali's Tod*, seinen Henker *Yussuf Ali*, sowie über die griechisch-aromunischen *Kleften* und albanischen *Kaçaken* (= die heldenhaften Räuber). Sie sind sowohl in Griechenland (Epiros, Thessalien, Makedonia), als auch in Südalbanien verbreitet.

---

105 Hervorhebung RMB.

Pouqueville machte aus Frosyne ein unschuldiges Opferlamm einer grausam-lüsternen Tyrannenfamilie, während die Briten und der Preuße Bartholdy die Korrektheit des Vorgehens nach osmanischem Recht in den Vordergrund stellten. Dementsprechend wurde die Person der Kolportage – Frosyne war das Opfer einer Hofintrige – in einem mehr oder weniger günstigen Licht gezeichnet, die bis zum Gegenteil der angeblichen Unschuld Frosynes reichte (Leake). Dabei spielte sicherlich mit, welche eigene Meinung die epirotischen Informanten der Reisenden hatten, ob sie progriechisch oder proalbanisch, oder ob sie Augenzeugen waren, oder nur Klatsch kolportierten.

Faßt man die Berichte synoptisch zusammen – wobei Widersprüche nach historischer Wahrscheinlichkeit (wie zeitlich nahe und realistisch die Berichte sind) zu berücksichtigen sind – so zeichnet sich folgende Hintergrundgeschichte ab:

Die schöne Frosyne war die Nichte des griechisch-orthodoxen Bischofs von Grevena und gehörte damit einer epirotischen Archonten-Familie an. Sie wurde mit einem reichen jüdischen Kaufmannssohn verheiratet, mit dem sie zwei Kinder hatte. Als dieser als Gesandter nach Venedig geschickt wurde, nahm die lebenslustige und geistreiche junge Frau die Chance und das Risiko wahr, ein „*offenes Haus*“ (einen „*Salon*“ im Sinne des 19.Jhds) zu führen, wobei sie die jungen Lebemänner der Stadt und des Hofes um sich scharte. Solch emanzipierte Sitten waren im osmanischen Reich unerhört und weckten den Haß der anderen Ehefrauen, gleich ob Türkinnen, Albanerinnen oder Griechinnen (Leake).

Ali's Söhne Muchtar und Veli, möglicherweise auch Ali selbst, verkehrten in ihrem Salon und wetteiferten mit Geschenken und Serenaden mit anderen Männern um ihre Gunst. Dabei scheint Muchtar erfolgreich gewesen zu sein und gleichzeitig auch seine schützende Hand über sie gehalten zu haben (im Falle eines Lustknaben war sein Schutz auch gegen seinen Vater wirksam). Ihr Liebhaber schenkte ihr u.a. einen Ring, der entweder ursprünglich seiner Frau gehört hatte, oder auf den sie ebenfalls ein Auge geworfen hatte. Anscheinend war die 28-jährige Frosyne dann unvorsichtig: Entweder provozierte sie die Ehefrau Muchtar's im öffentlichen Bade, indem sie ihr das Schmuckstück zeigte (so die Ballade und ein Teil der Berichte), oder sie mußte, um ihren Lebensstil zu finanzieren, den Ring einem Juwelier anbieten, der ihn (absichtlich?) Muchtar's Frau zum Kauf anbot.

Anläßlich des Suliottenfeldzugs, bei dem Muchtar als Kommandant aus Janina abwesend war und auch andere Gefolgsleute Ali's, die Frosyne begünstigten, wie z.B. Bischof Ignatius, sich nicht in der Metropole aufhielten, verbündete sich Muchtars Frau *Pasho* mit ihrer Schwester *Zobeide*, Veli's Frau, gegen Frosyne. Der Vezir war ihnen nicht nur politisch verpflichtet – sie waren Töchter Ibrahim Pasha's von Berat, seines Haupttrivalen, und damit ein wichtiges innenpolitisches Faustpfand – sondern schätzte sie auch persönlich, wie alle Quellen übereinstimmend berichteten und so machten sie ihm eine Szene. Um die Sache legaler aussehen zu lassen, wurden weitere 5-6 junge Frauen der besseren Kreise, sowie einige gewöhnliche Hetären, etwa 17 Frauen, angeklagt.

Ali, der die Intrige wohl durchschaute und nach den meisten Quellen darüber keineswegs begeistert war, konnte nicht anders und verurteilte die ungetreuen Ehefrauen zum



rechtsüblichen Tod durch Ertränken. Aber trotz seiner Verzögerungstaktik (die Hinrichtung wurde bis zum 3.Tag aufgeschoben und Ali ließ durchblicken, er würde gegen Intervention ihrer Ehemänner die Strafe auf ein deftiges Lösegeld reduzieren), wollten diese sich nicht lächerlich machen, indem sie ihre Hörner noch durch ein beträchtliches Lösegeld vergoldeten, und *intervenierten nicht*. Auch Bischof Ignatius, dem das Ganze von seiner religiösen Position her sicherlich peinlich war, ließ sich anscheinend mit der Rückkehr nach Janina Zeit, obwohl angenommen werden müßte, daß man ihn sofort benachrichtigt hatte. Dazu kam, daß die Ratgeber vermutlich nicht gegen die Interessen der Schwiegertöchter, die beim Vezir in hoher Gunst standen, auftreten wollten (darauf verweist Ali's Bemerkung, „er habe schlechte Ratgeber gehabt“). So mußte Ali dem Recht Genugtuung verschaffen und die Frauen hinrichten lassen.

Die Wogen der Empörung der ehemaligen Verehrer an den Tagen zwischen Hinrichtung und Begräbnis, die erst jetzt gegen Ali ihre Stimme erhoben, war vorherzusehen und deshalb ließ sich der verstimmte Pasha in der Öffentlichkeit nicht blicken und blieb in seinem Harem: sicherlich nicht aus Angst, sondern um die Bittsteller durch Verweigerung von Audienzen zu bestrafen.

Die Verbreitung gerade dieser Geschichte – schließlich kamen, wie mehrere Reiseberichte zeigen, derartige Urteile öfters vor – in Form einer Ballade, ist sicherlich der Prominenz Frosynes in der Stadtgesellschaft von Janina sowie der großen Zahl der Verurteilten zu verdanken, sowie der aus durchsichtigen politischen Motiven verzerrenden Darstellung Pouquevilles, der durch ihre Verbreitung in Europa nicht nur seine eigene diplomatische Niederlage rechtfertigte, sondern v.a. der napoleonischen Kriegspropaganda diente, indem er – als *Pointe seines Berichts* – moralische Entrüstung über die Engländer heuchelte, die einen „*grausamen Despoten*“ gegen ein „*zivilisiertes Volk*“ (d.h. die Franzosen, die in Preveza massakriert worden waren) unterstützt hätten. So gelangte die sentimentale Kolportage-Geschichte in die Salons des Westens, wo sie natürlich großes Mitleid hervorrief.

Dies nützte auch den (späteren) Interessen der griechischen Freiheitsbewegung, die – wie ja auch die Einschätzung Ali Pasha's als Garant der Sicherheit der Handelswege nicht nur bei britischen Reisenden zeigte – in einer proalbanischen Haltung der europäischen Mächte (möglicherweise auch gegen Russland, das die christlichen Griechen unterstützte) eine Gefahr für einen kommenden griechischen Staat sehen mußte und – durch die Kolportage der „Untat“ - Ali Pasha's Rechtssprechung in Mißkredit bringen konnte.

Schließlich konnte die Verbreitung der Frosyne-Geschichte auch den Interessen der Pforte nicht schaden, die nach dem Sturz Ali's und seiner Ermordung aus ihm keinen albanischen Märtyrer machen wollte. Da Ali's Politik einerseits durch die Vereinigung der albanischen Stämme, andererseits durch die Förderung des Handels mit dem Westen, sowie durch infrastrukturelle Maßnahmen, wie Brückenbau, Sicherheit der Strassen und Ausbau der Karawansereien, erfolgreich war und sicherlich bei vielen Händlern Anhänger hatte, ferner seine Ermordung (nachdem man ihm freien Abzug zugesichert hatte) keineswegs korrekt (wenn auch durchaus üblich) war, wurde diese und seine und seiner Söhne Liquidierung (nicht seiner Sippe!) durch die Pforte dadurch nachträglich gerechtfertigt.

M.a.W., die Verbreitung gerade dieser Geschichte, mit deutlich negativen Akzenten hinsichtlich der Person Ali Pasha's, konnte vielen nützen und kaum einer Partei schaden, da sich zuletzt auch die Engländer, u.a. dank Byron's Teilnahme und Tod im griechischen Freiheitskampf, von Albanien ab- und der philhellenischen Seite zugewandt hatten.

Interessanterweise – und dies erhärtet m. E. den Verdacht auf politische Motive der Verbreitung von Geschichte und Ballade – sind gerade die den Anlaß der Verurteilung Frosynes betreffenden Details widersprüchlich überliefert: das Ringmotiv (im Bade gezeigt oder vom Juwelier verkauft) und die Frage, ob sie – wie üblich – in Säcke gebunden (oder nicht) ersäuft wurde. Daraus kann man schließen, daß bei den Zeitzeugen der Oberschicht von Janina die Geschichte bald an Aktualität verloren hatte und zu einer Grusel-Anekdote verkam, an deren Pointe, aber nicht an die Details, man sich noch lange erinnerte.

Ein schaurig-schönes Gemälde von der Exekution Frosynes wird Museumsbesuchern in Ioannina als Beispiel von Ali Pasha's Grausamkeit vorgeführt:



### „Euphrosyne, Romanze, Epirotisch“ (Notenbeispiel Nr. 6, Stackelberg 1826 II)

- Die „epirotisch“ deklarierte Frosyne-Ballade ist die wohl berühmteste des Epiros, die bald nach der Hinrichtung Frosynes entstand und schon nach ca. 8 Jahren in „ganz Griechenland“ verbreitet war (nach Stackelberg), in mehreren Melodie-Varianten überliefert wurde und – von Baud-Bovy (1983 I: 69) besonders hervorgehoben –, in einer chromatischen Fassung existiert, was, wie er als erster feststellte, den Stil der *Ioannitika*

bzw. der Musik am Hofe Ali Pasha's repräsentiert. Wo Stackelberg, der nie in Janina war, sie gehört hat (eventuell bei Veli Pasha in Tripolitza), ist unklar, aber ihre orientalisches-modale Struktur (fanariotisch?) bedurfte eines kompetenten Sängers - und ihres Inhalts wegen hörte Stackelberg sie sicher nicht bei Hirten, sondern in einem städtischen Umfeld, aber vermutlich nicht bei Europäer-Familien in Griechenland.



„Habt ihr gehört, was geschah ...“

(Nr. 28. in Kapsalis' Erbe-Manuskript, Übersetzung: Eleni Rigaki)

Habt ihr gehört, was geschah, mein Biro (= Kosename),  
im See von Janina, im See  
hat man die vornehmen Frauen ertränkt und auch Kyra Frosyne.

*Refrain:*

Ach gelobte Frosyne, was für ein Unglück hat dich getroffen,  
was für ein Unglück hat dich getroffen, ach gelobte Frosyne!

Tausend Säcke Zucker, *more* mein Biro,  
werde ich in den See schütten lassen,  
daß das Wasser süß werde, das Kyra Frosyne trinken wird.

*Refrain:*

Ach gelobte Frosyne, was für ein Unglück hat dich getroffen,  
was für ein Unglück hat dich getroffen, ach gelobte Frosyne!

Ali Pasha's Pferd, *more* mein Biro,  
streichelt keiner, keiner streichelt es,  
nur Frau Vassiliki, nur sie besteigt es.

*Refrain:*

Lebhafte „Derventerissa“! Vassilo, strecke deinen Arm aus,  
laß' mich an dich anlehnen,  
strecke deinen Arm aus,  
laß' mich an dich anlehnen, lebhaftes Vassilo!



Version von *Grigoris Kapsalis* (Klarino) in seiner Familientradition, *gesungen von Giannis Papakostas* (Quasi-Studioaufnahme 2002 in Kapsalis' Haus):

Die Transkription wurde einen Halbton tiefer notiert (klingend -as- = notiert -g-):

**Defi im Vorspiel und Refrain:**



Vocal: ~

Ison: G →

Violini: F → C →

Vocal: F → G →

Violini: G → F → G →

Vocal: 7 8

Refrain:

Klarino: F → G →

Vocal: G → A → F → G →

Violini: G → F → G → F →

Klarino: F → C → F → G → F →

Vocal: G →

Violini: G → F →

Klarino: A → F → C → F →

Vocal: 7 8 G → A →

Klarino: G →

Refrain: Vocal: G → F → G →

Klarino: G → F →

F → G → F → G →

## Gebrauchsskala und modales Gerüst:

Im Gegensatz zu den Fassungen in der Literatur weist diese Version (die immer -G- als Grundton beibehält) - mehrere Makam-/Dromos-spezifische diatonisch-chromatische Modulationen (abwechselnd übermäßige Sekund *as-h* und *a-b*) auf, wobei v.a. der Refrain (im  $\frac{7}{8}$ -Takt) einen anderen Modus als der freimetrische Liedteil bevorzugt. Die Modulation entsteht durch Variation der Tonhöhen der Infixstufen des Haupttetrachords (G-as/a-b/h-C), wobei der tiefe Tonraum (Oktave) mit den Tetrachorden c-d-e-F (Subtonalis) bzw. G-a-b/h-C meist -e-, der hohe Tonraum mit dem Tetrachord D-es-f-G aber immer als 2. Stufe -es- verwendet: Hauptsächlich kommt dies in den jeweiligen Halbton-Umspielungen d-es-d, f-e-f, a-b-a, as-g-as vor, die oft glissandierend sind. Das modale Gerüst scheint eine halbtonlose Pentatonik (C-d-F-G-A-c-d) zu sein, deren Stufen F-G-A-C auch Wechselbordune sind. Was sich auch in anderen epirotischen Melodien angedeutet hat (s.o.), scheint es eine kognitive pentatonische Skelett-Melodie zu geben (oder gegeben zu haben), die in der jeweiligen Realisierung – zumindest rezent – durch Modulationen und (individuelle oder lokal-spezifische) Variationen chromatisch erweitert wird, was – bei aller erkennbaren Zeilen- oder Strophenstruktur – eine *kommata-ähnliche Zweidimensionalität* in der Aufführungspraxis zu interpretieren erlaubt: offen bleibt dabei vorläufig, ob es –

- a) (wie in der Inselpraxis) eine individualspezifische Mehrdimensionalität (Skopos) gibt,
- b) oder eine „*topiko*“-Variabilität lokaler Stile (worauf beobachtete Bemerkungen von Grigoris Kapsalis zu seinen Musikern bei der Aufführung in Pournia hindeutet, ebenso wie die Diskussion der Tourkoyiftoi-Stile von Parakalamos bei Theodosiou 2003, die sich musikalisch in diesem Sinne interpretieren lassen,<sup>106</sup> sowie
- c) eine *eindimensionale* „historische“ (ev. auch monogenetisch-ethnische) Entwicklung ist, in der ein „alter“ pentatonischer Stil mit der multiethnischen „Urbanisierung“ durch popularisierte Dromoi bzw. Europäismen „modernisiert“ (chromatisiert bzw. heptatonisch „graezisiert“ - oder negativ bewertet: „zigeunerisch-virtuos“) wurde (wozu ältere griechische Autoren tendierten). Das widerspräche allerdings nationalistischen Behauptungen des „türkischen“ chromatisierenden Einflusses, denn die türkische Volksmusik ist pentatonisch. Außerdem ist das bekannte epirotische Repertoire (außer Brauchtumsliedern, wie *Kalanda* und *Apokriatika*) schon vom Text her nicht älter als 18.Jh. (byzantinische Akritika fehlen). Auch sind Übernahmen aus der Kirchenmusik unwahrscheinlich (ev. durch komponierende Lehrer und Mönche), da sie sakrosankt ist und *alle* Sänger „*Psal-tis*“ von „*Tragoudistis*“ unterscheiden.

<sup>106</sup> Leider interpretiert Theodosiou diese Differenzen nur soziologisch und damit als Authentizitätsfrage wertend und nicht als variable stilistische Charakteristika!

Haupt-„Mpassos“ (Ison, Bordun) der ganzen Ballade ist G, es gibt aber auch Wechselbordune (neben G und F auch D, A, C). Sie sind Haltetonebenen und zeigen als modales Gerüst eine Pentatonik *f-G-a-c-d* im 2. Modus (G). Der relativ große Tonraum (incl. Klarino) umfaßt 2 Oktaven mit 4 Tetrachorden, die in der unteren Oktave (*g-a-b/h-c*, *c-d-e-F*) und im oberen Tetrachord (*d-es-f-g*) diatonisch sind, wobei unten *-e-*, oben *-es-* verwendet werden. Im Haupttonraum ist der Tetrachord abwechselnd diatonisch (*G-a-b-c*) und chromatisch (*G-as-h-c*). Subtonalis ist F, Initialis D, aber auch C.

Gesangspart der Ballade:

Die 3. und 4. Strophe ist durch ein Zwischenspiel der Violi gekoppelt, das eine Umspielung der *-f*-Ebene darstellt und damit eine Brücke zwischen der vorhergehenden Gesangsfigur und der nachfolgenden Phrasenhälfte (Abstiegsfigur) bildet, und soll vermutlich eine Variante der *a*-Phrase mit Haltenebene *-F-* sein, die im Klarino in der Melodiezeile nachgeahmt wird.

Gesangspart des Refrains:

Analyse:

Dekolorierter Gesangspart mit melischer Analyse des freimetrischen Liedteils:

Transposition der Kopffigur von c-d zu e-f  
Vgl. den Anfang der Melodiezeile im Klarino!

Zwischenspiel Violi  
(Überbrückung der Tonebene -f-)

Melische Analyse des Refrains und Variabilität seiner Phrasen (Gesangspart):

Die Form des Refrains aus drei Phrasen (a, b, c) lautet:

1. Strophe: a-a-b-b-c;
2. Strophe: a-a-b-b-b-c;
3. Strophe; a<sub>1</sub>-a<sub>1</sub>-b/a<sub>2</sub>-a<sub>1</sub>-b/[Transpositon von a]-c.

Damit erweist sich auch der Refrain musikalisch als variierte Zeilenstruktur mit jeweiligen Besonderheiten in den Phrasen: a) wird kaum variiert (a<sub>1</sub> ist nur eine leichte Umrhythmisierung), a<sub>2</sub> hat b-Funktion, dessen Kopffigur man eine Transposition von a ist, da die Phrase mit dem 2. Teil von a<sub>1</sub> fortgesetzt wird. Insgesamt ist die Phrase b) rhythmisch und melisch sehr variabel und soll offenbar eine sich tonräumlich steigernde melische Spannung erzeugen, deren Höhepunkt 2 x -g- ist, ansonsten ist -f- der Umkehrpunkt des Duk-tus. c) ist ein ausgiebig umspielter Abstieg zur Finalis -G- mit sequenzartiger Wirkung.

The diagram illustrates the musical structure of a refrain through three phrases: a), b), and c).  
**Phrase a)** (red box) shows a melodic line with a circled note. It is annotated as being 'kaum variiert' (hardly varied) and as a 'leichte Umrhythmisierung' (light rhythmic variation) of a<sub>1</sub>.  
**Phrase b)** (blue box) is described as 'sehr variabel' (very variable) and 'rhythmisch und melisch sehr variabel' (rhythmically and melodically very variable). It features a 'melischer Spannungshöhepunkt' (melodic tension peak) marked with a purple asterisk. A note is also identified as '= auch statt Kopf-Figur von a<sub>1</sub>)' (also instead of the head figure of a<sub>1</sub>).  
**Phrase c)** (green box) is labeled as 'Epilog (umspielter Abstieg zur Finalis)' (epilogue (played-out descent to the finalis)).  
 A note at the bottom of the diagram states '= Transposition v. a)' (transposition of a).

Dabei fällt die große Ähnlichkeit des Refrains mit der Stackelberg'schen Transkription auf: damit hätte Stackelberg statt des ganzen Liedes nur den Refrain notiert: Abgesehen vom 2/4-Takt (= eurozentrisches Zurechthören des Transkribenten – siehe die Rekonstruktion) passen die leichten Unterschiede (Melismen) durchaus in den üblichen Rahmen der Individualstil-Variation von Musikern (siehe Analyse der rezenten Realisierung), wobei auch regionale Unterschiede eine Rolle spielen konnten (Stackelberg hörte die Ballade wahrscheinlich auf der Peloponnes).

Aber vor allem wäre es sowohl ein Beleg für die Kontinuität der textunabhängigen oral überlieferten Balladen-Melodie über 200 Jahre hinweg, als auch eine Bestätigung von Baud-Bovy's These, daß es die Chromatik mit übermäßiger Sekund bereits im Umfeld Ali Pasha's gegeben hat: siehe die „frigische“ Skala jüdischer Musiker – bzw. das „Zigeuner-Moll“ – als popularisierte byzantinische bzw. Makam-Skala in urbanen Traditionen der Provinzen des osmanischen Reiches).

- A) Refrain-Phrasen des Gesangsparts aus der Kapsalis-Version
- B) Stackelberg's Transkription "Euphrosyne, Romanze, Epirotisch"  
(Notenbeispiel Nr. 6 aus Stackelberg 1826 II) im Vergleich zum Refrain bei Kapsalis
- C) Rekonstruktion (rhythmische Korrektur) der Transkription Stackelberg's

The image displays three musical staves labeled A, B, and C. Staff A shows a melody in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Staff B shows a transcription in 2/4 time with a key signature of one sharp, featuring triplets and first/second endings. Staff C shows a reconstructed version in 7/8 time with a key signature of one sharp, featuring a different rhythmic pattern.

Klarinopart:

The image displays five staves of music for a Clarinet part. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks like accents and slurs.

Refrain:

Melische Analyse der Klarino-Zwischenspiele im freimetrischen Liedteil:

Dekolorierte Melodiezeile im Klarino und melische Figuren mit Vergleich zum Gesang:

diese Zeile wird nach der 3. Gesangsstrophe wiederholt

5. Anfang der 4. Gesangsstrophe

„I Kyra Frosyne” Serafeim Gerotheodorou, Gesang & Nikos Karakóstas, Klarino um 1935  
 Transkription von der LP *Oi Rigges Nr.4*, B-6: RMB.

Im Gegensatz zu den Stackelberg- und Kapsalis-Varianten ist diese diatonisch. Der Liedteil in G mit Terz -b- mit plagalem Schluß, der Refrain auf A mit 2. Stufe -h-. Die Tonalis der Teile ist durch den tremolierten Ison (G bzw. A) bestimmt, nicht durch die Finalis. Nimmt man die ausgehaltenen Töne als modales Gerüst, so ist dieses (wie bei Kapsalis) - pentatonisch (G-A-c-D-e), zusammen mit den individuellen Melismen und Spielfiguren ist der melische Kern des Liedes ein Pentachord (G-D).

Der Refrain steht im  $\frac{7}{8}$  Takt (Kalamatianos), der freimetrische Liedteil wird stark variiert und die in Tonraum und Dauern differierenden Längen bei beiden Zeilen (A und B) verweisen entweder auf eine fanariotische (Makam-)Struktur oder das Kommati-Konzept.

Skala des Liedteils: Finalis (Lied) Hauptpentachord (Lied) Tetrachorde Initialis (Lied) Haltetöne = Pentatonik (G-A-c-D-e-G)

Finalis (Refrain) Skala des Refrains Initialis (Refrain)



*Tempo giusto*  
Klarino:

Vocal: *rubato molto*

Klarino: *ison G*

Vocal:

Klarino: *ison A*

Vocal:

Klarino:

Vocal:

Klarino:

Vocal: *rubato molto ison A*

Klarino: *ison G*

Vocal:

Klarino: *ison A*

Vocal:

Klarino: *Refrain: (7/8): Tempo giusto*

Klarino: *ison G*

**Defi-Basisrhythmus im Refrain:**



Dekolorierter Gesangspart und seine formalen Bezüge:

Gesangsmelodie des Refrains und seine formalen Bezüge:

## Karagöz im Ramadan in Janina

Die Nächte des Ramadan<sup>107</sup> waren ein großes Volksfest mit Jongleuren, Tänzern (Tänzerinnen, Tanzknaben), Märchenerzählern und „Puppenspielen“ (= *Karagöz-Schattenspiel*).



Alte Karayossis-Figuren (Davul-Zurna & Ali Pasha) und Truppe „Ares“ aus Korfu 2013 in Ioannina

Hobhouse beschrieb die *Karagöz*-Aufführung eines *jüdischen* Spielers (1813 I: 183f.):

„Ein oder zwei Abende vor unserer Abreise aus Janina wollten wir uns die einzige szenische Darstellungsform der Türken, das Puppentheater, ansehen. Es wurde von einem Juden geleitet, der die Stadt zum Ramazan mit seinen Pergament-Darstellern besuchte. Die Schau war eine Art Schattentheater, das in der Ecke eines sehr schmutzigen Kaffeehauses errichtet war und überfüllt mit Zuschauern, vorwiegend Knaben. Der Eintritt kostete zwei Paras für eine Tasse Kaffee und zwei oder mehr dieser ... wurde auf ein Tablett gelegt, das während der Aufführung herumgereicht wurde.

Der Held des Stückes war eine komische Figur, *Karagöz* genannt, der, wie es ein Reisender trefflich formuliert hatte, die »Equipage des Gottes des Gartens [= Pan] besaß«, unterstützt durch einen Strick um seinen Nacken. Die in der Beliebtheit ihm am nächsten kommende Figur war *Hodscha-Haiwat*, der Sancho Pansa des *Karagöz*, sowie als weitere Personen der Handlung ein Mann und eine Frau, abgesehen vom Teufel höchstpersönlich, der durch sein Erscheinen die Katastrophe des Dramas herbeiführte. Der Dialog war komplett in Türkisch und wurde vom Juden allein in verschiedenen Stimmlagen ausgeführt. Dies verursachte häufige und heftige Ausbrüche von Gelächter bei den Zuschauern. Obwohl ich nichts vom Text verstand, war die Handlung vollständig verstehbar, aber wegen seiner entsetzlichen Plumpheit nicht wert, beschrieben zu werden. Alle die schon den Morisken-Tanz gesehen haben, der in England in einigen Counties aufgeführt wird, können eine schwache Vorstellung davon ableiten. Wenn es heißt, daß sich der Charakter einer Nation in der Art ihrer Amusements widerspiegelt, muß ein Betrachter die Türken aufgrund dieses Puppenspiels auf ein sehr niedriges Niveau einreihen, denn es gibt ... keine dezentere Art [der szenischen Unterhaltung].“

- Wichtig ist die Angabe, der Spieler hätte alle Rollen „in verschiedenen Stimmlagen“ rezipiert - eine auch noch rezente traditionelle Praxis.<sup>108</sup>
- Traditionell werden die einzelnen Figuren bei ihrem ersten Auftritt mit typischen Tanzmelodien eingeführt: ein Klefte mit einem Kleftikos, der Albaner mit einem Tsamikos, Türken mit Tsifteteli oder Zeimbekikos, Karayiossis mit Chasapikos oder Sirtos, usw.

Um Mitternacht beendete der Schlag der Ramadantrommel das lustige Treiben.<sup>109</sup>

107 Der islamische Fastenmonat ist nach Sonnenuntergang eine Zeit der Feste (Fastenbrechen).

108 Vgl. auch die *Karagöz*-Schilderung Pouqueville's 1805 (II: 134ff.) aus Konstantinopel.

109 Die Trommel fanden die Engländer störend (Hobhouse: 77), ebenso die Rufe des Muezzins, wie Hobhouse (108f.) aus Tepeleni berichtete (vgl. Galt 1835: 79).

## Alipashalitika und Kleftika außerhalb von Janina

### Zante (ionische Inseln)

Vor der Reise nach Janina gaben die Offiziere des Vezirs Pouqueville noch ein Abschiedsfest in Porto Palermo, bei dem er über ein Weissagungsritual berichtete (1820/21 I: 57):

„Aber bevor wir uns trennten, wurde mit dem Offizier des Vezirs vereinbart, daß wir alle zusammen auf dem Schloß soupierten würden. Das Mahl war von der Art, wie es in derlei Gesellschaft sein mußte: man machte großen Lärm und vier ganze Hammel passierten unseren Tisch, wo sie auf albanische Weise gereicht wurden: Diejenigen, die an dergleichen Aufwartung gewöhnt sind, versammelten sich mit einigen halbnackten Bergbewohnern unter freiem Himmel und im Nu war alles verschlungen. Anschließend las man das Schicksal, indem man die Reflexe der Schatten in den Schulterblättern [der Schafe] befragte, die man ins Licht hielt. Die einen sahen darin den Krieg, andere Geld, und alle sahen glückverheißende lange Jahre für den Vezir Ali Pasha voraus, in dessen Namen der Offizier sie mit einem Schlauch Wein bewirtete, um ihnen für eine so glückliche Voraussage zu danken. Nach dieser magischen Geisterbeschwörung sangen die Albaner, tanzten und tranken auf das Wohl ihres Pasha's und sie endeten damit, daß sie die Hand aufhielten, um uns um ein Abschiedsgeschenk zu bitten.“

*Anscheinend sind Folkloreveranstaltungen für Touristen älter, als man glaubt!* - Ernsthaft gesagt, kann man aus solchen semiprofessionellen Veranstaltungen für die Obrigkeit – das waren die Offiziere für die Hirten und Bakshish ist im Orient immer eine Pflicht der Höhergestellten gewesen – tatsächlich eine Wurzel dessen sehen, was später von Volkskundlern als „Folklore“ der „authentischen“ Primärfunktion der Volksmusik gegenübergestellt wurde. Eine exakte Abgrenzung ist sowieso und besonders hier kaum möglich, ebenso wie die für Bartholdy und Hughes zu Tanzvorführungen engagierten Gardisten Ali's in Janina.

Auch auf Pouqueville's Reise von Zante nach Lukovo wurde gesungen:

„Die Albaner sangen aus vollem Halse von den großen Taten ihres Vezirs Ali Pasha. Der Gouverneur von Porto Palermo, der sich uns angeschlossen hatte, verband diese militärischen Erinnerungen, an deren erfolgreichen Momenten er teilgenommen hatte, mit den Einzelheiten seiner Dienste und den gegenwärtigen Lohn, das Maisbrot, das er täglich erhielt; und stolz wie ein Soldat des Pyrrhus feierte er singend Glanz, Mühen und Elend seines Lebens. Man fiel im Chor dazu ein, aber die Stimmen wurden in dem Ausmaße schwächer, in dem man sich Lukovo näherte, dessen Einwohner - heimliche Feinde des von unserem Rhapsoden gepriesenen Helden - auf jene Lieder auf ganz andere Weise als mit Applaus würden geantwortet haben.“ (a.a.O. I: 64)

- Diese etwas süffisante Pointe der Beschreibung zeigt, daß sowohl albanische Alipashalitika als auch Kleftika als psychologische Mittel der Kriegführung dienten.

Nach Galt war ein »Greek Light Infantry«-Regiment aus Mainoten in Zante stationiert:

„Wir hörten einige albanische Lieder, oder *Oden*, wie ich sie besser nennen sollte, da sie in der Sprache der Griechen gesungen wurden. Der Stil der Lieder (*Airs*) erinnerte an die *Highland-Pibrochs* ... Ein griechischer Offizier sang eine alte Version von »The Blue Bells of Scotland«“ (1813: 53f.)

Offensichtlich meinte der Schotte Galt mit dem Vergleich zu den *rubato* gesungenen und gespielten *laments* mit ihren immer reicher werdenden Figuralvariationen (= *Pibroch*), freimetrische, reich ornamentierte Lieder, wie es auch die Kleftika sind.

- Besonders interessant ist die definitive Übernahme schottischer *Highland-Tunes* durch Griechen und Albaner.

- Jahrzehnte später berichtete Johann Georg v. Hahn, *schottische Melodien mit griechisch-albanischer Ornamentik* „bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt“, hätte man 1854 in der Militärmusik König Otto's in Athen gespielt (d.h. die epirotische *Evzonen*-Garde).

Ebenfalls aus Zante berichtete Holland (1815: 31f.), die dortigen britischen Truppen, mehrere Kompanien des 35.Regiments, hätten bereits mediterrane Sitten angenommen und besäßen auch eine Regimentsmusik – somit eine potentielle Quelle für Akkulturation. Ferner waren einige Kompanien der »*Corsican Rangers*« und die »*Greek Light Infantry*« dort stationiert, deren Offiziere zu 2/3 Albaner waren.<sup>110</sup>

„Sie führten unsere „English Airs“ mit einigem Grad der Übung auf.“- Nebenbei bemerkt, sei der griechische Dialekt auf Zante ziemlich italienisch korrumpiert (1815: 26).

## Salaora

In Salaora am See wurde Bartholdy (1805: 433-440) zu einem Fest im Hause Herrn Genovelli's eingeladen, des Hauptpächters der Fischereirechte:

„Nach eingenommener Abendmahlzeit ging der Weinkrug, den ein Knabe trug, um den ganzen Tisch; ein Glas aber ward nur herumgereicht. Jeder, der es empfang, brachte eine Gesundheit aus, oder recitirte ein Paar Verse nach Art der alten Scholien, unter denen einige recht sinnreich waren. Besonders zeichnete sich ein alter Fischer durch possirliche Einfälle aus, die mit jedem Glase an Lebhaftigkeit zunahmen. Als Herr Genovelli meine Freude darüber bemerkte, sagte er, Meister Andreas wisse auch schöne Lieder, womit er uns gern aufwarten würde.

Der Alte ließ sich nicht lange bitten, und sang mit rauher und bedeckter Stimme, ein Stück aus dem Gedichte auf die Schlacht von Tschesme, eine Trauerode, auf einen zu Zante verstorbenen und sehr feierlich bestatteten russischen Prinzen, und endlich die Ballade, deren einzelne Verse (wie bei Marlborough s'en va-t-en guerre) immer wieder aufgenommen und wiederholt wurden.“

Es folgte die ausführliche Wiedergabe (nur deutsch) der 15-silbigen Ballade von *Mavrogeni* (= Othello-Motiv vom Untreuepfand seiner Frau),<sup>111</sup> die mit einer Festmahlsszene beginnt – funktionell als Transzendierung der aktuellen Tischgesellschaft, aber auch als Lückenfüller (Reinsch & Brandl 1985). Zuvor sang man Trinklieder und aktuelle Schlachtenballaden.

Auf der Reise nach Janina im Oktober 1809 übernachteten auch Hobhouse und Byron in Salaora im Wachhaus der albanischen Soldaten, die sie zu einer spontanen Feier einluden:

„Sie beendeten unsere Unterhaltung mit dem Gesang einiger Lieder, sowohl in Albanisch, wie in Neugriechisch. Ein Mann sang vor, bzw. wiederholte ein lautes Rezitativ, wozu in den Refrain des Liedes die ganze Gesellschaft einfiel. Die Musik war extrem monoton und nasal und das schrille Geschrei ihrer Stimmen wurde noch erhöht, indem jeder seine Hand hinter sein Ohr und an die Wange hielt, um den Klang zu verstärken, wie es ein Peitschenknaller tut, wenn er die Hunde ruft. Sie hielten auch eine beträchtliche Zeit den Schlußton, solange der Atem reichte, wie die Musiker in einer Landkirche. Eines der Lieder handelte von der Einnahme Preveza's, ein Raubzug, auf den die Albaner ziemlich stolz sind, und es gab kein [Lied], in dem der Name Ali Pasha's nicht herausgebrüllt und mit ziemlicher Energie gehalten wurde.“

Abgesehen von der orientalischen Gesangshaltung (Hand am Ohr, s.o.) einerseits und der textlichen Hervorhebung Ali Pasha's andererseits, scheint es sich um Kleftika bzw. Kriegslieder („*polemika tragoudia*“) gehandelt zu haben. Aus der Beschreibung des Stils – Vorsän-

---

110 1813 wurden sie nach Sizilien verlegt. S. o. über die ionischen Inseln im Kap. zur Frosyne-Ballade.

111 Die Ballade existiert noch auf Zypern!

ger und blockartiger Chor, der die ‚Schlußnote‘ aushält, solange der Atem vorhält – kann man auf *diafone Lieder* schließen, obwohl auch eine einstimmige Form mit Vorsänger und zeilen-wiederholendem Chor denkbar wäre. Der Hinweis auf die Rezitationsmelodik des Vorsängers, wohl engstufig mit Tonwiederholungen, und auf die große Lautstärke sind aber für die Diafonie typisch, besonders beim „burthen“ (Chorrefrain). „scream“ = Heulen, Schreien, Brüllen, deutet ebenfalls an, daß Byron und Hobhouse hier die albanisch-epirotsche »Schwebungsdiafonie« (Brandl 1989b, 1992a) gehört hatten.



Alipashalitika 1977 mit Floyera in Theotokos (Grenze Thessalien/Epiros), bei den Meteora-Klöstern<sup>112</sup> Hobhouse und seine Begleiter kauften in Utraiki – kurz vor ihrer Abreise – für die 37 Armatolen Ali Pasha’s, die sie begleitet hatten und nach eigener Aussage alle früher Räuber gewesen waren, bevor sie in Ali Pasha’s Dienste traten, eine Ziege zum Festmahl. Daraus entwickelte sich eine musikalische Unterhaltung für die Gastgeber:

„Nach dem Essen und Trinken,<sup>113</sup> versammelte sich der größte Teil von ihnen rund um das größte Feuer, und während wir und die Ältesten auf dem Boden saßen, tanzten die anderen rund um die Flamme zu ihren eigenen Liedern, in der vorher beschriebenen Art, aber mit erstaunlicher Energie. Alle ihre Lieder bezogen sich auf ihre Raubzüge. Eines davon, das sie mehr als eine Stunde beschäftigte, begann so: »Als wir nach Parga aufbrachen, waren wir 60: Räuber alle über Parga! Räuber alle über Parga!“ (Hobhouse 1813 I: 196)

Byron inspirierte die Szene zu den Versen (»Childe Harold’s Pilgrimage« zit. n. Galt 1830):

112 Aufgenommen von W. Dietrich und RMB im griechischen Dorf Theotokos. Typisch ist die „orientalische“ Handhaltung des Sängers ans Ohr.

113 Meist wird von den Feiernden selbst im Nachhinein musiziert: während des Banketts wurde nur bei hochrangigen Gastgebern und Gästen von professionellen Musikern gesungen und musiziert.

„Childe Harold at a little distance stood And view'd, but not displeas'd, the revelrie, Nor hated harmless mirth, however rude; In sooth, it was no vulgar sight to see Their barbarous, yet their not indecent glee; And, as the flames along their faces gleam'd, Their gestures nimble, dark eyes flashing free, The long wild locks that to their girdles stream'd, While thus in concert they this lay half sang half scream'd: I talk not of mercy, I talk not of fear, He neither must know who would serve the Vizier; Since the days of our prophet, the crescent ne'er saw a chief ever glorious like Ali Pashaw.”

Die zitierten Kleften-Tanzlieder waren der Beschreibung nach vom Tempo-Giusto-Typus, wahrscheinlich Tsamika mit Refrain (vgl. Baud-Bovy 1958), der vom Chor gesungen und mit einer Tanzfigur akzentuiert wurde. Ob sie solo vorgesungen wurden (wahrscheinlich), oder diafon (unwahrscheinlich), ist aus der Formulierung nicht eindeutig zu entnehmen.

Vom Fenster seines Gasthauses in Preveza, einer Hafenstadt mit 3000 Einwohnern, zur Hälfte türkisch, davon die Mehrheit Albaner, beobachtete Hobhouse (1813 I:15), wie ein junger Türke einige griechische Matrosen durch Pistolenschüsse erschrecken wollte,

„die zum Klang einer Fiedel tanzten und sangen.“ (1813 I: 13)

Am 19. September 1811 landete Holland, von Malta kommend, wie vor ihm Byron und Hobhouse, nach drei Stunden Fahrt von Preveza in Salaora, einer kleinen Ansiedlung auf einer Halbinsel im Norden des Golfs. Salaora war der Hafen von Arta (1815: 78), wo das von einem Juden geleitete *Dogana* (Zollhaus) stand:

„a certain number of vessels are generally lying here, either discharging goods for land-carriage, or taking in produce, which is brought down from the interior; the carriage in both cases being performed entirely by horses.“

Holland und sein Dolmetscher Demetrios wurden in der dortigen Villa Ali Pasha's einquartiert. Zuerst kümmerte man sich nur wenig um die Fremden und, auf der Suche nach Feuerholz für die Zubereitung des Abendessens, fand Holland einen schlafenden albanischen Armatolen, dessen Anblick ihn tief beeindruckte. Seine Beschreibung erinnert ihn an Byron's »Childe Harold's Pilgrimage« über die Bewohner Albaniens (in Galt 1830: 69):

„The wild Albanian, kirtled to his knee, With shawl-girt head and ornamented gun, And gold-embroider'd garments, fair to see; The crimson-scarfed men of Macedon; The Delhi with his cap of terror on, And crooked glaive; the lively, supple Greek, And swarthy Nubia's mutilated son; The bearded Turk, that rarely deigns to speak, Master of all around, too potent to be meek.“

„(...) Am Abend wurden wir vom Klang von Musik zu einem der getäfelten Apartments am anderen Ende des Palasts gezogen und fanden dort eine einzelne Gruppe von Leuten, zwei oder drei Juden, die gerade aus Janina angekommen waren, einige albanische Offiziere und 10-12 Soldaten und Diener derselben Nationalität. Wie erfuhren, daß die Juden als Handwerker bei der Einrichtung der Paläste von Ali Pasha tätig und gerade auf dem Weg nach Preveza waren, um den Empfang des Vezirs vorzubereiten. ... Sie luden uns ein, das Zimmer zu betreten und wir setzten uns auf die Diwane zu ihnen. Wein, imprägniert mit Terpentin, [= geharzter Retsina!...] wurde uns von einem albanischen Soldaten gereicht und darauf folgten Kaffee und türkische Pfeifen. In der Zwischenzeit wurde die Musik, die kurz bei unserem Eintritt gestoppt hatte, wieder fortgesetzt. Die nationalen Lieder (Airs) Albaniens wurden von zwei Einheimischen gesungen, begleitet von einer Violine, Pfeife (pipe) und Tamburin. Die Lieder, mehrheitlich martialischer Natur, wurden oft alternierend in einer Art Antwort durch die zwei Stimmen aufgeführt und zwar in einem Musikstil, der den vermischten Charakter von Einfachheit und Wildheit in sich trug. Die Pfeife, äußerst schrill und scharf, schien die Pausen der Stimmen zu regeln und von diesen Pausen, die sehr lang und genau metrisiert waren, schien

die Harmonik abzuhängen. Auch die Kadenzten waren in diesen Liedern einmalig lang und ihr häufiges Vorkommen in jeder Pause gab der Musik eine große zusätzliche Wildheit.

Ein albanischer Tanz folgte, der in fremdartiger Ungeschlachtetheit alles übertraf, was man von einem nordamerikanischen Wilden erwartet hätte, ausgeführt von einer Person, deren Bewegungen von Pfeife und Trommel begleitet wurden. Er warf sein langes Haar in wilder Unordnung zurück, schloß seine Augen und nahm zehn Minuten lang unaufhörlich abwechselnd alle gewalttätigen und unnatürlichen Stellungen ein, manchmal seinen Körper auf eine Seite verdrehend, dann wiederum sich selbst für einige Sekunden auf die Knie werfend, dann wieder schnell herumwirbelnd und ein andermal seine Arme heftigst über dem Kopf zusammenschlagend. Sobald seine Bemühungen auch nur einen Moment nachzulassen schienen, veranlaßte ihn das Lauterwerden der Pfeife zu neuen Anstrengungen und er hörte nicht auf, bis er anscheinend vor Müdigkeit völlig erschöpft war. Als die Unterhaltung zu Ende war, folgten uns die Musiker und Tänzer zu unserem Gemach, in Erwartung einer Abgeltung ihrer Mühen. Der Albanitiko, der Nationaltanz der Albaner, wie man ihn allgemein nennt, wird sehr oft von zwei Personen ausgeführt und ich will nicht vorgeben zu behaupten, daß er an die antike Pyrrhiche erinnert oder von ihr abstammt, aber die Suggestion einer Ähnlichkeit ist nicht von der Hand zu weisen, wenn man die fremdartigen und unerhörten Körperwindungen beobachtet, die den spezifischen Charakter dieser Unterhaltung bilden." (ebda.: 79f.)

Die anschauliche Tanzbeschreibung weist auf einen Tsamikos hin. - Interessant ist v. a. die genaue Besetzungsangabe, denn es handelte sich zwar um die typische Zusammenstellung Streichinstrument-Aerophon-Trommel, wobei die Violine nicht unbedingt eine solche war, sondern ein Streichinstrument (Lyra oder Kemane), das Tamburin war auf jeden Fall eine Rahmentrommel *def.* Die „Pfeife“ dürfte angesichts ihrer Schärfe und Lautstärke die schon in Tripolitza erwähnte Hirtensignalpfeife gewesen sein, obwohl in dieser Besetzung eine oktavierende Flöte dem Enembletyp *sazhe* (vgl. Mazaraki 1959) eher entsprochen haben würde. Von der Pfeife wird ausdrücklich gesagt, sie pausiere während des Gesangs, bzw. setze die Gesangsmelodie fort: eine für die damalige Zeit exakte Beschreibung, die der heutigen Praxis des Tsamikos im Wechsel Klarinette-Singstimme entspricht. Auch die metrische Proportion der instrumentalen Zwischenspiele war gut beobachtet. Da dem Geigenspiel weiter keine Erwähnung getan wird (außer mit dem Hinweis auf „harmony“), darf vermutet werden, sie habe ostinato oder Bordun gespielt, der nach den Pausen wechselte. Das scheint Holland auch mit der verlängerten Kadenz gemeint zu haben: vielleicht ein *Taksim*, eine freimetrische Makam-Improvisation. Auch wenn das Publikum gemischt jüdisch-albanisch war, gab Holland bezüglich der Ethnizität der Musiker keine Hinweise auf die Instrumentalisten (die beiden alternierenden Sänger wurden als Albaner angegeben) und die kriegerischen Liedtexte müssen wohl ebenfalls albanisch gewesen sein. Es darf vermutet werden, daß es sich um (semi-)professionelle Musiker gehandelt hatte, da sie hinterher von Holland ein Bakshish erwarteten (s.o. Pouqueville), was angesichts der zentralen Lage Salaora's als Hafen und der damit verbundenen häufigen Ankunft Fremder, ein Effekt des beginnenden Tourismus im 19.Jh. war.

### Musik bei den Ausgrabungen in Bassai/Peloponnes (Stackelberg)

Stackelberg und seine dänischen Freunde erwirkten 1812 von Veli Pasha die Erlaubnis, den Apollo-Tempel zu Bassai auszugraben und zu diesem Behufe sollten der 14-köpfigen Archaeologengruppe Hilfsarbeiter des nahen Städtchens Andritzena zur Verfügung ge-

stellt werden. Bei der dortigen Bevölkerung handelte es sich um Vlachen, die einen graeko-albano-aromunischen Dialekt gesprochen haben sollen (1826: 13f.). Da sich kein Ort in der Nähe der Ausgrabungsstelle befand, errichtete man ein Lager mit Zelten und Laubhütten. Bald ergab sich ein buntes Bild (1826: 16f.):

„Spielleute waren aus dem entfernten Städtchen auf eigenen Antrieb herbeigekommen, um nach alter Landessitte durch Musik die Arbeitenden zu ermuntern. Sie wurden für die ganze Dauer der Grabungen angenommen, und gleichwie bey der Gründung von Theben und Megara, wie bey der Wiedererbauung von Messene, begleitete hier die Musik das muthige Rufen der Arbeitenden und das Rollen der Steine. Auch gab sie jedesmal das Signal zum Anbeginn und zur Feyer. Den Abend jeden Tages beschloß ein Tanz der Schäfer und Schäferinnen, die sich den Lärm der Pfeifen und Trommel recht zu Herzen gehen ließen und in bacchantischen Sprüngen, nach ihrer wilden Art, ihre Freude bezeugten. Die Lustbarkeiten zu theilen kamen aus den nächsten Dörfern bald immer mehr herbey. (...) [daß] die anfeuernde Musik und die Schläge der großen Trommel, die immer gewaltiger in das Geschrey einfiel und, vom Widerhall verdoppelt, weit durch das Gebirge schallte.“

Hughes hatte in Athen Kontakt mit Stackelberg's Freunden und gab an, die Bassai-Ausgrabung hätte viele Ausländer inspiriert, ähnliches zu versuchen. Cockerell erzählte ihm, Stackelberg hätte Musiker für die Grabungsarbeiter engagiert (1820: 161, 198):

„... a band of Arcadian music was constantly playing“ für die 50-80 Arbeiter, „when evening put an end to work, dances and songs commenced, lambs were roasted whole on a long wooden spit ...“

Die hier beschriebene musikalische Untermalung der gemeinschaftlichen Arbeit kennen wir auch heute noch als eine der üblichen Funktionen des Roma-*davul-zurna*-Ensembles (Pfeifen und Trommeln). Daß es sich um ein solches handelte, sieht man bei der Betrachtung der Titelvignette des Bandes (Stackelberg 1826) über die Ausgrabungen:

Mit der Lupe betrachtet, erkennt man die Arbeitsszene. Links sind bereits aufgerichtete Säulen zu sehen, im Zentrum vor Bäumen liegt ein Haufen Säulenstücke. Vom linken Vordergrund hin zur Mitte rechts richten an Seilen ziehende Männer zwei Zelte auf. Vor dem Hintergrund mit Bäumen sieht man zwei Zelte mit darin sitzenden Archaeologen.



Rechts im Vordergrund erkennt man den Trommler in gebückter Haltung, zum Betrachter gewandt, den rechten, dicken Schlegel am Fell; vor ihm hockt, mit dem Rücken halb zum Betrachter, der Zurna-Spieler. Die Stürze des Instruments weist eindeutig auf eine Schalmey hin. Die rechte Hand greift oben, das Mundstück ist in den Mund gesteckt, das Instrument wird gerade gehalten. Der Spieler sitzt auf einem Balken. Beide Musiker tragen eine Art Turban - was auf Roma hinweist.

Stackelberg und seine Freunde beschlossen, die Ausgrabung davor zu schützen, daß nach ihrer Abreise die Bewohner der umliegenden Siedlungen den Tempel als Steinbruch für ihre eigenen Häuser benutzten und kamen auf die Idee, am Ausgrabungsort eine Kapelle zu stiften. Um diese einzuweihen, wurde einem armen Mädchen die Hochzeit ausgerichtet und dies war wohl jene Gelegenheit für Stackelberg, die Hochzeitsmusik in Noten aufzuzeichnen (Anhang V von 1826: 113-120):

S.113: „Arcadisches Hirtenlied“

S.114: „Zu derselben Melodie: Räuberlied (Το Κλεπτικόν)“

S.119: „Der Syrto mit Gesang“

S.119f: „Anderer Syrto“

S.120: „Abendfeyer“

„Der Syrto mit Gesang" (Notenbeispiel Nr. 8)

Rekonstruktion als Kalamatianos, in Aufnahme verifiziert von D. Themelis ca. 1970

„Anderer Syrto" [instrumental] (Notenbeispiel Nr. 9)

Rekonstruktionsversuch:



Diese zu den ältesten fremden Transkriptionen griechischer Volksmusik gehörenden Aufzeichnungen kommentierte er quellenkritisch wie folgt (1826:20f.):

„Mit einem gewissen Naturgefühl vermissen die Hirten die Einrichtung festlicher Freuden an diesem Orte, der ihnen in der ganzen Gegend am schicklichsten zur Feyer einer Panigyri (...) eines Volksfestes schien (...) Im Vorgenuß der Zukunft kamen die Hirten und Hirtinnen aus den nächsten Dörfern sonntags und an Festtagen zu dem nun völlig gereinigten Tempel hinauf, dessen glatter Boden zum Tanze einzuladen schien. Geschmückt mit den besten gestickten Kleidern, schritten sie in langem Zuge, mit Gesang und Begleitung der Laute, die sie Lyra nennen, durch das Bergthal. Man glaubte hier die antiken Feste erneut zu sehen. Versammelt in dem Pronaos faßten sie sich an den Händen und bildeten einen Halbkreis, den ein Chorage oder Vortänzer mit lebhaften Bewegungen und Wendungen in wiederkehrenden Richtungen langsam an einem Tuche nach sich zog, artige Reime hersingend, welche der Chor beantwortete, und welche mehrentheils die Schönheit der Frauen zu erheben, aus dem Stegreif erfunden waren. Dieser Reigen heißt jetzt Syrto (...), der Ziehreigen. Er erinnert an den delischen Tanz, Geranos, den Kranichtanz, den Theseus einführte, die Wanderung mit dem Faden der Ariadne aus den Irrgängen des Labyrinths darzustellen, und wird jährlich am dritten Osterfeiertage beym Theseustempel in Athen vom Volke getanzt. Auch gleicht der epirotische oder albanische Tanz, Arwanitico, einer Pyrrhiche, ein Waffentanz, der ebenfalls von den Hirten aufgeführt wurde, jenem antiken orientalischen Tanze, den Xenophon u.a. erwähnen und den persischen, assyrischen Reigen nennen. Der Tänzer, der zwei Säbel in den Händen kreuzweise über die Brust hält, weiß in seinen Bewegungen eine allmählig bis zur begeisterten Wuth gehende Steigerung auszudrücken, in welcher er geschickt im Kreise sich umdrehend, bald aufspringt, bald auf die Knie sinkt und dabey die Säbel tacktmäßig wie im Kampfe zusammenschlägt. Oft treten zwey in diesem Tanze auf und stellen, der Musik folgend, einen Zweikampf dar. Nach Abwechslung von mehreren raschen und langsamen Tänzen vertheilten sich die Hirten in malerischen Gruppen auf Mauern und Säulenstücken, um auszuruhen, und begannen nun den rührenden Gesang, der als ein Naturlaut oft in diesen Gegenden gehört wird und (...) eine stille Sehnsucht erweckt. Die ganze Melodie besteht aus dem einfachen Gange weniger Molltöne eines Accords zur Auflösung in den Schlußton, welcher, bald die Erwartung hinhaltend, bald sie befriedigend, abwechselt und immer das Verlangen nach Wiederholung zurückläßt. Das Ganze wird gleichtönend gesungen; nur der mit einer Stimme festgehaltene Grundton macht nach alterthümlicher Weise die Begleitung. Harmonische Zusammenklänge kennen die Griechen und Türken überhaupt nicht; als ein Rest der ältesten Tonkunst beschränkt sich ihr Musiksystem auf die Melodie, die außer ganzen und halben Tönen auch Drittel- und Vierteltöne gestattet, und die in unserem System eingeführte Temperatur der Tonleiter nicht gebraucht. Auch die Takteintheilung weicht von der unsrigen ab. Indess sich hierdurch die Bewegungen des Gemüths schärfer und feiner ausdrücken lassen und eine größere Freyheit eröffnet wird, scheint einem europäischen Ohr diese ungewohnte Musik, über welche in manchen Reisebeschreibungen Tadel ausgesprochen worden, Missklänge zu enthalten. Von jenem arcadischen Hirtenliede,

wie von einigen anderen Gesängen und Tänzen des Volkes, so gut sie sich nach dem Gehör auffassen und in unser Tonsystem umsetzen ließen, kann Beylage V einen Begriff ertheilen. Die Verbindung, in welcher dieses Hirtenvolk, durch harte Behandlung aufs äußerste getrieben, ehemals mit den Räuberbanden der Maina stand, veranlaßte wohl, daß der erwähnten Melodie Räuberlieder untergelegt wurden, von denen dieselbe den Namen *To Klephtiko*, der Räubergesang erhielt und auch das Wort ... (Klephtis ausgesprochen) hat unter diesen Umständen an seiner üblen Bedeutung verloren.“ (1826: 20f. - vergl. 1882: 208f.)

„Abendfeyer“ (Notenbeispiel Nr. 11)

## Rekonstruktionsversuch:

The image shows a musical score for a reconstruction attempt, consisting of seven staves of music. The music is written in a single melodic line on a treble clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signatures vary throughout the piece: 4/4, 3/4, 2/4, and 3/8. The first staff includes the instruction "accelerando molto". The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some trills indicated by a "tr" symbol above a note in the sixth and seventh staves.

## Quellenkritischer Kommentar

Da Stackelberg diese skizzenhaften Transkriptionen im Anhang seines archäologischen Berichts zu den Ausgrabungen in Bassai/Arkadien publizierte, ließe das auf den ersten Blick vermuten, sie seien dort entstanden, wozu auch die Anmerkungen Stackelberg's passen würden. Das trifft sicherlich für die Nr. 11 („Abendfeyer“) zu und möglicherweise auch für die Nr. 1 („Arcadisches Hirtenlied“/„Kleftiko“), das er aber auch in einer Kleften-Burg im Taygetos-Gebirge, die er besuchte, gehört haben könnte. Die Tänze Nr. 8 (Syrto mit Gesang) und 9 (instrumentaler Syrto) könnte er durchaus bei diversen Gelegenheiten skizziert haben, möglicherweise aber auch bei der von ihm gesponserten Hochzeit eines armen Mädchens aus Andritzena bei Bassai.

Wohl um einen Sprach- bzw. Übersetzungsfehler dürfte es sich bei der Anmerkung handeln, die neugriechische Bezeichnung *lyra* sei in der

„Gegend ihrer Erfindung, in Arcadien, der Name derselben geblieben und auf die Laute übertragen.“ (1831: 11).

Offensichtlich ist diese Anmerkung aus Informationen und Beobachtungen in Bassai entstanden, wo er o.a. Hochzeit beschrieb und ähnliche Formulierungen benutzte. Dabei war es sicherlich für einen deutschen Philhellenen unverständlich, ein Streichinstrument Lyra zu nennen, dachte man doch bei dem Namen an die antike Leier.

Aus diesem Bericht lassen sich folgende Daten entnehmen:

1. Der beobachtete Zug der Hirten zum Tanzplatz (eine *patinada/skopos tou dromou* wird nicht von *davul-zurna*-Musik begleitet, sondern von einem „Lauten“-oder Lyra-Spieler. Hingegen ist der Tanzstil des „Syrto“ mit den „Disticha“ schön beschrieben.
2. Wichtig erscheint vielmehr, daß Stackelberg die Transkriptionen eindeutig als „Bearbeitungen im europäischen System“ bezeichnet, die im Original „Drittel- u. Vierteltöne“ aufweisen und einen „von unserer Takteinteilung abweichenden“ - d. h. asymmetrischen – Rhythmus hatten. Weder Stackelberg noch sein Freund Koës waren trainierte Transkripteure von Live-Realisationen. Man muß also mit aller Vorsicht versuchen, diese Transformation rückgängig zu machen, wozu der Kommentar Hinweise geben kann.
3. Z.B. ist sehr wichtig, daß das Hirtenlied der Beschreibung nach mit Bordun gesungen wurde. Wie weit dies auch für die „Abendfeyer“ gilt, ist unklar.

Carl Otfried Müller war 30 Jahre später keineswegs so musikbegeistert, als er, in Begleitung von Curtius, eines Gendarmen und fünf bewaffneter Pallikaren - soviel zur Sicherheit dieser Gegend im 19.Jh. - das Dorf Valka besuchte. Er berichtete über den Empfang etwas trocken, daß die Hirten -

„ländliche Chortänze aufführten, worin der Franken ehrenvolle Erwähnung geschah.“ (1908: 353)

### Zwei Bilder Stackelberg's mit musizierenden und tanzenden Kleften

In zwei Bildern Stackelbergs sind Musikszenen zu finden, die in dem Band „*La Grèce, vues pittoresques et topographiques*“, Paris 1834, enthalten sind (1985: Abb. 64 & 65): „*Die Akropolis von Sparta*“ und „*Dorf und Hafen von Zakynthos*.“





Es sind Landschaftsbilder, in denen die Figuren nur der Belebung der Landschaft dienen: Im 1. Bild sitzt in der rechten Bildhälfte gegenüber einem Zuhörer ein Mann mit Kapuze (Capoti) und spielt eine Langhalslaute vom saz-Typus. Im 2. Bild wird diese Gruppe um zwei Männer in Fustanella erweitert, die *vis-avis*, von einem Bein aufs andere hüpfend, einen Sprungtanz ausführen.

Quellenkritisch verdächtig erscheint aber beim Vergleich beider Bilder, daß es sich offensichtlich um den Bildtopos »fröhliche Landleute« handelte und v.a. beide Figurengruppen (s. die Lautenspieler) *seitenverkehrt* dargestellt sind (bei den Ausschnitten hier korrigiert). Es mag wohl sein, daß Stackelberg das Zuhörer-Musiker-Paar irgendwo in Griechenland skizzierte und der Lithograph es an passender Stelle – aber *seitenverkehrt* - in die Landschaftsbilder hineinkomponierte.



Auffällig ist Stackelberg's Sinneswandel in der Bewertung der griechischen Volksmusik: Einer seiner dänischen Freunde, Dr. Koës, hatte den Plan gefaßt, die orientalische Musik

zu untersuchen, wurde allerdings durch seinen Tod 1811 (Stackelberg 1882: 156) daran gehindert. Es ist denkbar, daß Stackelbergs Transkriptionen (1826: 113-120) von Koës angefertigt worden waren. Dieser Freund hat sicherlich sein Verständnis für die Eigentümlichkeit der neugriechischen Volksmusik beeinflusst, das so sehr dem damaligen Zeitgeist (s. Curtius' Urteile) und seiner eigenen Bewertung der Athener Ballmusik widersprach.

## Der Festzyklus der Hirten (Pouqueville 1820/21)

Im Vergleich zur Antike glaubte Pouqueville feststellen zu müssen, daß die Künste nicht mehr wie zu Orpheus Zeiten wären (1820/21 I: 164, S.u. Schmidt über das Georgs-Fest):

„...denn die Kinder Griechenlands sind mit seinem Ruhm gefallen und die Schäfer Pindars arbeiten nur noch für ihre Bedürfnisse. Ihre Stimmen formten nur rauhe und wilde Töne, aber was sie ausdrückten, war noch immer naiv und verliebt.

Einer von ihnen zeigte mir mit Tränen in den Augen eine Flöte, die ihm sein sterbender Bruder vermacht hatte; *Te nunc habet iste secundum ...* und ich teilte seine Gefühle. Sie zeigten mir ihre Kinder vor und priesen sich trotz ihrer Armut glücklich, die Titel Christen und Väter zu vereinen; ihre Religion und die Fruchtbarkeit ihrer Frauen waren ihr ganzer Ruhm und ihr Glück. Ermutigt durch die Aufnahme, die ich ihnen erwies, besangen sie die unaussprechlichen Wunder, die die Engelskönigin bewirke, und Litaneien ihrer Schutzheiligen, die von der Himmelshöhe herab ohne Unterlaß über die Strohhütten des Armen und die Wiege der Unschuld zu wachen beschäftigt sind. (...) Sie teilen die Zeit nach den Abschnitten des ländlichen Lebens ein, in solche wie die Zeit der Geburt der Lämmer, der Schafschur und der feierlichen Feste der Religion.

Das **St. Georgsfest**, das das Jahr der Hirten eröffnet, wird durch einen Festschmaus gefeiert, bei dem man ein gebratenes Lamm, den Erstling der Herde, verzehrt. - Ein Gesetz des Sultans verbietet unter sehr strengen Strafen, die im laufenden Jahr geborenen Lämmer vor dem St. Georgsfest zu essen.“ - „Die Rückkehr der Schwalben und die Nymphe des Monats Mai, die von blinden Rhapsoden, wie dem Alten aus Chios, von Dorf zu Dorf besungen wird, kündigen die schönen Tage des April und die Jahreszeit der Blumen an.

Der Schutzpatron des Weilers und die großen Feste haben unter den Hirten ihre Riten, Tänze und Gastmähler und inmitten dieser Zeit feiern sie gewöhnlich ihre Hochzeiten, die bestimmt sind, die Familien der Männer zu trösten und fortzupflanzen.

Das Fest des Hl. Demetrius endlich ist der Abschluß der Heiligenfeste. Weniger naiv als die Zeremonien zum Frühlingsbeginn haben sie wüste Schwelgereien im Gefolge, offene Rechnungen werden zwischen den Familien geregelt, Pachtgeld wird bezahlt und oftmals Streitigkeiten ausgetragen. Dies ereignete sich dann auch genau so, wie die Hirten Pindars mir ihr Sittengemälde gezeichnet hatten.“ (1820/21 I: 164f.)

- Vgl. Pllana (1983: 138ff.) zum *Dimitri*-Tag (8.November) „*shëmitër*“ und die Erntelieder. Wichtig ist hier - neben dem (Fest-) Kalender - der Hinweis auf die blinden Rhapsoden (darunter ein *pyitaris* von der Insel Chios - die Inseln scheinen eine hochstehendere Tradition der *pyitárides* gehabt zu haben als das Festland - s. Beaton 1980: 154f., 168-172, 174f.) - die anscheinend von Ende April bis Anfang Mai über die Dörfer zogen.

Bei Behandlung der Sportarten kam Pouqueville auf die Panegyria zu sprechen:

„Unter den Griechen finden diese Spiele, mit Ausnahme des Diskuswerfens, nur zu bestimmten Jahreszeiten, anlässlich einiger Feste statt. Dann [aber] verdient das Volk studiert zu werden, wenn es für einen Moment sein Unglück vergißt und zu seinem - zu Scherzen aufgelegten - Charakter zurückfindet. Welch lodernde Ausbrüche! Welch fortgesetztes Lachen! ... Von allen Seiten hört man



nichts als Gesänge, und während der Tänze, Runde um Runde, feierliche und beschwingte, schreckliche und wollüstige, lieben sie dramatische Auftritte um ihrer verschiedenen Effekte willen. Hier intoniert der Anführer des *chorós*, d.h. des Tanzes (d.i. derjenige, der den Reigen anführt), Strophen, die dann die Stimmen des Chores wiederholen, während sie sich mit dem Klang der 'lyres' dem Lärm der baskischen Trommeln und dem Dröhnen der Dudelsäcke vermengen, die die Schritte der Tänzer regeln.“ (1820/21 I: 271ff.)

Es folgt ein Text einer 'Ronde Grecque' die angeblich „alle Griechen liebten“ mit französischer Übersetzung. Instrumente waren demnach *gaïda*, *lyra* und *defi*.

## Traditionelle Panegyria (Heiligenfeste) in der Umgebung von Janina

Am 4.Mai (1814 oder 15) war ein großes Panegyri am Berg Mitzikeli:

„On this day we observed a bustle in Ioannina and a great number of monoxyla skimming over the surface of the lake. Upon inquiry we found that a grand festival was to be held on the narrow of Mount Mitzikeli. On the festival of our national Saint it would have been very unpatriotic in us to have been absent...“ (Hughes 1820 II: 294) Vor der Kirche des Klosters lagerten sich die christlichen Einwohner: „Fires were lighted in the court to dress the victuals, round which the different parties sat feasting and singing to their discordant instruments: in some places various feats of strength were exhibited, in others the Romaika was danced ...“ (ebda.: 295)

Bei einem Panegyri im Juni (Ag. Ioannis) in Bisdounopoulo bei Janina seien ca. 10.000 Teilnehmer gewesen, berichtete Leake (1835 IV: 88). Sie tanzten einen „*kyklikos choros*“ -

„in circles on the grass, while others ... singing in the loudest tone.“

Aus der mageren Information geht nicht hervor, ob diese Tanzlieder diafone Gesänge – worauf die Lautstärke hinweisen könnte – oder solistisch zu Instrumenten vorgetragene Tanzlieder waren. Es sind auch keine Angaben über Instrumente zu finden.

Ähnlich unpräzise ist die folgende Beschreibung eines Tanzes in Stavraki, südwestlich von Janina, ein Çiftlik von Muchtar Pasha, bei strömendem Regen (Leake 1835 IV: 88f.):

„clothest in the most glittering dresses were dancing with bare feet in the mud ...“

Hughes berichtete kurz über ein Panegyri in der Nähe Janina's, bei dem Instrumentaltänze und Tanzlieder zur „Fiedel“ (*lyra*?), begleitet oder abwechselnd zur Laute (wahrscheinlich eine Langhalslaute, da er ‚Mandoline‘ assoziierte) gespielt wurden (1820 II: 293):

„The people of Janina are very partial to these expeditions, and at many of the convents which we passed, were seen large family parties of men, women and children, reclining indolently under the shelving porticos, enjoying the luxuries of the table, and listening to the discordant tones of violin or mandoline, or accompanying the instrument in loud strains of nasal melody.“

## Panegyri mit (aromunischer?) Mehrfachhochzeit in Delvinaki

Das Fest fand am 15.Mai 1806 bei der Kapelle des Propheten Elias statt und Pouqueville (1820/21 I) vermerkte zum Begriff *panegyri* (Anm. 1):

„Die *Panegyria* in Griechenland waren, wie man weiß, pompöse öffentliche Feierlichkeiten oder Feste. Man bedient sich heute desselben Wortes, um ein Dorffest oder eine *Jahrmaktsöffnung für den Handel* zu bezeichnen.“ (Hervorhebung RMB)

- Die rezent immer häufigeren *säkularen* Dorffeste (*Omada*) als Sponsoring für Vereine oder als Verkaufsförderung lokaler Produkte, z.B. Tomaten-, Forellen-Feste usw. scheint es also bereits Anfang des 19.Jhds als Jahrmärkte gegeben zu haben!

Und Pouqueville beschrieb die Feierlichkeiten im Detail (1820/21 I.: 380-385):



„Die Bevölkerung feierte, ja man zelebrierte ein *Panegyri*, und vereinigte, wie im Zeitalter des Rhée, die Arbeiter und Schäfer der Thesprotie. Tänze füllten den Marktplatz, ausgeführt von den schönsten Frauen des Epiros, in weißen Wollstoff gekleidet, Kopf und Hals in einen Schal von gelbem Leinen, dem Schleier der Aurora vergleichbar, gehüllt. Auf einer anderen Seite des Ortes der Aufführung bildeten die Jünglinge, mit Kornblumen und Blüten des Granatapfelbaumes geschmückt, getrennte Chöre. Die Alten saßen in angemessener Würde abseits, um eine jener antiken Festlichkeiten zu leiten, in denen das glückliche Griechenland, die Mutter der Freude, ihre Kinder zum Beifall des zum Fest herbeigeeilten Volkes bekränzte. (...) Beim Erscheinen der ersten Sterne entzündete man Fackeln aus harzigem Holz und die mißtönenden (»discordant«) Stimmen der Männer brachen, alternierend mit den Frauen, aus; man besang den Ruhm der christlichen Könige, die ihr Volk zärtlich liebten, man besang den Zauber des Friedens und ... [es] entfalteten [sich] die langen Fortspinnungen des romäischen Tanzes. Man schickte sich an, die Pyrrhiche (Waffentanz der Männer, auch bei den Arabes-Ababdés, s.o. Bd. II, 275, Anm.1) zu beginnen, die, wie man sagt, von den Kretern erfunden wurde, als mit dem Signal, das die *simandra* gaben, die Tänze aufhörten und sich die Blicke zu der Seite wandten, von der der Ton vernommen wurde. Bald erschien ein langer Zug, der vom Gebirge herabstieg, von Fackelträgern (»dadoucho-fores«) angeführt, die brennende Fackeln aus Pinienholz trugen, und von Leuten, die Fahnen trugen. Alle waren still, als Gesänge mit Hochzeitsgedichten zu vernehmen waren. »Ihr heiratet den Königssohn. Ihr seid die Königin des Weilers, die Schönste der Schönen.« »Rustikale« Instrumente führten das Ritornell des Distichons aus, mit abertausendmal wiederholten discordanten »Io«. Als der Festzug auf dem Marktplatz angekommen war, bildeten die Menschen einen Durchgang für die vermählten Bräute, die mit goldfädendurchwirkten Haaren und den Kopf mit *flammeum* oder Purpurschleier bedeckt, erschienen. Kinder trugen auf einem viereckigen Tablett die Hochzeitskronen vor ihnen her, die – ach – bestimmt sind, am Tage ihres Begräbnisses ihre Stirnen zu schmücken. - (Wenn Ehegatten sterben, ohne ihre Verbindung gewechselt zu haben, schmückt man sie am Tage ihres Begräbnisses mit ihren Hochzeitskronen) – Sie näherten sich, schön und schüchtern, die Keuschheit selbst, den Füßen der Alten, grüßten sie, indem sie sich verneigten und ihre rechte Hand respektvoll küßten. Gestützt vom Zeugen der Krone (Nónos), denn so nennt man speziell den Trauzeugen (die Hochzeit selbst heißt Krönung) machen sie sich sodann langsam auf den Weg zum Haus des Gatten unter dem Lärm baskischer Trommeln (= *daïre*), der Dudelsäcke und der Stimmen, die die Gegenstrophe (Antistrophe) des Hochzeitsgedichts wiedergeben. Nachdem ich den Zug vorüberziehen gesehen hatte, konnte ich nicht widerstehen, sowie ich soupiert hatte, mich der Freude an den Hochzeitsfeiern hinzugeben, welche sie nicht, der langweiligen Etikette der Griechen folgend, feierten, nicht auf dem Boden des Harems, sondern wie in Eden, im Angesicht des Himmels, den der erste Mensch am Schöpfungstage zum alleinigen Zeugen seiner keuschen Liebe nahm. Die Tischgesellschaft, die auf dem Rasen oder auf Strohmatten um getrennte und mit Blumen bekränzte Tische saß, war ganz den Vergnügungen hingegeben. Die duftenden Pinienfackeln, die die Szene beleuchteten, raubten dem Himmelsgewölbe nichts [von seiner Pracht], das durch das Blinken der Sterne, die in seinem durchsichtigen Blau dahinschwebten, verschönt wurde. Man atmete die ausströmenden Düfte der Berge, der Blumen und der Bäume des Waldes, als eine der Bräute (*nymfé*) mit einer rührenden Stimme die folgenden Couplets sang: (...) [Es folgen Hochzeitscouplets in französischer Übersetzung]. Die Nacht war schon fortgeschritten, als ich die Tischgenossen verließ, ich hörte ihre Lieder fort dauern und ich begriff beim Erwachen, daß der Tag ihre Vergnügungen nur unterbrochen hatte, um diese Männer an die Feldarbeiten zu erinnern, bei denen Jahrhunderte der Sklaverei den liebenswerten Charakter nicht hatten auslöschen können.“

Diese blumige Beschreibung der Mehrfachhochzeit bleibt in den musikalischen Details wolkig und leider besagt der Ausdruck »discordant Io« nur Silben in eher harmonisch-bor-

dunaler Chorstruktur, wie sie bei den Tosken in Albanien zu finden ist. Für diafone Strukturen spricht die betonte Darstellung der Gegenhörigkeit (Männer gegen Frauen).

– Die Instrumente beim Hochzeitszug spielten anscheinend keine professionellen Roma, da es *daïre* und Sackpfeifen *gäida* waren, wobei von mehreren die Rede war (s.o. über Sport- & Heiligenfeste). Rezent ist die Sackpfeife *gäida* in Delvinaki nicht mehr belegt.<sup>114</sup>

Eigenartig ist, daß *simandra* außerhalb des kirchlichen Rahmens verwendet worden sein sollen. Die Textassoziation „christliche Könige“ könnte (?) auf *Akritika* oder ähnliche byzantinische Texte hinweisen. Getanzt wurde offensichtlich hauptsächlich *Romeïka* (*Syrtos*), und erst am Schluß (vor Eintreffen des Hochzeitszuges) *Arvanitika* (*Tsamika*). Pouqueville erwähnte auch die Hochzeitskrone bei den Griechen (1820/21 I: 130f., Anm.1):

„Die Hochzeitskrone gehört zu den Heiratszeremonien bei den Griechen. Der Priester bedeckt damit den Kopf der beiden Brautleute. Anschließend wird sie im Haus aufgehängt, wobei man Sorge trägt, sie zwischen den Heiligenbildern aufzubewahren. Im Fall der Scheidung gibt man sie sich wechselseitig zurück oder verbrennt sie sogar.“

### Griechische Ostern auf Morea (Peloponnes)

„Am Gründonnerstag begeben sich die Griechen, alt und jung, Erwachsene und Kinder, in die Kirche und empfangen die Kommunion in beiderlei Gestalten. Abends machen sie an diesem heiligen Ort eine Art Abendmahleinsetzung: sie verbringen dort die Nacht in Gebeten und die Frauen, in Tränen zerfließend, erzählen mit den lächerlichsten (*‘ridicule’*) Klagen, die Martern des Erlösers; ihre Einbildungskraft folgt seinen Schritten und sie identifizieren sich mit seiner Passion. Am Karfreitag enthalten sich die Griechen jeglicher Nahrungsaufnahme bis zum Sonnenuntergang und daraufhin begnügen sie sich mit ein wenig Brot und einigen Gläsern Wasser. Sie wachen auch die Nacht durch, aber nicht in Andacht vertieft, sondern indem sie hinausgehen, herumlaufen, durch die Straßen wandern und Geschichten erzählen, um sich die Zeit zu vertreiben, wobei sie Sorge tragen, mit ihren Flüchen zurückhaltend zu sein. Am Karsamstag sieht man die Hoffnung auf den Gesichtern wiederkehren; 1000 Hände geraten in Aktivität, um Kuchen zu backen und Eier zu kochen, die man auf verschiedenste Art färbt. Man hört nur das Blöken der Lämmer, die man herbeiführt, um sie zu weihen. Manche haben vergoldete Hörner und sind mit Bändern geschmückt. Der Mittag naht: die lodernde Freude zirkuliert von weitem, von fern erhebt sich der Duft der Vorbereitungen, man preludiert auf der Lyra und man hört den Lärm der baskischen Trommel, die während der Fastenzeit vergessen worden war. Aus einem alten Weidenkorbe holt man die mit Goldborten versehenen und mit großen Blumen verzierten Hochzeitsgewänder hervor; die Frauen reinigen das Haus, indem sie Sturzbäche von Wasser über den Boden fließen lassen. Schließlich wirft man - auf ein gegebenes Signal hin - die alten Kochtöpfe, deren man sich während der Fastenzeit bedient hatte, in buntem Wirrwarr aus dem Fenster, um sie zu zerschlagen und diese Zeremonie heißt: ‘die Fastenzeit aus den Fenstern werfen’ Am Abend begibt man sich zum Pasha, um die Erlaubnis zum Feiern zu erbitten; man macht ihm ein Geschenk und er versäumt es nicht, eine so gut vorgetragene Bitte wohlwollend zu erfüllen. Während dieser Woche bezeugen die Türken, die aus Prinzip oder aus Interesse tolerant sind, den Christen eine Art von Respekt. Im Gegensatz dazu ärgern sie die Juden, indem die türkischen Kinder - ich weiß nicht aus welchem Grund - sie in den Straßen verfolgen und »Judentchifou« schreien. Man verbringt auch die Nacht von Karsamstag bis zum Ostersonntag in der Kirche und wie die Sonne den fernsten Streifen am Horizont hell färbt und der Tag sich ankündigt, so stimmen

---

114 Der Beleg bei Anoyanakis 1979: Anm. 328 ist ebendiese Stelle, mit dem richtigen Jahr 1820, d.i. *Voyages dans la Grèce*, aber mit dem falschen Buchtitel (*Morée-Reise*) zitiert.

1000 Stimmen den Ruf der Freude an: das Alleluja hallt bis zu den Himmeln empor. Der Bischof verkündet vom Hochaltar, der sich in diesem Moment öffnet, das große Ereignis, die Wiederauferstehung, und die Griechen umarmen sich mit den Worten: »Christos ist erstanden! Man feiert sogleich die Liturgie entweder bei einer Ruine, Überbleibsel der Raserei der Albaner, oder auf dem Abhang eines Hügels, den die aufgehende Sonne mit ihren ersten Strahlen begrüßt. Die erlauchte Versammlung der Getreuen, die Chöre des heiligen Zion, entfernen sich sodann, um die Fastenzeit abzubrechen. Der Grieche wird wieder Mensch, wird wieder er selber. Die am Vorabend geweihten Lämmer sind für das Festessen hergerichtet, mit Fett bestrichen, mit Oregano eingerieben und auf einen Bratspieß gesteckt worden. Man serviert sie auf im Freien gedeckten Tischen, man schmaust bis zum nächsten Morgen und der Wein fließt in enormen Strömen. Die Ausgelassenheit, die Lieder, Verbote des Rausches, verkünden, daß der Grieche das Unglück seiner Lage vergessen hat. Dieser Tag sieht nichts als Bankette und Vergnügungen. Auf den traurigen Aspekt der Vorabende, auf die allgemeine Monotonie, folgt mit einem Schlag ein lebendiges Tableau! Die Straßen, die öffentlichen Plätze, die Hügel und die Täler bieten nichts als Tänze, die Spiele finden bis zu den Hallen der christlichen Tempel statt. Die Griechen lassen indessen überhaupt nicht nach, während der acht Tage, die dem Ostersonntag folgen. Es schleicht sich selbst bei ihnen ein Geist der Ausschweifung ein, dem Objekt des allgemeinen Jubels vergleichbar, aber man muß sie gehört und gesehen haben. Sie scheinen ihre Beherrscher mit Füßen zu treten, die mehr als einmal aufgewacht sind, um sie grausam zu bestrafen.“ (Pouqueville 1805: 306ff.)

## Patras

Patras war nach Leake (1830 II: 140) damals die zweitgrößte Stadt Griechenlands (neben Janina) und hatte ca. 10.000 Einwohner,  $\frac{1}{3}$  Türken, sonst Griechen und einige Juden. Zahlreiche europäische Länder hatten hier Konsulate, d.h. Handelshäuser mit exterritorialen Rechten (vgl. Stadtmüller 1976: 365; siehe die Bemerkung Bartholdy's über die Mentalität der Griechen). Hughes und Mr. Parker erreichten am 8.9. zum Ramadan Patras:

„...illumination, together with the hollow sound of drums and the grating discord of the Turkish music.+++ (1820: 172)

+++[Anm. H.'s] The principal instrument in a Turkish band is called *zournas*: it is somewhat resembles a hautboy, but is smaller, and emits a very shrill and grating sound which is heard to a great distance.“

Die erfreulich klare terminologische Aussage gibt zwar keine Auskunft, ob es sich um eine oder zwei Zurna (= türk; gr. *zournas*) gehandelt hat - eher, daß es sich um mehrere Ensembles gehandelt haben dürfte - oder um eine zur Janitscharenkapelle *mehterhane* analoge große Besetzung - bestätigte aber, daß es sich dabei um eine kleinere Oboe handelte.

Zu Ostern in Patras (2.Reise 1806) schrieb Leake (1830 III: 210):

„By nine or ten o'clock in the forenoon most of the families in the town had dined, and were already half drunk and dancing. At Patra the Greeks have full liberty to enjoy the festival of Lambri, with all its honours of fine clothes, firing of crackers and pistols, painted eggs, roasted lambs, drinking, music, and dancing.“

## Die Musik am Hofe Veli Pasha's in Tripolitza

Veli, der zweite Sohn Ali Pasha's, wurde 1806 mit 38 Jahren Vezir von Thessalien und der Morea (Peloponnes), wurde aber 1812 durch eine Intrige gegen Ali abgesetzt (gerade als Stackelberg seine Bassai-Ausgrabungen abtransportierte). Leake und Holland (1815: 260) nannten Veli einen „*luxurious and sensual character*“. Galt (1813: 86) besuchte Veli in Tripolitza und berichtete, in einer Nische hätte eine *Spieluhr* den ganzen Empfang über gespielt.

„Das Dinner übertraf alles an Zahl und Merkbarern: Speise folgte Speise, bis sich in mir der Verdacht festsetzte, der Koch wolle, zur Unterhaltung Seiner Hoheit, mir die gleiche Ehre erweisen wie Cicero beim Gastmahl dem Caesar, oder er hielt mich für kein sterbliches Wesen. Während des Ablaufs dieses erstaunlichen Essens traten die Hauptsänger und -musiker des Serai auf und sangen verschiedene Stücke sehr süßer türkischer Musik. Darunter war ein Lied, das der unglückliche Sultan Selim selbst gedichtet hatte: die Arie war gefällig und von schlichter Leidenschaft.“<sup>115</sup> Ich hatte schon mehrfach des Sultans Gedichte gehört und einige wenige sind auch publiziert und gelten als zart und interessant. Sie sind meist kleine Sonette, die er nach seiner Absetzung schrieb, in denen er den Gegensatz zwischen der Würde seiner Abgeschiedenheit mit den Gefahren und Ängsten in seiner früheren Größe darstellte (...). Nach den Liedern tanzten die Diener der albanischen Offiziere einen 'mazedonischen Reel' ... in dem sie verschiedene wilde Beispiele für die Beweglichkeit der Hochländer darstellten.“ (Galt 1813: 92f. - Vgl. die fast wörtliche Wiederholung in 1830: 84f.).

- Nach Pouqueville waren Veli's Musiker in Janina und die Tänzer *Roma*, hier waren die Tänzer die *Diener der albanischen Offiziere*. Bei der Tafel-Musik dürfte es sich (s. Pouqueville) um türkische *fasıl*-Kompositionen, d.h. Suiten der Hofmusik, gehandelt haben.

Galt erhielt von Veli Pferde für seinen Ritt nach Athen. Deren Aufseher, „Julio der Tatar“ erklärte sich als besonderer Günstling des Vezirs, der ihm sogar eine çerkessische Sklavin als Ehefrau geschenkt habe. Er müsse bei Jagdausflügen Veli vorsingen (1813: 93f.), wovon er Galt Kostproben „exzellenter neuer Gesänge, Liedchen und Girlanden“ gab, deren jede zumindest die Länge einer schottischen Hochlandsballade hatten, in der Art von Klagen „über Liebe und Mord“. Damit ist die schottische *lament*-Form gemeint, die wie die *amanedes* (Liebesklagen) und Balladen freimetrisch und stark verziert gesungen werden.

- Pouqueville (1820/21 II: 406) berichtete von Veli Pasha in Levadia:  
„Er führte in seinem Gefolge eine morlakkische Komödiantentruppe, Zigeunertänzer, Tanzbärenführer, *Buretini* oder Trudelbecher-Spieler, und eine große Gruppe von ... Gauklern mit sich.“
- Interessant ist hier der Hinweis auf offenbar zigeunerische Artisten und die dalmatinische (morlakkische) Theatertruppe.

## Die osmanische Hofmusik von Ibrahim und Mustafa Pasha in Tripolitza

Als Stackelberg die archäologischen Artefakte abtransportierte, wurde Veli Pasha gerade abgesetzt und sein Nachfolger **Ibrahim Pasha**<sup>116</sup> zog in Tripolitza ein – Veli war beliebter gewesen (Hughes 1820: 184). Pouqueville beschrieb den Einzug Ibrahim Pasha's:

„Er hielt seinen feierlichen Einzug beim Lärm der Kanonen, angeführt von einer barbarischen Musik und den drei Schweifen, dem Emblem seiner Macht. Gaukler, in Gewänder aus Fell gekleidet, an denen ebenso, wie an ihren spitzen Kappen, Fuchsschwänze ohne Zahl hingen, eröffneten den Zug, indem sie Grimassen schnitten, Verrenkungen vollführten und gutturale Schreie ausstießen: einer von ihnen spielte ein *Zin* (*Zin* oder *Zil*, ein arabisches Instrument, bekannt unter dem Namen 'chinesische Trommel').“ (1820/21 II: 406)

- Die fellbekleideten Tänzer mit „spitzen Hüten“ und *zil*-Messingbecken ähneln auffällig den „*Arapides*“-Karnevalstänzen am 8.1. in Ziegenfellkostümen in Xiropotamos/Dramas (Makedonia) und den bulgarischen „Dervisch-Tänzen“. Die griechische Volkskunde assoziiert sie mit dem antiken thrakischen Dionysos-Kult, der auch in Bulgarien (jenseits

115Hervorhebung durch RMB.

116 - ebenfalls ein Albaner.

der Grenze: Kacarova-Koukoudova 1983) existiere und hat m.E. primär eine *Fruchtbarkeits-Symbolik für das neue Jahr*. Es sind nicht nur Ziegenkostüme, sondern man schlachtet Ziegen (Tieropfer?) und kocht daraus einen Eintopf (Stifado). Die Hüftbewegung beim Schellenschütteln läßt sich als symbolischer Geschlechtsakt interpretieren, was dem Dionysischen nicht widerspräche, ohne damit gleich eine Konstanz seit der Antike zu unterstellen. Eigenartig ist der beiderseitige Name „*Derwisch*“ bzw. „*Arapides*“, der aber keine sinnvolle Assoziation mit Sufismus oder zum Orient ergibt, es sei denn, der Name soll auf eine *nicht-christliche* Symbolik verweisen.



rechts: „*Arapides*“ (in Ziegenfellen) mit großen Herdenschellen am Gürtel in Xiropotamos/Dramas (Makedonia) 2000 (OM 24)

Das Serai von **Mustafa Pasha** beherbergte ca. 1200 Personen. Die Leibgarde bildeten Albaner. Offensichtlich war der damalige Vezir auch Albaner, da er so viel albanisches Personal hatte. Das Pashalik Morea (Peloponnes) hatte immer einen Pasha mit drei Roßschweiften – also einen Vezir – als Regenten. Die Garde des Pasha's wurde von 400 „*Délis*“<sup>117</sup> - Reitern – gebildet, gekleidet »à la Hongroise«, d.h. in Husarenuniformen mit Turban. (Pouqueville 1805: 55) Harem und „*Déli*“-Kasernen lagen im Norden des Palastes:

„Eine zahlreiche Dienerschaft füllt das Palais ... Unter diese Diener rechnet man Cafetiers, Pfeifendiener, Limonadenträger, oder *Scherbetgis*, Konditoren, Badepersonal, Schneider, Barbieri, Türwächter, oder *Tchiaoux*, Icholane oder Lustknaben seiner Hoheit, die Possenreißer, Musiker, Marionetten- und Laterna-Magica-Spieler, die den Prinzen mit dem *Carageueus* [Karagöz]-Schauspiel - (*Carageueus*: das sind Marionetten, aber von sehr obszönem Geschmack) - bedienen; die Ringer oder *Pehlevans*, die Taschenspieler, die Tänzer, ein Imam; schließlich der Henker, *Gellah*, die rechte Hand des Pashas, ohne den er niemals ausgeht und der als einziger das Privileg hat, sich in seiner Gegenwart zu setzen. Der Harem existiert nur für persönliche Dienste und man muß die Vorstellungen von Luxus und Pracht, mit dem einige Reisende diesen Ort ausgeschmückt haben, sehr herunterschrauben. Sie hätten eine sehr viel genauere Vorstellung davon gegeben, wenn sie ihn als bewohnt von Langeweile, Eifersucht und ... von immer wieder aufblühenden, aber niemals befriedigten Begierden, gezeichnet hätten. Musik und Tanz, die Kastagnetten, sind die vorübergehenden Vergnügungen ... dieses Aufenthaltsorts, in dem niemals wahrhafte Liebe wohnt. Ihre Beschäftigung ist die Stickerei und jeder Tag bringt den gleichen Kreislauf von Erholung, Langeweile, Leiden und Monotonie.

Im Palais steht man vor Sonnenaufgang auf, um dem Gebet zu obliegen, das den religiösen Waschungen vorausgeht. Danach reicht man Pfeifen und Kaffee, manchmal besteigt der Vezir sein Pferd, um das *Djerid*-Spiel [Speerwerfen] zu genießen, oder er ist mit Audienzen beschäftigt. Dann

---

117 Eigentlich waren die *Délis* (= die „Verrückten“) eine unbesoldete leichte Kavallerie, die von Beute lebte, hier scheint es sich aber eher um albanische Söldner gehandelt zu haben.

spricht er persönlich Recht, entscheidet über die Verwaltung, über Streitigkeiten oder Verleumdung, läßt jemanden aufhängen oder ihm Stockschläge verabreichen; spricht schließlich auch jemanden frei, denn er vereint in seiner Person alle Gewalten. Um 12 Uhr mittags gibt es erneut ein Gebet und dann Mittagessen; um 3 Uhr nachmittags Gebet, Militärparade, Musik - oder vielmehr Katzenmusik *Charivari*. Man betritt das *Selamlık* - (Selamlık: das ist das *Andhronitis* oder Herrenzimmer.) - der Pasha empfängt Besuche und, um sich zu rekreieren, reicht man ihm Scherbet, erzählt ihm die Geschichten aus 1001 Nacht, seine Possenreißer schneiden Grimassen oder man psalmodiert Koranverse. Bei Sonnenuntergang gibt es ein Gebet, dann das Abendessen, nach welchem man raucht. Um halb 2 Uhr ein fünftes und letztes Gebet; kaum ist es beendet, wird durch die Musik angekündigt, daß man sich zurückzieht." (Pouqueville 1805 I: 51ff.)

## Die Mehterhane (Militärmusik)

„Apollo, der König der Mänaden, alle Götter Europas, geliebte kleine Täler der Musen und himmlischen Chöre - Welch barbarische Gesänge suchen die Echos eurer Berge heim! Sie antworten nur auf die Töne einer wilden Musik, gebildet aus gellenden Instrumenten, wo Pauken und Cymbals die 'falsche Stimmung' <sup>118</sup> und den durchdringenden Schall nicht dämpfen können. Doch das Ohr eines Türken - zweifelsohne verderbter als das des Satyrs Marsyas, der so sehr für seinen schlechten Geschmack bei der Lyra gestraft wurde - findet Gefallen an diesem Getöse und applaudiert ihm.“

Pouquevilles (1805 I: 53f.) Mißfallen dürfte die Oboen-Trommelmusik *davul zurna* – d.i. die Mehterhane (Militärmusik der Janitscharen) – erregt haben, da er die *ince saz* („feine Stimme“ = Kammermusik) relativ positiv beschrieb. Er konnte mit der türkischen Militärmusik offenbar nur wenig anfangen: so kündigte er im Kontext der Konstantinopel-Reise ein Kapitel über die türkische Musik an, in dem aber nur steht:

„Ich fürchte die türkische Musik, obgleich mehrere Schriftsteller ihr eine Lobrede gehalten haben. Gott beschütze einen Europäer davor, sie zu hören, wenn er sich zur Dolma Bakshé begibt, um die Frische eines schönen Nachmittags einzuatmen.“ (a.a.O.: XXV, 205ff.)



Der Aga von Leontari mit Davul-Zurna  
(in: Topos kai Eikona Tom E' 1983: 54)



*Davul Zurna* im Bazar von Thessaloniki  
beim Wasilis-Fest (Silvester) 1999

Im Beisein Mustafa Pasha's, der derartige Vergnügungen schätzte, fand ein von *davul zurna* begleiteter Ringkampf statt. K. & U. Reinhard (1984) gaben an, daß die Musiker dazu eine Art *Hörspiel* improvisieren, indem sie die Kampfbewegungen musikalisch illustrieren.

118 *Discordance* bezieht sich hier nicht auf die Harmonik, sondern bedeutet „falsche Töne“ und meint eine nichteuropäische, orientalische Tonleiter (*Makam*).

„So wie man bei mehreren Armeen Neger beim [Corps de musique] zum Staat anstellt, so bedienen sich die Türken jener Gifti's. Der Wojwode von Athen hatte deren viele, die alle Nachmittage zur Zeit des Gebetes, von der Acropolis herab gellend musicierten.“

– berichtete Bartholdy (1805: 72f.). Wahrscheinlich waren es die gleichen Roma-Musiker, die der Vekil als Ehrengabe zur nächtlichen Unterhaltung während des Ramadan in Athen Chandler ins Haus geschickt hatte (1776 II: 132 bzw. 1777: 188).

Hobhouse (1813 II: 910) hörte auf dem Schlachtschiff „*Sultan Selim*“ eine Mehterhane:

„...the band mounting the poop, continued to play until they were relieved by those in the three-decker of the Patrona Bey. Their long trumpets, the only instruments, produced nothing like our martial airs, but slow and unvarying, though not unpleasant sounds, such as we may conceive the mournful music of the Goths, or the long-drawn not of the ancient Swiss clarion.“

– Der Vergleich mit Alphörnern und Musik der Goten (was immer die Vorstellung von dieser war) verweist auf einen feierlich-getragenen *usul* (Kunstmusik-Rhythmus) von wahrscheinlich langen Kegeloboen und nicht Trompeten.<sup>119</sup>

## Musikunterhaltung türkischer Soldaten

Pouqueville beschrieb auch die Musikunterhaltung der Soldaten im Garnisons-Alltag:

„In den Garnisonen verbringen die türkischen Soldaten ihre Tage, statt sich für's Manöver zu üben, mit Schlafen, Rauchen, Kaffeetrinken und Mandoline-Spielen. Man hört nichts als Lieder und wenn man vom Feind redet, so verspricht jeder seinem Kameraden, eine gute Zahl von Festen zu unterbrechen ...“ (Pouqueville 1820/21 II: 243)

– Die „Mandoline“ war offenbar eine *baglama* oder eine kleine *saz*.

Hobhouse (1813 II: 911) zitierte Knolles (History of the Turks: 777) zur Musik einfacher türkischer Soldaten in der Freizeit mit aktuellen Liedern. In Busbek hätte jener -

„met only with a rough Hungarian and his companion, a soldier, who, heavy himself, to the lute, rather howled than sung a doleful ditty, containing the last words of a fellow of his, dying of his wounds ...“

## Inçe saz (Kammermusik)

Die Musik im Palast von Mustafa Pasha war der Beschreibung nach klassisch-türkisches „*fasil*“ bzw. *inçe saz* und schien Pouqueville nicht mißfallen zu haben. Nur die mimischen Darstellungen der Tanzknaben lösten bei ihm moralische Entrüstung aus:

„Um uns unsere Langeweile wegzuzaubern, oder vielmehr, um uns ihre Talente vorzuzeigen, wollten uns die Pagen, oder Icholans des Vezirs ein Konzert ihrer Art darbringen. Die Zartheit ihrer Romanzen, ihre Gesten, ein gewisser melancholischer Charme, verursachten bei mir einige angenehme Eindrücke, hervorgerufen durch die *tumbeleks* 1), die Derwischflöte 2), das *siné keman* 3), das *mescal* 4), das *santour* 5), die *daïre* 6) und das *rébab* 7). Sie sangen mit weibischen Stimmen und mit gezierten Mienen und sie tanzten zum Lärm der Kastagnetten, wobei sie Szenen darstellten, die einen ausländischen Mann gegen ihre Sitten revoltieren lassen konnten.“ (Pouqueville 1805: 54f.)

Eine Terminologie des Begleitensembles gab Pouqueville in der Anmerkung (ebda.):

„1) *Tumbeleks*, eine Art von Becken (= »cymbales«) aus Holz, bespannt mit einem Trommelfell, das man mit Stöckchen schlägt; sie sind auf Terzintervalle gestimmt. [recte: *tönerne* Bechertrommeln].  
2) *Né* [recte: *ney* oder *nei*], die Derwischflöte; eine Art Querflöte [recte: Schrägflöte] aus Schilfrohr. Sie

---

119 Man kann dabei auch an die - nachweislich auf türkischen Einfluß zurückgehende - österreichische Marine-Oboen-Musik denken (Rameis 1976).

ist bald von einem gellenden Ton [durch Überblasen!], wie die deutsche Flöte ('flûte allemande'), bald ähnelt sie der menschlichen Stimme.

3) *Siné keman*. Das ist genauer gesagt, die Viola d'amore; man bezieht sie aus Italien.<sup>120</sup>

4) *Mescal* [recte: *miskal*]. Dieses Instrument ist eine Art Panflöte, aus 23 Rohren zusammengesetzt, in Stufen derart ansteigend, daß daraus mehrere Oktaven an Tönen resultieren. Jede der Röhren bringt 3 Töne hervor, entsprechend den verschiedenen Arten, die Atemluft in sie einzuführen.<sup>121</sup>

5) *Santour*. Das ist das Psalterion [recte: persisches Hackbrett], wie wir es kennen, und es hat Metallsaiten. Man schlägt es mit kleinen Metallruten [recte: dünnen Holzschlegeln].

6) *Daïre*, die baskische Trommel, ist mit Messingplättchen versehen. Man bedient sich ihrer, um das richtige Metrum zu markieren.

7) *Rébab*, 2-saitiges Streichinstrument mit kugelförmigen Korpus und einem kleinen Loch in der konvexen Seite: die Türken haben dieses Instrument von den Tataren."<sup>122</sup>

- Am Sultanshof war damals das *miskal* nicht mehr in Gebrauch. Es hat sich in Rumänien, unter dem Namen *nai* bei den Roma (Georghe Zamfir) gehalten.

### Mehterhane beim Fest der Bey's im Sançak Anasélitzas (Makedonia)

Pouqueville (1820/21 II: 339ff.) erwähnte ein Fest der Beys (»Militäradel«) in Makedonien:

„Junge, reich gekleidete Pagen servierten ihnen anschließend geeisten Wein in vergoldeten Bechern, während die Musiker den Palast und die Höfe widerhallen ließen von den Tönen ihrer barbarischen Instrumente und von ihren Ausrufen. (...) Nach dem Essen brachte man etwas zum Waschen und die Musiker machten den Possenreißern und den unzüchtigen Zigeunern Platz, die, wie die Kurtisanen Athens auf den Banketten der Philosophen, die laszivsten Tänze vor diesen würdigen Muslimen aufführten, von denen einige manchmal zu lächeln geruhten.“

Offenbar waren in vielen nordgriechischen Sançaks die Roma nicht nur die beliebtesten Musiker, sondern betrieben auch Prostitution, nicht nur die Knaben (wie die inselgriechischen „*Yamakes*“ = „*Hasen*“) Pouqueville hatte starke Vorurteile gegenüber den Roma, denen er so ziemlich alles Schlechte andichtete (ebda.: 292ff.):

„Seit der Entstehung der Völker üben Männer und Frauen den Beruf der Wahrsagerei und der ehrlosen Kunst der lasziven Tänze aus, in welchen junge Mädchen von Kindheit an erzogen werden.“

### Pouqueville über die griechischen Lieder in Arkadien (Peloponnes)

„Der Gesang ist allgemein üblich an allen Orten, in allen Gesellschaftskreisen und in allen Altersgruppen. Durch Instinkt oder als Folge des Beispiels singen die Griechen gewohnheitsmäßig [habituell], aber sie begleiten sich dabei fast immer mit irgend einem Saiteninstrument. (...) Die meisten singen, mit melodisch begabten Organen, indem sie sich mit einem Tetrachord begleiten, dessen Töne (sons) ihre Stimmen halten.“ (Pouqueville 1805: 290, 152)

Die Stelle ist unklar, doch scheint P. damit die Bordun-Begleitung im arkadischen Chorgesang im Umfang eines Tetrachords, bzw. den begleitenden Chorbordun in der Unterquart gemeint zu haben. - Vgl. die Transkriptionen bei Stackelberg aus Bassai (Brandl 1988).

120 Diese Angabe darf bezweifelt werden, da die Viola d'amore anders aussieht und mit der kastenförmigen *siné keman* nur das Vorhandensein von Resonanzsaiten gemeinsam hat. – s. das von mir gekaufte Instrument, von einem kappadokischen Aussiedler gebaut, in der *Instrumentensammlung des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Göttingen*. Nach Aussage des Herstellers wurde es im Duo zusammen mit *outi* (*ud*) gespielt: leider existiert keine mir bekannte Aufnahme dieses Duos.

121 Es ist unklar, ob damit Überblasen gemeint war.

122 Gemeint ist offensichtlich ihre Stammheimat Zentralasien.

„In ihren Liedern preisen sie nicht die Gunstbezeugungen der Liebe, sie beklagen nicht Unbeständigkeit oder Kälte des Liebhabers; vielmehr handelt es sich um einen jungen Mann, der vor Liebe verdorrt, wie Gras auf den Dächern; der sich über die Grausamkeit seiner ungerührten Geliebten beklagt, sich mit den, von ihren Partnern verlassenem, Vögeln vergleicht, oder endlich mit der einsamen Turteltaube, die die ganze Natur an ihrer Trauer und ihrem Kummer teilzuhaben veranlaßt. Von solch langer Aufzählung der Qualen sind die aufmerksamen Begleiter der Berufssängerin lebhaft bewegt, werden sie gerührt, weinen und beglückwünschen sich, einen ihrer Art entsprechenden, angenehmen Augenblick erlebt zu haben, wenn sie sich zurückziehen.“ (1805: XXVII, 152f.)

An anderer Stelle setzte er die Beschreibung von *professionellen Sängerinnen*<sup>123</sup> mit eigenen Begleitensembles mit einer Klage über den Niedergang griechischer Poetik fort:

„Sie [die Kunst] ist in die allgemeine Katastrophe miteinbezogen worden, die mit der Freiheit auch die Künste, Literatur und die Wissenschaften verschlungen hat. Dennoch findet man bei den Arkadiern, unter den Seeleuten noch einige Lieder, die der Antike angehören. Man begegnet Rhapsoden, die Gruppen von Frauen umgeben, die zu den klagenden Akzenten weinen, die ihre *lyra* [lyre] begleitet. Am Beispiel ihrer Vorfahren besingen sie noch immer die Heldentaten der Krieger, wie man früher in Griechenland den Schild des Achilles besungen hat, über den die Kunst so viel Wunderbares ausgedrückt hatte. Ich gebe einen Totenhymnus zu Ehren eines Kindes des Taygetos wieder, das für seine Heimat kämpfend gestorben ist.“ (Pouqueville 1805: XXVII, 279f.)

- P. gab in französischer Übersetzung ein Totengedenk lied auf einen Kleften in Art der *Kleftika* wieder. (Vgl. Stackelberg's Kleftiko-Text) Die („*rhapsodischen*“) Lieder der Seeleute können *Akritika*<sup>124</sup> oder kretische *Rizitika* gewesen sein.

## Bartholdy (1805) über die türkische Musik

Die Liebe der Türken für die Musik, die er selbst durchaus nicht schön fand, beschreibt Bartholdy (1805: 287-291) anhand der bekannten Musikeranekdote über Sultan Murad IV.:

„Die Türken sind gewöhnlich sehr guter Laune, und man hört auf den Straßen von Smyrna eben so viel singen, als in irgend einer Stadt Frankreichs. Sehr oft klimpern sie dazu auf einer Art Gitarren, die zuweilen von Kürbissen verfertigt sind, und eben nicht sehr melodisch klingen. Die Lieder sind meist zärtlichen Inhalts, und ganz kurz in Reimen, enthalten nur einen Satz oder Ausruf, so einfach, daß wir gewiß nicht den Muth haben würden, dergleichen Improviso's zu singen; wie z. B.

Bir guzell oldum maschna	Ich bin verliebt in eine Schönheit,
Ataschenda yanara	Und verzehre mich an diesem Feuer;
Mer hamedem quel eidi	Komm, habe Mitleid mit mir,
Atasch eimi sen eidi.	Und lösche meine Gluth.
Ai guzellim, nitschi benim,	O meine Schöne, warum verläßt du mich?
Emda dinima guelmessin	Warum kömst du nicht zu deinem Geliebten?
Nitschin banna, kiarsin sinna Oyarssin.	Warum fliehst du mich und wendest dich zu andern.
Givri, ama, guendi guzeh	Eine Schöner als sie, eine Anmuthigere
Enté dulbir ollamas	Wird nicht mehr gefunden.
Edass doyamma	Nie werde ich müde, sie anzustauen;
Sora avrolamma.	Nie mehr reiße ich mich von ihr los!

123 Vgl. Stackelberg aus Athen; s. Mazaraki 1959 über die Yiftoi-Ensembles im Epiros.

124 Die Akriten waren byzantinische Grenzkämpfer des 13.Jhds - Hauptfiguren sind *Digenis Akritas* und *Mikrokonstantinos* - wobei diese Balladen rezent noch auf den ägäischen Inseln – s. Reinsch & Brandl 1985 - und in Thrakien existieren.

Die Musik, welche wir Janitscharenmusik nennen, hat, einige Becken und Schellen ausgenommen, weiter keine besondere Aehnlichkeit mit der türkischen, als daß beide sehr lärmend sind. Für ein europäisches Ohr ist die türkische unerträglich. Um die Zeit des Bairams hört man sie oft in Pera. Die verschiedenen Banden bringen alsdann dem diplomatischen Corps Ständchen, um ein Trinkgeld zu erhalten, wie bei uns die Stadtmusikanten zur Neujahrszeit herumziehen.

Die angenehmste, sanfteste Musik, die man zu Constantinopel hören kann, ist die der Mewlevi-Dervische, oder Dreher, deren erste Institution musikalisch war, und in deren Klöstern noch jetzt musikalische Akademien der Art sind. Sie drehen sich unter dem Gesange eines Chors, bei dem Töne einer lieblichen Flöte (aus einem indianischen Rohre, Nej, gemacht), stundenlang im Kreise, mit stiller, schwärmerischer Gebehrde, sehr behende herum.

Sonst ist der Gesang der Türken dem der jüdischen Vorsänger in den Synagogen ähnlich, und sie strengen die Stimme dabei so an, daß sie gleich jenen, die Kinnbacken mit den Händen halten ... Ein Zug aus der türkischen Geschichte beweist, welche große Wirkung sie der Musik zuschreiben; und je uncultivirter eine Nation ist, je glaublicher sind diese.++

[Fußnote Bartholdy's:] ++ „Murad IV. eroberte im Jahre 1637 Bagdad mit stürmender Hand, und ließ eine große Menge Gefangener über die Klinge springen. Schon hatte er beschlossen, auch keinen Einzigen zu schonen, als ein Musiker die Befehlshaber anflehte, die Ausführung der Strafe nur einige Augenblicke zu verschieben, um dem Kaiser wenige Worte sagen zu können. 'Laß nicht geschehen, großmächtigster Kaiser,' sprach er, 'daß mit mir, Schah-Kali (dem »Knechte des Sultans«, welchen Namen er auch nachher beibehalten), meine ganze Kunst zu Grunde gehe, zu deren Vervollkommnung ich nur länger zu leben wünsche, und die ich für Eure ganze Herrschaft nicht hingeben würde...' Der Kaiser befahl ihm, eine Probe seiner Geschicklichkeit abzulegen; worauf er eine Seschta, oder Psalterion (wie eine Harfe mit sechs Saiten gestaltet, dessen Erfindung man David zuschreibt, und das für das vorzüglichste Instrument gehalten wird) ergriff, und so anmuthig und rührend ein Klagelied von der Eroberung Bagdads, und ein Lob des Kaisers sang, daß Murad noch vor Beendigung desselben in Thränen ausbrach, und die noch lebenden Gefangenen in Freiheit zu setzen befahl. Murad nahm Schah-Kali hernach mit sich nach Constantinopel, wo er beständig bei ihm in Gunst blieb. *In der That, setzt der Geschichtsschreiber hinzu, verbreitete sich durch ihn die persische Musik, die schon unter den Mauern von Bagdad begraben zu seyn schien, durch die ganze Türkei.*“<sup>125</sup>

- Die Legende ist eine Legitimierung der *Persien-Mode* in der Kunst (Malerei, Dichtung, Musik) am Hof Sultan Murad IV., die bei *türkischen* Künstlern auf Mißfallen gestoßen war. Nach Reinhard (freundliche Mitteilung) hatten bei einem Sängerpokalstreit vor dem Sultan zwischen einem persischen Sänger und Psalmen des Patriarchats - die am Sultanshof als vorzügliche Sänger von *fasıl*-Kompositionen auftraten - die Psalmen gewonnen, da letztere eine Art *stenographische Neumen-Notation* (die sie geheimhielten) zur Mitschrift des persischen Vortrags benutzt haben sollen - was auch zu Chrysanthos' Neumenreform paßt, die ihm zufolge auch zur Notierung nicht-kirchlicher Gesänge verwendet werden kann - und b) die fanariotischen Sänger auch die *gushäha*-Modi und Makamen der persischen Kunstmusik beherrschten. Dies ist ein Argument für meine These, daß die Fanarioten einen eigenen orientalisch-griechischen Musikstil entwickelt hatten, der altmodischer blieb als der zeitgleiche Stil der Hofmusik des Sultans (Brandl 1989a)!

---

125 Hervorhebung RMB.

## Teil II: Die Welt der Kleften: Kleftika und Kleftentänze um 1800



Klefte



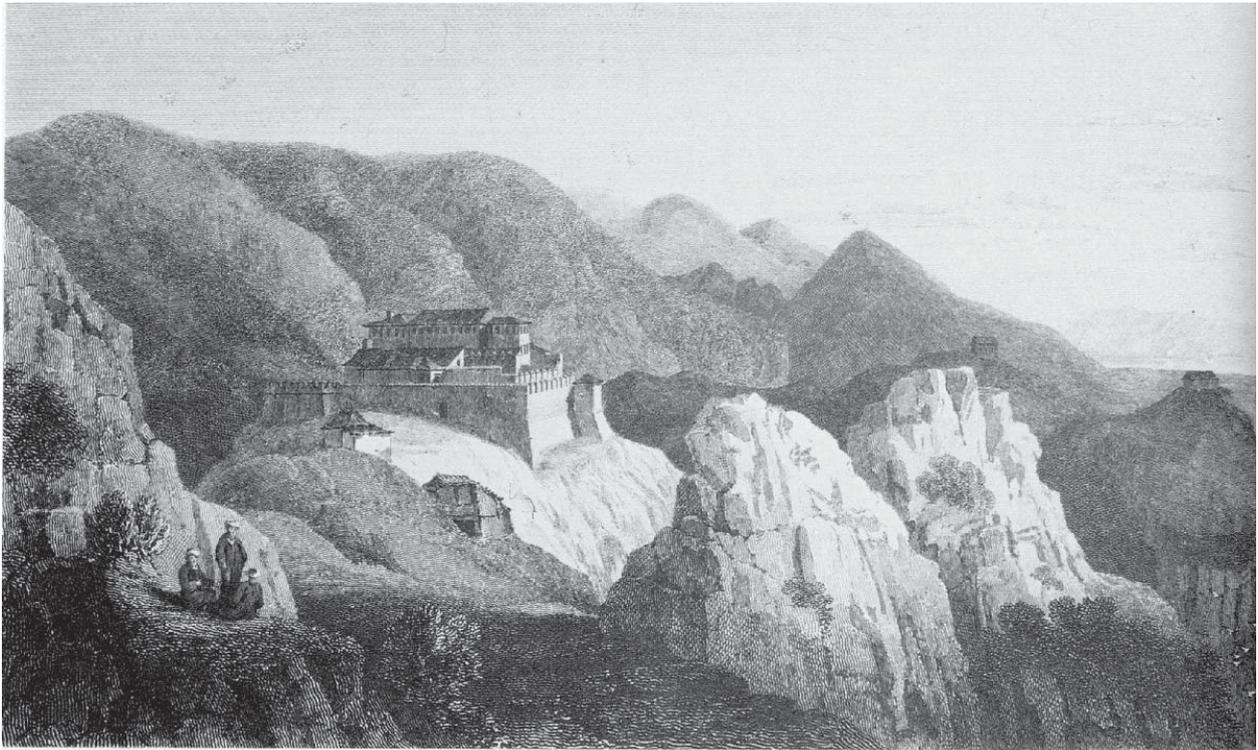
Der Kleftenkapitän Botzaris



Tod des Tzavellas (ca. 1830) →



Der Tod des Markos Botzaris (aus der Zeitschrift *L'Univers Illustré*, Paris 1840)



G. Cooke: „Seraglio of Souli“ aus Holland 1815



links: „Albanische Pallikari bei der Verfolgung von Feinden“ von C.R. Cockerell, in J. Clark „Ιδιωτικη συλλογη“ (Papastavros 1994: 96); rechts: Blick aus einem Fenster der Festung von Suli (C.R. Cockerell) – s. die 2 Kanonen!



Das Wort „Kleftes“ bedeutet eigentlich „Dieb, Räuber“ und wird meist als Bezeichnung für die »social bandits« (Beaton 1980: 211) des griechischen Freiheitskampfes 1820/21 gegen Ali Pasha von Janina und Veli Pasha von Morea gebraucht. Ihre große Zeit war vom 17.Jh. bis zum Aufstand des *Vlachavas* (*Tzavellas*). Nach der Niederschlagung dieser Revolte waren sie nur mehr gewöhnliche Straßenräuber, mit denen sich die Reste der türkischen Garnisonen herumschlugen und vor denen sie sich gelegentlich fürchteten (s. die Anm. Ross' über Athen, Curtius, Stackelberg usw. in Brandl 1987 u. 1988b,c). Sie blieben aber bei den Philhellenen und im Volksmund die großen Helden, die die Freiheit Griechenlands errungen



hatten. Im übrigen waren die Kleften keineswegs mehrheitlich Griechen, sondern viele waren Aromunen oder (christliche) Albaner, wie z.B. die Sulioten.

Die Kleften waren ursprünglich bewaffnete christliche Milizen und Söldner - „*Armatoli*“ oder „*Pallikari*“ - von 100-300 Mann in einem „*Armatolik*“ (Distrikt) im Dienste von Großgrundbesitzern, Handelsherren, *Archonten* und Pasha's mit polizeiähnlichen Funktionen. V.a. sollten sie die Sicherheit der Straßen, Handelswege und Karawansereien besorgen und waren teilweise von der türkischen Verwaltung geduldet oder anerkannt. Ihre Bewaffnung bestand aus Gewehr, Schwert und Dolch und sie waren in prächtige silberbesetzte Waffenröcke gekleidet. Damit glichen sie den albanischen Arnauten-Soldaten des türkischen Heeres. Sie standen unter dem Kommando eines „*Kapetanos*“ (Hauptmann), der den Posten vom Vater geerbt hatte, und des „*Protopallikari*“ (Adjutant) und waren in einer „*Protaton*“ (Hauptquartier) genannten Garnison stationiert. Sie unterstanden in der Regel entweder einem Pasha, dessen Stellvertreter, oder - in autonomen Gebieten (*vakuf*-Dörfer) - dem griechischen „*Proëstos*“ (Vorsteher). Solche Armatoliks gab es 14-18 und nur in den Provinzen zwischen Vardar und dem Isthmus von Korinth. Auf der Peloponnes (Morea) gab es keine Armatolen, sondern nur „*Kapi*“, d.h. Milizen geringeren Ranges, meist im Dienst eines Steuereintreibers (Bagally 1968: 104-107). Viele Kleftenkapitäne waren stolze, eigensinnige Clanchefs, die lieber mit fliegender Fahne untergingen, als sich irgendeiner staatlichen Autorität zu beugen:

„one feels that the freedom invoked in these »heroic« acts or self-sacrifice is not motivated by political or religious allegiance but the same self-regarding determination of the kleft to recognise no authority but his own. (...) The kleft as he portrays himself in the songs is in no sense a revolutionary, but a solitary rebel, refusing all allegiance and obligations. (...) The kleftic songs do not reflect the lives and attitudes of the klefts precisely as they were, but as the klefts would have liked to be, as they appeared to their own imaginations“, stellt Beaton (1980: 110f.) fest.

In der wegen der großen landwirtschaftlichen Bedeutung (Getreide-, Baumwollanbau) von den Türken selbst kontrollierten thessalischen Ebene waren die Armatolen nicht so unabhängig wie in den Bergdistrikten des Olympos, Pelion oder Pindus, wo in unzugänglichen Tälern die türkische Oberhoheit kaum zur Kenntnis genommen wurde und die Bevölkerung meist arme, wilde, stolze und unabhängige Hirten waren.

Ab 1740 änderte die Pforte ihre Politik gegenüber den Festlandsgriechen: man setzte an die Stelle der Armatolen *Derven-Agas* (Wächter) zum Schutz der Straßen ein, wodurch die Privilegien der Armatolen beschnitten wurden, und berief muslimische albanische Stammesführer wie Ali Pasha als Kommandeure, die bei den dortigen Griechen bald ebenso verhaßt waren wie die Türken. Die im türkischen Lebensstil erzogenen und privilegierten Armatolen-Kapitänsfamilien, deren Stolz und Macht dadurch gefährdet wurde, reagierten mit Aufständen und ihre schon immer unzuverlässigen Mannschaften zogen sich in unzugängliche Bergregionen zurück und wurden zu „Kleften“ (Bagally, ebda.). Am Aussehen sah man als einzigen Unterschied zwischen loyalen Armatolen und Kleften bei letzteren nur das umgehängte Seil, mit dem sie ihre Gefangenen zu fesseln pflegten (Curtius). Sie wurden von den Bauern der Region, die von Steuerpächtern ausgeblutet wurden, v.a. aber von den (aromunischen Alm-)Hirten unterstützt, die sie mit Lebensmitteln versorgten,

ihnen Verstecke boten und zuweilen selbst mitkämpften (Bagally 1968: 1-26; Beaton 1980: 102-111). Bei Sundhausen (2011: 355f.) heißt es:

„Sozialrebellens- oder Sozialbanditentum ist nach Eric Hobsbawm ein lokaler, endemischer Protest der Bauern oder Hirten gegen Unterdrückung und Armut, ein Racheschrei gegen die Reichen und die Unterdrückten, ein vager Traum, ihnen Schranken zu setzen, eine Wiedergutmachung persönlichen Unrechts. Seine Ziele sind bescheiden: die Bewahrung einer traditionellen Welt, in der die Menschen gerecht behandelt werden, nicht etwa eine neue und vollkommene. [...] Sozialbanditentum hat so gut wie keine Organisation oder Ideologie und ist völlig außerstande, sich einer modernen sozialen Bewegung anzupassen. Seine am höchsten entwickelten Formen, die an nationalen Guerillakrieg grenzen, sind selten.' [Hobsbawm 1962: 18] Wichtig an der Definition Hobsbawms sind

1. die rückwärts gewandte Zielsetzung der Sozialbanditen (Bewahrung oder Wiederherstellung der traditionellen Sozialordnung, nicht die Schaffung einer neuen Ordnung),
2. der geringe Organisationsgrad der Sozialrebellens,
3. der Mangel an Ideologie und
4. die Unfähigkeit der Sozialbanditen, sich einer modernen sozialen Bewegung anzupassen. [...]

Die Haiduken ... operierten gewöhnlich in Gruppen von 10-30 Personen, die untereinander durch Treueschwur und Wahlbrüderschaft (pobratimstvo) verbunden waren. Sie wählten sich ihren Führer (harambaša) nach den gleichen Gesichtspunkten und mit den gleichen Vollmachten wie die Dorfgemeinschaften oder die Stämme ihren 'Ältesten'. Die Form der selbständig operierenden Kleingruppe (ćeta) war vorherrschend, da größere Zusammenschlüsse zumeist schon an der Wahl eines gemeinsamen Führers scheiterten, oder, falls die Bündnisse dennoch zustande kamen, nach kurzer Zeit wieder auseinanderfielen. Sozialbanditen sind ihrem Selbstverständnis nach Kleingruppenakteure. Sie wählen einen Führer aus ihrer Mitte und folgen ihm, solange er ihren Erwartungen gerecht wird und ihre gemeinsamen Beschlüsse durchführt. Sie sind ... nicht bereit, sich in größere Zusammenhänge einzuordnen oder sich einem unbekanntem Führer zu unterwerfen. Sie sind auch nicht bereit, Befehlen zu gehorchen, die sich an übergeordneten, strategischen Zielen orientieren, die nicht unmittelbar einsichtig sind und die persönliche Aktionsfreiheit einengen. Das Besondere im Osmanischen Reich war der langwährende, schon vor 1800 beginnende Verfall der öffentlichen Rechtspraxis und der öffentlichen Institutionen, die fortschreitende Pervertierung der Sozialordnung, auf der das Recht aufgebaut war, die Zunahme von Ungerechtigkeit, Willkür und Korruption. Haiduken und Klephten waren die idealtypische Reaktion auf diese Mißstände. Und je länger die Mißstände währten, desto häufiger waren auch die Abweichungen vom Idealtyp des Sozialrebellens. Unter der Bezeichnung 'Haiduken und Klephten' konnten sich schließlich sowohl marodierende Söldner- oder Polizeieinheiten wie Blutrache-Geächtete, 'gewöhnliche' Wegelagerer oder 'klassische' Sozialbanditen verbergen. Das Spektrum reichte vom 'edlen' Rächer der Unterdrückten bis zum kriminellen Söldner. Eine andere Form ... waren Klientelverbände unter dem Schutz eines mächtigen Patrons oder Familienallianzen. Sie entwickelten sich vor allem dort, wo stabile Dorfgemeinschaften oder Stämme entweder nie existiert oder sich mit ihren Selbstregulierungsmechanismen nicht durchsetzen können, zum Beispiel auf dem griechischen Festland oder in der westlichen Herzegowina. Derartige ... Loyalitätsbeziehungen wurden mitunter über Glaubensgrenzen hinweg praktiziert und ließen ein kompliziertes System multipler Identitäten entstehen, in dem ethnische oder religiöse Zugehörigkeit nur einer von vielen – und nicht immer der entscheidende – Faktor war.“

- Auch wenn Hobsbawm's und Sundhausen's Definitionen des Kleften-Wesens im Prinzip stimmen, so zeigen die zeitgenössischen Informationen der Reisenden um 1800 (incl. der dort zitierten Aussagen der Akteure selbst) ein etwas differenzierteres Bild: auf dem griechischen Festland (Epiros und Thessalien) handelte es sich bei den Mannschaften

der Kleften meist um griechisch-aromunische Hirten bzw. christliche Südalbaner (z. B. die Sulioten), marodierende *Derven* (Straßenwächter, muslimische Söldner) und *Agojaten* (bewaffnete Vermieter von Pferden), deren *Kapetanoi* meist Söhne von *Archonten*-Familien (Grundbesitzer) bzw. *Beylerbey's* (Talherren) waren, die dann gegen die osmanischen Pasha's in den Kampf zogen, wenn ihre Väter, d.h. ihre Familien, beim Pasha oder Sultan in Ungnade gefallen waren. Sie dürften als Anführer zwar auf die Loyalität ihrer Mitstreiter angewiesen gewesen sein, wurden aber nicht gewählt – Bauern und Hirten hätten nicht das Geld zum Erwerb von Schußwaffen aufgetrieben. Die häufigste Einkommensquelle war Straßenraub und Entführung von Karawanenhändlern gegen Lösegeld. Solche Milizen standen oft, wie das Beispiel Ali Pasha zeigt, im Dienste eines ambitionierten albanischen Kriegsherrn, der Clanfehden benutzte, um regionale Macht zu erringen, bzw. sich mit dem geraubten Geld durch Bestechung vom Sultan oder Vezir legitimieren zu lassen.

- Der Ruf einer Kleftenbande und der Zulauf an Mannschaft hing von Erfolg und Bekanntheit ihres Kapetanos ab, der sich zu diesem Behufe einen Leibdichter (*pyitaridis*) hielt, der Preislieder (*kleftika*) auf ihn zu dichten hatte, die im Winterquartier auf den ionischen Inseln der Einwerbung von Geld und Waffen von ausländischen Mächten (England, Frankreich, Rußland) dienten, indem man sich ein patriotisches Mäntelchen (griechischer Freiheits- und christlicher Glaubenskämpfer) umhing.<sup>126</sup>

## Kleften und Kleftika in den Reiseberichten

Über die albanischen *Kaçak/Kleften* (s. Bagally 1968) schrieb Hobhouse (1813 I: 152f.):

„Das Leben, das sie im Zuge ihrer Profession als Plünderer führen, lehrt sie alle Härten zu ertragen und auch noch das Feld zu behaupten, wenn sie, in regulären Diensten, ohne Baggage und Zelte irgend einer Art sind. Wenn sie schwer verwundet werden, verlassen sie ihre Truppe und kehren in ihre Häuser zurück, bis sie geheilt sind, dann kehren sie aufs Schlachtfeld zurück. Viele von ihnen wissen, in einer rauhen Art, Wunden zu heilen, Knochen einzurichten und manchmal sogar delikate chirurgische Operationen durchzuführen. Der französische Konsul in Athen ließ sich überreden, sein wertvolles Leben in die Hände eines von ihnen zu legen und hatte das Glück, durch diese Kur von einer *Hermia*, an der er schon lange laborierte, komplett befreit zu werden.

Wenn die Gipfel der Berge durch Schnee und Regen im Herbst unbewohnbar werden, verlassen diese Banden Gesetzloser ihre Verstecke und trennen sich gewöhnlich: viele von ihnen gehen in die Städte nach Levia, Theben, Athen und Negroponte (= Euböia), oder setzen nach Korfu und Santa Maura über, wo sie von ihrer Beute leben, oder sie treten in irgendwelche Dienste, den sie sofort an einem bestimmten Tag im Frühling quittieren.

Rauben und Stehlen werden als zwei völlig verschiedene Sachen angesehen: Nur sehr wenige von ihnen werden jemals des letzteren schuldig, bei weitem nicht so viele, als in der Unterschicht anderer Nationen. Nicht nur die Jugend Albaniens übt sich in Waffen, auch die Männer, selbst im fortgeschrittenen Alter: wenn es nicht die Jahre und Unvorhersehbarkeiten sind, die sie hinfällig machen, sodaß sie dauernd zu Hause bleiben.“

---

126 Ähnlich erfolgreiche pseudo-demokratische Werbung (für westliche Militärhilfe) oder islamische Ideologien (für saudiarabische oder iranische Unterstützung) finden wir aktuell bei Milizen in Afghanistan und im Vorderen Orient.

In Wirklichkeit mußten die Albaner schon damals aus wirtschaftlichen Gründen in die Fremde gehen. Hobhouse (1813: 154) ergänzte seine Beschreibung der nationalen Eigentümlichkeiten der Albaner mit „*ihrer traditionellen Beschäftigung als Söldner*“:

„Ihre Liebe zu den Waffen ist so brennend, daß einige eine zu lange Friedensperiode in ihrem Land fürchten und deshalb in den Dienst der Pasha's in allen Teilen des türkischen Reichs treten. Die Bewachung des Heiligen Banners auf dem Weg von Mekka nach Konstantinopel wird 150 von ihnen anvertraut, die nach eigenen Vorstellungen bewaffnet und eingekleidet sind. Der Reisende Brown sah ihre Prozession durch Damaskus ziehen. Ägypten ist derzeit in ihren Händen, unter einem Bey, einem Freund von Ali Pasha,<sup>127</sup> und es waren zum größten Teil diese Truppen, die unsere unglückliche Armee zum Rückzug aus diesem Land zwangen.

Die *Stratiotes*, oder albanische Kavallerie, machte eine beachtliche Figur in den alten italienischen Kriegen und hat der König von Neapel die Küste bis heute mit einem Regiment ausgestattet. Einige von ihnen haben wir auch in unseren Diensten in Malta gesehen.“ (ebda.: 155)

„Es ist zu beobachten, daß auf dem griechischen Festland jeder Desperado ein 'Albaner' genannt wird und der Ruf der Wildheit dieser Leute ist derart, daß schon der Name genügt, Angstgefühle hervorzurufen ...“ faßt Holland (1815: 337) zusammen.

„Mehrentheils aber bestehen die herumziehenden Banden der Piraten aus mohammedanischen Anauten von den Küsten Thessaliens, Anatoliens und von Attika, sowie aus den kriegsgewohnten Mainoten im südlichen Peloponnes.“ (Stackelberg 1831 II: 2) Er erwähnte (ebda.: 15) besonders die „Mainoten (...), die sich partheienweise, an Häuptlinge geschlossen, im Lande von Burgen herab, in Städten von Thurmwarten der Häuser belauern und bekriegen, an den Landstraßen Räuberbanden unterhalten ...“

Ross (1863: 29, 38, 146) berichtete, 1830 hätte sich ganz Athen - inclusive der kleinen türkischen Garnison - vor der Rache der Bande des Kleftenkapitäns *Mavrovouniotis* gefürchtet, weil türkische Soldaten *aus Versehen* ein plünderndes Mitglied der Bande erschlagen hatten. Und Curtius (1903: 108) meinte sogar, noch nach der Unabhängigkeit Griechenlands:

„Der Peloponnes ist durch Klephten, welche aus dem bei einiger Sorgfalt unentflieharen Fort von Nauplia entwischt sind, unsicher, Rumelien durch den Ausgang des Thessalischen Krieges ...“

und hielt auch von der Regierung nicht allzuviel:

„... in einem Land, wo der Adel eigentlich ein Räuberadel und die Staatsräthe des Reiches gewesene Klephten sind, darf das nicht befremden.“ (1903: 150)

Die Kleften waren nicht nur auf dem Lande aktiv. Es gab auch Piraten von der Maina, deren Haupthäfen Kitries (Messene), Vitilo (zwischen Tainaros und Malea), Marathonis und Porto Capo (Tainaros) waren (Bartholdy 1805: 246). So wurde auch Stackelberg in Euboa ein Opfer dieser Piraten, die - für heutige Kidnapper etwas unüblich - bei seiner Auslösung durch Haller diesem und ihrem Opfer noch ein Festessen gaben (1882: 168):

„Vier Lämmer schlachteten sie, um meinen Befreier zu bewirten und sangen dazu das in Griechenland beliebte Räuberlied: »Es saßen 40 Räuber auf dem Olymp, 40 kalte Nächte lang. An ihren Leibern faulten die Wämser, mit schwarzem Blut beschmiert. Bo! Bo! Nacht und Mond!«“

Sie erklärten ihrer Geisel entschuldigend, sie müßten Bestechungsgeld für Ali Pasha zusammenrauben, da sie bei ihm in Ungnade gefallen waren.

Leake (1835 II: 21, 36) erwähnte den *Kleften-Kapetan Niketas*, auf dessen kürzliche Hinrichtung ein Lied entstand, eines auf *Tzanet Bey*, das man an seinem Hof sang (Leake 1830

---

127 Der hier apostrophierte Mehmet Ali von Ägypten war keineswegs ein Freund Ali Pasha's!



I: 332-339) und eins auf den Vlachen-*Kapitan Hadjantonis* aus der Tzoumerka (1835 III: 551). In Marianne Klaar's spätromantischer Übersetzung von Kleften- u.a. Volksliedtexten der Politis-Ausgabe von 1932 ist Lied Nr.24+25 ein *Hadjantonis -Lied* aus der Tzoumerka:

„Schwarz-Vöglein, dort, wohin du fliegst, mein liebes, schwarzes Schwälbchen,  
dort grüss' von mir die Klephtenschaar, grüss' mir den Katsantonis,  
Sag' ihm, er muss sich verstellen, er sei demütig und bedacht -  
Die Zeiten sind längst vergangen, als er tat was ihm gefiel ...  
Nun regieren Gégas' Leute, Belí Gégas [Veli Gkikas, Offizier Ali Pasha's] nahm die Macht  
und verlangt der Klephten Häupter, sieht's auf kühne Köpfe ab.  
Dem Kátsanton ward's hinterbracht. Er gürtet schnell den Degen,  
durchquert die Höhn im Doppelschritt, durchquert die Gipfelspitzen  
und gibt Bescheid dem Türkenheer, Bescheid dem Belí Gégas:  
,Wenn er unsere Kerle trifft, wag' er nur, sie zu holen ...'  
Der Gégas sass gütlich zu Tisch in eines Popen Haus,  
drei schöne Mädchen schenkten ein, drei Jungfraun blond und frisch,  
die erste reicht den Becher dar, die zweite den Pokal,  
die dritte und die schönste Maid kredenzt' die Silberschal ...  
Während man ass, während man trank, während sie schwatzten, schwatzten,  
trafen böse Nachrichten ein. Nachricht vom Kátsantonis.  
,Geh' nur nach Agrafa, Geh' nur! Dort sehen wir uns wieder ...'  
Als Gégas die Botschaft hörte, geriet er in schweren Zorn,  
schnell aus dem Sitz auf die Kniee, bindet das Schwert um den Gurt:  
,Wo steckst du, schneller Adjudant, alamiere die Krieger ...  
Schlagen wir ihn tot, diesen Hund, den Hund, den Kátsantonis ...'  
Kátsantonis kam früher an. Er wartet im Hinterhalt.  
Mit sechs oder sieben Mann schritt vor den andern Gégas ...  
,Nun, wohin, Gégas, führt dein Weg, mächt'ger Rat des Vezieres?'  
,Zu dir, du böses Tier, Antón, zu dir gemeinem Räuber.'  
,Beli, hier ist nicht Jannina, sind keine Unterjochten,  
die du wie Böcklein braten kannst oder wie fette Widder ...  
Du siehst Wald und Gebirg ringsum, du siehst nur Klephtenflinten -  
Sie lärmen ganz furchtbar, treffen schlimm. Die Wunden werden giftig ...'  
Drei Salven schossen sie auf ihn, schossen von allen Seiten,  
Die erste streifte seine Haut, in den Kopf traf die zweite,  
und mitten in sein Herze ging die dritte, tötlichste ...  
Sein Mund füllte sich voll mit Blut, die Lippen mit schwarzem Gift ...  
Die Stimm', die so gut reden konnt', lallt nun den Kriegern zu:  
,Wo steckst du, schneller Adjudant, schaff' meine Waffen beiseit',  
Sonst holt sie noch die Klephtenschaar, der Kátsanton, dieser Hund ...

—  
,Leb' wohl, du hohes Gebirge, ihr Quellen, klar wie Kristall,  
du Tzoumerka, du Agrafa, ihr Lager des Klephtenheers ...  
Wenn ihr meine Frau sehn solltet, wenn ihr meinen Sohn erspäh,  
sagt ihnen, wie sie mich fingen, durch Verrat, Verrat und List,  
Erkrankt fanden sie mich Armen, ohne die Waffen, im Bett,  
gleich dem Kindlein in der Wiege, fest in die Windeln gepackt.' (Klaar 1938: 33ff.)

- Ein Katsantonis-Lied gibt es in der Erbe-Sammlung Grigoris Kapsalis 2002 Nr.23:

#### Türken, haltet die Pferde an

Türken, haltet die Pferde an,  
um sie ein wenig ausruhen zu lassen  
und ich die Berge begrüßen kann.

Und ich die Berge begrüßen kann  
und die Gebirgskämme,  
daß ich den Männern einen Befehl erteilen kann.  
Daß ich den Männern einen Befehl erteilen kann  
und besonders dem Katsantonis,  
Agrafa zu verwüsten.

- *Βγήκε ο Αντώνης στ' Αγραφα* (Katsantonis)<sup>128</sup> (Tsamikos) am 12.9. 2001 in der Cultural Union of Zagori mit Grigoris Kapsalis & Giannis Papakostas  

Ορέ βγήκε ο Αντώνης στ' Αγραφα,	Αντώνης Κατσαντώνης.
Ορε βγήκε, γιε μ', να μάσει παλικάρια,	Αντώνης Κατσαντώνης.
Ορέ τα μάζεψε τα σύνταξε,	Αντώνης, Αντώνης.
Ορέ, γιε μ', ίσα με τρεις χιλιάδες,	Αντώνης Κατσαντώνης.
Ορέ κι έκατσε και τα ορμήνεψε,	Αντώνης, Αντώνης.
Ορέ, γιε μ', σα μάνα σα πατέρας,	Αντώνης Κατσαντώνης.
- Krokos/Makedonias 1978: *Koumpaneia* Ioannis Batziliias: instrumentaler *Kleftiko* an der Hochzeitstafel: „*O Katsantonis kathete*“.

Anläßlich seiner Reise ins Taygetos-Gebirge (Morea) beeindruckten Stackelberg diese Räu-berfestungen, in denen er auch Kleftika hörte:

„Das Andenken an die oft wiederholten Kämpfe bewahren sie in anfeuernden Gesängen auf“ (1882: 110) und „beym Gelage sang man oftmals dem Kapitan selbst seine Ruhmesthaten in kriegerischen Liedern vor, die mit gellenden Lauten und Zierden überhäuft waren.“ (1882: 112)

Aus Murzinos Burg berichtete er:

„Beym Gelage sangen uns die Pallikari allerley kriegerische Lieder vor. Ich wünschte Murzinos Lied zu hören und mit gellenden Lauten und Schnörkeln wurden nun seine Ruhmesthaten förmlich ge-brüllt. Der Räubergesang begann mit den unbarmherzigen Worten: »Freitag Morgen hätte nicht grau-en sollen...« usw.“

Murzino und das Lied werden bei Bagally (1968: 49) erwähnt. Er war ein Kapetanos, der von den Türken nach 1770 anerkannt, später aber gefangen und hingerichtet worden war. Stackelberg (1882: 252) erwähnte ferner den -

„Gesang von Ali Farmaki, dem Haupt der Lalioten, welcher sich siegreich gegen Veli-Pasha schlug.“ Hughes (1820 II:191) übernahm von Cockerell, dem Freund Stackelbergs, der ihn später auch begleitete, daß dieser auf der Morea Lieder auf *Ali Farmaki* gehört habe, vier Jahre, nachdem die in den Balladen geschilderten Ereignisse tatsächlich passiert waren, was die Aktualität dieser Lieder bestätigt.

Carl Otfried Müller schrieb in einem Brief (1909: 336) über seine Ankunft 1840 in Piräus:

„Dazwischen sangen die Griechen nationale Lieder in etwas weinerlichen Melodien, die aber in der heißen Luft, zwischen den düsteren Felsenküsten sehr natürlich klangen.“

Curtius gefielen zwar 1838 die Kleften-Tänze beim *panegyri* zum 1.Mai in Paleo Kastro nahe Olympia (1903: 345), wo viele Kleften anwesend waren, mochte aber die Lieder nicht, wenn sie im Winter am Feuer gesungen wurden (1903: 361):

„Man lagert sich mit der Familie ums Feuer und trifft im besten Falle einige Leute, die einem Schlachtszenen erzählen, oder Lieder vorsingen und dergleichen.“

<sup>128</sup> *Hadjantonis* war ein berühmter Kleften-Kapetanos zur Zeit Ali Pashas aus der Tzoumerka (bergiges vlachisches Siedlungsgebiet unweit von Ioannina).

## Tierhörner und Knochenflöten als Signalinstrumente

Hughes (1820 II: 392) bestätigte, daß sich die Kleften im Winter zur Erholung auf die ionischen Inseln zurückzögen und erwähnte dabei »Kleflensignale« (ebda.: 324):

„der schrille Klang der Signalpfeifen (signal sound of whistles) hallte im ganzen Gebirge wider...“

Vor Suli hörte er in den Kossopi-Bergen beim Dorf Glyky ein Signalthorn (II: 320):

„a bugle-horn, which we blew at intervals during our ascent, were reverberated in long protracted echoes ...“

Signal-Pfeifen und -hörner dienten auch militärischen Zwecken: In Marianne Klaar's spätromantischer Übersetzung von Kleften- u.a. Volksliedtexten der Politis-Ausgabe von 1932 heißt es in analogen Zeilen in Nr. 1 und 8 (Klaar 1938: 19 & 23) zu Pfeifsignalen der Kleften (*Soufis* in Nr. 1 ist *Yussuf Arapi*, Ali Pasha's General):

„und pfeife dort auf unsre Art, sammle die Klephtenhaufen“ bzw. „Dort pfeife ich auf Klephtenart, verein' mich mit den Unsern -“

In Dervitziana vor Suli hörte Hughes am Lagerfeuer einer Schäferhütte ein albanisches Heldenlied und eine *Adlerknochen-Flöte*:<sup>129</sup>

„as we were sitting round the fire wrapped up in our travelling cloaks against the rain [es war Dezember!], smoking our pipes, and listening to the old man's recital of an Albanian war, we were startled at a sound of the most shrill and piercing music that ever met the ear, proceeding from the interior apartment. Mustafa at our desire brought in the musician, a fine boy, the eldest son of our host, who kept his flocks upon the mountain. His instrument was a simple pipe made of an eagle's wing. (...) which he formed the simple instrument above alluded to. It was open at both ends, and required great strength of lungs to produce from it any variety of notes, but the airs played by the young musician were characteristically wild, and the sounds, though remarkably shrill, by no means deficient in sweetness. There was something so inspiring in his melody as well as romantic in his adventure (...)

In the third volume of Dr. Clarke's Travels, p.797, I find the following paragraph in the account of his residence in Corinth ... We saw nothing worth notice, except an Arcadian pipe, upon which a shepherd was playing in the streets. It was perfectly Pandaeon; consisting simply of a goat's horn with five holes for the fingers, and a small aperture at the end for the mouth. It is exceedingly difficult to produce any sound whatever from this small instrument, but the shepherd made the air resound with its shrill notes.“ (Hughes 1820 I: 493f.)

Bei „albanischen“ - wegen der erwähnten Almhütten eher *aromunischen* - Schäfern,

„die mit einer großen Herde nach Westen in die Berge zogen, wo sich ihre Hütten befanden“, spielte einer die Hirtenflöte (Pouqueville 1805 I: 39).

Leake (1830 I: 290) gab den zweisprachigen Namen für die normale hölzerne Hirtenflöte *fyell/floyera* (albanisch/griechisch) und eine exakte Beschreibung der Adlerknochenflöte:

„The shepherds of these mountains, as well as those who tend their flocks around Janina, play on a pipe (in Greek *floyera*, in Albanian *fuol* [recte *fyell*]), which resembles that described by Theocritus, inasmuch as it has nine holes on the side, and is partly closed at either end with wax. (...) But some of the modern pipes of Epirus have a singularity which has not been noticed by any other author, being made of the thigh of the vulture, [ornea] or of the eagle [aetos], which are bones of extreme hardness, and of a size well adapted to a shepherd's pipe (...). In the mountain pastures in every part

---

129 Der Adler ist in vielen Kleftika ein Topos der (individuellen) Freiheit, nicht zuletzt wegen seines majestätischen Fluges, weil er wie die Kleften im Hochgebirge seinen Horst hat und ein gefährlicher Raubvogel ist. Praktisch eignen sich seine hohlen Knochen gut für Flöten.

of Greece, the shepherds may be heard, as the same poet has described, pouring forth a wild melodious strain from their pipes, amidst the murmuring of the waters, and the whispering of the wind through the trees. Theocr. Id. 8, v. 18, 21; Id. 1, v.1(1835 I: 290)

Das Schilfrohr vom Kopais-See bei Levadia sei für Flöten und/oder für Blätter für die Rohrblattinstrumente sehr geschätzt, berichtete Hughes (1820 I: 333) von dort:

„Copais was also equally celebrated for the fine reeds which grew upon its banks, from which the best flutes or pipes were made. (...) these are cut in the present day by the pastoral inhabitants of the plains for their monaulos and syrinx, which thy use in rustic melody ...“

– Vielleicht hielt sich auch deshalb dort bis heute der Gebrauch der *Karamouzes*.

Hughes hatte viele griechische und albanische Lieder auf die suliotische Amazone *Mosko*, Frau des Kleftenkapitäns *Tzavellas*, und auf die Mutter des Kleften *Foto*, u.a. Helden gehört (ebda.: 125f.). Im Anhang gab er eine *Sulioten-Ballade* und das »*Lied vom Khan von Valliare*« (beides *Alipashalitika*) wieder. Über die albanischen Heldenlieder schrieb er, daß sie -

„ihre Gitarren zu ihrer wilden Musik stimmten, bei Liedern, die die eigenen oder die Taten der von ihren favorisierten Häuptlinge feierten ...“ (99f.) und zitierte J. B. Wright: „Als wir unseren Weg ... über die thessalische Ebene nahmen, brachen die Albaner in lärmende Kriegslieder aus, die die grossen Taten Ali Pasha's priesen. Der Chor eines dieser Lieder war, daß seine letzte Aktion alle vorhergehenden übertroffen habe, denn er hätte das Land der Christen zu einem Teil der Türkei gemacht - und meinten mit diesem brillianten Ereignis die Eroberung von Parga.«“ (ebda.: 209f.)

Nach Bartholdy (1805: 247f.) wurde der Klefte *Zacharias* in Liedern gepriesen (ein solches existiert noch rezent auf Zypern). Er hätte der Mannschaft einer französischen Corvette ein Tanzfest gegeben, als sie ihm Waffen überbrachte. - Dies zeigt übrigens die Rolle der europäischen Mächte als Waffenlieferanten der griechischen Räuberbanden. Er erwähnte (ebda.: 405) auch *Bänkelsänger-Lieder* auf den russisch-türkischen Krieg, auf Fürst Orlow, auf den Krieg in Morea usw. und „*Armatolenlieder*“ (ebda.: 430) und publizierte den Anfang eines solchen Textes (ebda.: 405-410), wobei er auf den dabei verwendeten „*politischen Vers*“ (= 15-Silbler) - „*auch für Liebeslieder*“ - hinwies.

- Das angeführte Beispiel von *Georgaki Chelebi tou Antoniou's* Gedicht aus Konstantinopel weist allerdings 8+8+7+7 Silben auf, obwohl Bartholdy behauptete, metrisch gleich übersetzt zu haben (1805: 417-423, das Gegenlied der Dame: 424f.).

Stackelberg hatte 1814 in Pera, dem Vorort Konstantinopels, mit vorwiegend armenisch-griechischer Bevölkerung und vielen Weinlokalen, ähnliches vernommen:

„Höher hinauf nach Pera begegnete uns ein blinder griechischer Bettler (...) Recitativisch und in Versen besang er die hervorragenden Begebenheiten der Stadt, den Krieg mit den Russen, die Erscheinung der englischen Flotte vor Konstantinopel u. a. m.“

- Es ist nicht eindeutig, ob diese „recitativisch“ oder in Versen (je nach Lied), oder rezitierend mit eingestreuten Versen, vorgetragen wurden.

Friedrich von Duhn hörte in einer analogen Situation 1875 in Xylokastro (Morea) einen Vortrag seines Gastgebers (E.H.: 406):

„unserem Interesse für Volkslieder und Sagen entgegenkommend, mitunter halb singend“.

Urquhart (1839: 278) meldete griechische Revolutionslieder auf Kapitan *Pulio* aus Rumeli, die von vazierenden »*Bardi*« (*pyitarides?*) gesungen worden waren (ebda.: 184). Seine

„rauchenden, singenden und Gitarre spielenden“ Agojaten (mitreisende Pferdeverleiher) aus Vonitza, ärgerten ihn damit so, daß er sie bezahlte, damit sie aufhörten.

Die Kleftenlieder waren keine Tatsachenberichte (Bagally), sondern hatten die Funktion, bei Siegesgelagen (s. Stackelberg's Reise ins Taygetos-Gebirge), v.a. aber *in den Wintermonaten*, wenn die Kleften die Waffen niederlegten und aus den Bergen herabstiegen, um *in Städten und auf den ionischen Inseln, die von den Franzosen und Engländern besetzt waren und ihnen Asyl boten, die Taten der Kapitäne und ihrer Truppe zu verherrlichen, um Geld, Waffen, Sympathisanten und Rekruten anzuwerben. M.a.W., es waren reine Propaganda-Dichtungen*: Diese graekoalbanischen *Kleftika* und *Këngë kaçakesh* über die Kämpfe Ali Pashas mit lokalen Räuberbanden waren ursprünglich *tagespolitische Moritaten* – vorgetragen von wandernden *ashik* und *pyitarides* – die bald nach den darin geschilderten Vorfällen (s. die Frosyne-Ballade)<sup>130</sup> im Lande kursierten. Die *Kleftika* standen *nicht* im Dienste der nationalen Unabhängigkeitsidee, wie die Revolutionslieder des *Rigas*, sondern waren *pathetisch-emotionale Moment- und Stimmungsbilder* ohne Absicht zur historischen Genauigkeit.

Die in den balladesken Liedern beschriebenen Szenen handeln häufig vom *vorausgeahnten Tod* (vgl. die »*Nekrika*«), vom *Abschied* (von der Mutter, der Geliebten, dem Pferd, oder dem Heimatort), von einem *Festmahl* im Kreis der Familie oder der Mitkämpfer, bevor sie in die Schlacht zogen, bzw. nach einem Sieg, oder enthalten solche Motive als Schlüsselbegriffe.

Diese literarischen Topoi bedingen die rezente Funktion der *Kleftika*: sie werden bei Hochzeiten und Taufen nach dem allgemeinen Festmahl und bei Panegyria zum Essen *tis tavlas* vor dem Tanz gesungen und assoziieren die aktuelle Fest- und Dorfgemeinde oder die Männerrunde „*parea*“ am Tisch einer Taverne mit den Helden der Vergangenheit.

Da zu Heiligenfesten auch die Auswandererfamilien die Heimat besuchen, haben sie auch eine *lokalpatriotische Erinnerungsfunktion*. Eine gleiche Funktion haben auf den Ägäis-Inseln die „*Akritika*“ (Baud-Bovy 1983: 34; Reinsch & Brandl 1985)

Die in den Liedern adressierten „*Pallikari*“ (Helden) sind noch heute eine ehrende Bezeichnung für einen Mann, der in den „Kämpfen des Lebens“ bestanden hat, bzw. *angesichts des sicheren Untergangs heroisch gegen die „moira“ (Schicksal) kämpft* (Brandl 1988a).<sup>131</sup> Die aktuelle Situation (Abschied des Bräutigams/der Braut vom Elternhaus, Festmahl) wird durch das Heldenlied überhöht und mit der im Lied beschriebenen Situation gleichgesetzt. So gibt es - neben echten Totenklagen („*Moirologia*“), die nur zum Anlaß gesungen werden dürfen, weil es sonst Unglück bringt -, auch *Totengedenklieder* „*Nekrika*“, die an die toten Angehörigen und ihr Leben erinnern sollen.

- Ali Pasha liebte diese Balladen ganz besonders und ließ nicht nur Preislieder auf sich selbst verfassen - wobei als Dichter sein Sohn Veli, ein rumänischer Prinz, ein Fanarioten-Hofmusiker und ein griechischer Arzt, der in Wien studiert hatte, bekannt sind -

130 In der *Kleftika*-Sammlung von Grigoris Kapsalis ist auch das letzte verfaßte Kleftenlied enthalten, das das tödliche Feuergefecht zwischen einer Bande von Bankräubern und der Polizei in der Zeit der Metaxas-Diktatur um 1930 schildert.

131 Auf den Inseln z. B. kämpft der Seemann im Sturm heroisch gegen das Meer, das in den Liedern *immer feindlich* ist (im Gegensatz zu den Touristen ist für die Inselbewohner das Meer nie schön!).

sondern hörte bei Trinkgelagen auch gerne die *gegen ihn gerichteten Kleftika* und *Kengë kaçakesh*, die Gegner verherrlichten, die unter seiner Folter starben.

Die Söldner, die - als Begleitschutz von reisenden Händlern - weit im osmanischen Reich herumkamen, hörten bei den Abendunterhaltungen in den Karawansereien und Städten unterschiedlichste Musik (siehe z.B. die Beschreibung des Derwisch-Sängers bei Holland, oder die Musik auf den Schiffsreisen weiter unten). Man darf nicht vergessen, daß das osmanische Reich ein Vielvölkerstaat war und - abgesehen von der Religion - seine ethnischen Gruppen relativ gleichwertig behandelte.

## Zur Musik in Karawansereien

C.O. Müller (1909: 215) erwähnte aus einem Khan (Karawanserei) bei Messene, seine Pallikaren-Begleiter hätten beim abendlichen Umtrunk getanzt und gesungen und Lieder (vermutlich improvisierte Distichen) auf seine Frau und Kinder angestimmt. Auch bei Leake – vgl. Curtius und Stackelberg (Brandl 1987) – pflegten die Begleiter abends im Khan zu musizieren. Anlässlich der Übernachtung im Khan bei St.Isidor gab Leake (1830 I: 55) die Größe seiner Reisegruppe mit *16 Lebewesen* an: er selbst, 2 Diener, 6 Agojaten und 7 Pferde:

„The agoyates, instead of walking quietly by the side of their horses, were singing and dancing all the way, nor are they the less lively and noisy all the evening.“

– Damit erweist sich Leake als nicht gerade verständnisvoll bezüglich der Volksmusik und es darf nicht verwundern, wenn die musikalischen Angaben dürftig sind. Er hat eher die Begleiter vom Singen und Tanzen abgehalten, als sie dazu ermutigt.

Im Khan von Velukhi (Lokris: Velukhovo sei bulgarisch) wären im Sommer die Söhne Ali's zusammengekommen und machten –

„keif ' (*édo kannoun to kéfi stó kalokáiri*): to feast and be merry, when it is happy for the villages around it ...“ (Leake 1830 II: 601).

Auch Bartholdy (1805: 93) fühlte sich von der Musik im Khan von Zeitonn gestört:

„Durch eine bloße Bretterwand von uns geschieden, tanzten Griechen die ganze Nacht die *Romeira*,<sup>132</sup> und brüllten dazu Sauflieder.“

Und aus einem Khan bei Delfi berichtete Stackelberg (1882: 75f.) von 1811:

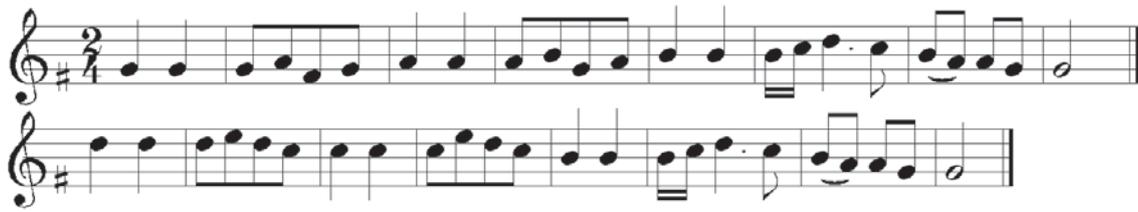
„Die Leute breiteten Decken aus, setzten sich zwischen ihre Thiere, aßen bei dem Schein einer Lampe und sangen von Ali-Pasha, Veli-Pasha und Sultan Selim, immer nur von ihren Tyrannen. Diese Lieder sind kurz, werden aus voller Kehle geschrien und brechen plötzlich ab, wenn den Sängern der Athem ausgeht. Von Harmonien haben die Griechen und Türken keinen Begriff. Sie singen meist unisono durch die Fistel, und falsch ...“

Dies ist ein Hinweis auf gepreßte, falsettierende Stimmgebung und nicht-westliche Skalen. Das Schreien und plötzliche Abbrechen und die Bemerkung über fehlendes harmonisches Verständnis könnte an sich auf »Schwebungsdiaphonie« deuten, dagegen spricht aber die mehr allgemeine Bemerkung zum Unisono. In dieser Region gibt es rezent keine Diaphonie. Stackelberg gab ein *Sultan Selim-Lied* (vermutlich das bei Delfi gehörte) im Anhang der Bassai-Ausgrabungen wieder: *Otto Magnus von Stackelberg, Der Apollo-Tempel von Bassae in Arcadien ...*, Rom 1826, Bd. 2, Anhang V „*Volksgesänge und Tänze*“: 115f. )

---

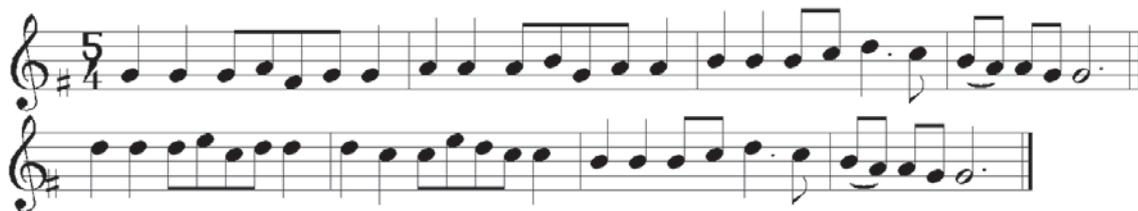
132 - offensichtlich ein sprachlicher Irrtum: es sollte sicherlich *Romeika* heißen.

„Sultan Selim's Gesang“ (Gedicht Sultan Selim's III., Notenbsp. Nr. 7):<sup>133</sup>



- Nach Ansicht türkischer *Ashik* (= professionelle Barden) in Berlin (Befragung von Frau Ursula Reinhard) ist es keine „türkische“ Melodie und sei „vielleicht albanisch oder aromunisch“: Stackelberg könnte sie auch am Hof Veli Pasha's in Tripolitza gehört haben, als er die Grabungserlaubnis für Bassai einholte. Bassai war aromunisches Siedlungsgebiet.
- Teile von Attika waren *Spahiliks*, d.h. Militärlehen, die Soldaten, meist Albanern, zugesprochen waren (Leake 1835 II: 202, 375). Die Region um Delfi und Levia hatte damals albanische „*dervenochoria*“ (Straßenwächter-Dörfer) mit *Vakuf*-Status, die Ali Pasha unterstanden. So war z.B. Vilia bei Theben ein *dervenochóri*, das 30-40 Soldaten zu stellen hatte und dessen *Derven Aga* ein Türke aus Korinth war. Auch heute leben dort noch Albaner einer alten Einwandererschicht, die in einem altertümlichem Albanisch singen, wo W. Dietrich und ich 1977 ein solches Lied aufnahmen, dessen Text von einem Kollegen aus dem Folklore-Institut Tirana nicht genau verstanden wurde.

2 Rekonstruktionsversuche: als alten Tsamikos mit 5/4 oder als 4/4



oder



- Die Berichte bestätigen die Funktion der Karawansereien für die interethnische Musik.

## Delfi und Umgebung

- Chandler (1777: 385) erzählte, in einem Kloster bei Delfi, wo er übernachten wollte, hätten sich 17 albanische Wachen einquartiert, die die Reisenden zu ihrer Abendunterhaltung einluden:  
„Nachdem sie truppweise geessen hatten, fuhren sie bis in die späte Nacht mit ihrem wilden Gesange und Tanze fort“ - ohne auf die griechischen Mönche Rücksicht zu nehmen.

<sup>133</sup> Stackelberg, Anhang V von 1826: 113-120.

Stackelberg besuchte 1811 ein *Panegyri* in Kastri bei Delfi (1882: 98):

„Vor Sonnenuntergang trafen wir wieder in Kastri (Delphi) ein. Dort tanzten und spielten die Einwohner unter einer immergrünen Eiche an der kassotischen Quelle und der Papa Jani empfing uns an der Spitze seiner zahlreichen Familie.“

Hobhouse besuchte auch Arachova (1813 I: 254), das er 350 Häuser groß (vergleichsweise  $\frac{1}{4}$  so groß wie damals Athen!) beschrieb. Es wäre ärmlich und v.a. von Griechen bewohnt.

„We were here lodged with females, who were very attentive and obliging ... They danced at our request, and their performance was succeeded by that of four men in the usual stile.

The music was a large drum, which in our cottage, was louder than thunder, and was beaten without any regard to time, or the motions of the dancers. A squeaking pipe was also added to the entertainment; it sounded like the most unharmonious bagpipe, and the person who played on it, either from the quantity of wind required for the instrument, or for effect, made the most frightful contorsions.“

- Jeder, der einmal *karamouzes* und *daouli* in einem Innenraum gehört hat (wo sie normalerweise auch nicht gespielt werden), kann den Eindruck bestätigen. Die Beschreibung des „schmutzigen Spiels“ (Hoerburger) ist natürlich eurozentrisch, aber rhythmisch mußte es sich um einen komplizierten asymmetrischen Takt gehandelt haben, der den Eindruck eines freimetrischen Tanzes erweckte.
- Hobhouse's Vergleich mit der Sackpfeife bezog sich nicht auf das tatsächliche Vorkommen, sondern auf die ihm vertrauten schottischen *war-pipes*, deren Lautstärke ähnlich der der Karamouza ist und die, wenn verstimmt, einen analogen Eindruck hervorrufen kann. Heute noch üblich sind tanzartige Bewegungen des Trommlers, denn der Oboist steht normalerweise ruhig in der Mitte.

Curtius hingegen war von der Landschaft und ihren Bewohnern begeistert (1903: 180):

„Der beste neugriechische Stamm, der edelste an Sprache, Sitte und Gestalt, wohnt am Parnaß, und die Quintessenz davon im schönen, hochgelegenen Arachowa...“

Er berichtete 1838 über eine Abendunterhaltung in einem Khan an der böotischen Grenze:

„Am Abend war im Chan das lustigste Leben. Die Arbeiter an der nahen Gendarmeriekaserne, meistens Insulaner, drängten sich zusammen, tranken und sangen. Als wir uns unter sie mischten, ihnen ihre Lieder nachsangen, wurden sie in einem Maße begeistert, daß ihr Tanz und Feuer ein Bild der wildesten Orgien wurde. Ein Vortänzer suchte den anderen zu übertreffen und ließ sich nicht eher verdrängen, bis er ganz matt hinsank.“ (ebda.: 176)

## Hochzeiten in Delfi (1838) und in Levadia

Curtius registrierte am 10. Dezember 1838 in Delfi bei einer Hochzeit eine „Violine“ (*kemané* oder *lyra*). Dies sei die Saison für Hochzeiten, die zusammen mit den Vorbereitungen meist 14 Tage dauerten (E. H. 1979: 360):

„... viele Brautzüge nach dem Takte schnarrender Lauten und Violinen ...“ „Es war gerade Hochzeitszeit, und zum Sonntag wurden drei Hochzeiten vorbereitet. Dazu gehört immer ein Cyklus von Festlichkeiten, der vierzehn Tage in Anspruch nimmt. Wir gingen mit unserem Demarchen [= Bürgermeister] zu den Brautgesellschaften. Die Musik besteht aus einer dumpfen Trommel und einer gellenden Hirtenpfeife. Die Männer sitzen um kleine Bänke umher, die mit Speisen und Wein gefüllt sind. Der Hauptwitz ist das Gesundheitstrinken; zuerst das königliche, dann das Brautpaar, dann die Fremden usw. Jeder Trinkende hält gewöhnlich eine kleine Anrede an seine Zechgenossen und dann trinkt er während lauter Musik langsam sein Glas aus, je langsamer, desto besser. Die Frauen singen

im Nebenzimmer um die Braut herumstehend. Viel schöner aber sind die Festzüge bei Tage, voran die Tumba und die Pfeife, dann zwei Burschen, die jedem Begegnenden aus ihrer hölzernen Flasche Wein zu trinken geben, dann ein Kreis von jungen Leuten, welche die Braut begleiten und bei jedem freien Platze einen Ringeltanz um sie halten. Besonders feierlich ist der Zug am Morgen des Hochzeitstages. Dann geht er zur Kassotis hinauf; die Braut, von zwei Matronen geführt, scheint kaum vorwärts kommen zu können; aus den Häusern, vor denen sie vorbeigeht, wird sie mit Reis beworfen, und sie selbst bleibt vor Jedem, dem sie begegnet, stehen, verneigt sich tief, küßt seine Hand, verneigt sich noch einmal, dreht dann langsam und geht weiter. (...) In der Quelle wäscht sie ihr Gesicht, und dann gießt sie Jedem, der hinzutreten will, Wasser über die Hände, und der Gewaschene spritzt ihr damit in das Gesicht; zuletzt wirft sie Kupfermünzen in den Brunnen, und die Jungen stürzen kopfüber hinein, um das Geld zu holen. Ich konnte nur einige Szenen der parnassischen Hochzeitsfeier erleben.“ (Curtius 1903: 182). - Vgl. das Bild der Patinada bei De Guys!

Mit „Hirtenpfeife“ meinte Curtius in diesem Kontext als Kind seiner Zeit die Schalmei *Karamouza*, denn das Epitheton „gellend“ paßt besser zur Oboe.

In *Levadia* hatte Ross eine Hochzeit des „unteren Mittelstandes“ besucht: Die Brautgeschenke des Bräutigams - Seidentücher, ein Kleid, Spiegel und süßes Gebäck - wurde von den Frauen begutachtet, die im Vorraum des Brauthauses die Hochzeitsvorbereitungen trafen, wozu „eine Geige und Handtrommel (*ta lalumena*) dieselbe unbarmherzige Musik“ spielte. Die Braut saß unbeweglich auf einem Diwan, während die Frauen sangen. Es folgte die Patinada zum Haus des Bräutigams: Reis wurde geworfen und die Braut schrieb mit Honig ein Kreuz über die Tür (Ross 1863: 58ff.).

Den Berichten zufolge gab es damals in dieser Region zwei Ensembles:

1. Das professionelle Oboen-Trommel-Ensemble *karamouzes-daouli* ist nach Anoyanakis (1979: 167) seit 1640 belegt und auch Lord Byron hörte es 1809. Es spielt Musik im Freien (*tu dromou/patinada* und Tanz). Obwohl rezent selten gespielt – 1977 konnten W. Dietrich und ich ein solches noch in Tetralofos am Fuße des Parnaß aufnehmen -, hat sich der Name *karamouzes* erhalten und wird rezent (Beobachtung 1985) auf das Klarinettenensemble übertragen.
2. Für Musik im Haus (gelegentlich auch *tou dromou*) diente das „*ta laloumena*“ genannte semi- oder nichtprofessionelle (graeko-arvanitische?) Ensemble aus Violine/Lyra,<sup>134</sup> Laute und/oder kleine *daouli* (Anoyanakis 1979: 29, 133). Offenbar spielten keine Yiftoi.

Levadia besaß *Vakúf*-Status (d.h. unter einem *vekíl*, zusammen mit einem Archonten-Rat) und die Wirtschaft florierte durch Baumwoll- und Reisanbau. Es gab nur wenige Türken: von 1500 Häusern waren nur 130 türkisch (Leake 1835 II: 108, 119f.). Die Familie *Chondhrodíma* [Logotheti] und zwei andere galten als die mächtigsten und einflußreichsten (ebda.: 202). Die Hoheitsrechte besaß die imperiale Moscheenverwaltung, repräsentiert vom *vekíl*.

---

134 Die Belege bei Anoyanakis (1979: 297), die europäische Violine sei schon um 1790 am Hof Ali Pasha's in Janina verwendet worden (nach Skouzes und Pouqueville) sind - P. betreffend - nicht gesichert, da er auf seiner 1.Reise gar nicht in Janina war, sondern nur die Aufzeichnungen der französischen Internierten benutzte und außerdem Angaben wie [Violine] auch eine *siné keman* gemeint haben können. In Tripolitza allerdings gab P. auch die türkischen Instrumentennamen an.

## Morea: Ein Fest mit Kleftika in Kalavryta

Am 29. Juli 1805 erreichte Leake (1835 IV: 205f.) Kalavryta:

„Unsere Ankunft wurde in der Stadt gemeldet ... Eine Stunde später erschien vor der Kirche eine Gruppe ihrer wichtigsten Bürger, allen voran Herr K. Turturi, der seinen Bruder als Hodscha-Bashi vertrat, begleitet vom Subashi, dem albanischen Gouverneur, an ihrer Spitze eine Zigeunermusikkapelle. ... Die Zigeuner spielten ihre Musik auf, zusammengesetzt aus zwei Trommeln, zwei Violinen, zwei Tabors, eine Art Oboe und ein anderes Blasinstrument, sowie eine Pfeife, auf der sie die durchdringendsten Töne produzierten.<sup>135</sup> Die vokalen Ausführungen, die sie begleiteten, waren ähnlich beleidigend für die Ohren und ihr Hauptanliegen war, soviel Lärm wie möglich zu machen.

Nach dem Essen gab es einige Kleftenlieder, die über die Raubzüge der suliotischen Helden handelten und über die Taten des gefeierten Räubers *Hadjantonis*, der den nicht weniger berühmten Gegen *Veli Bolu-Bashi* erschlug,<sup>136</sup> den Ali Pasha gegen ihn gesandt hatte. Diesen heroischen Liedern („*polemika tragoudia*“) folgten Liebeslieder („*agapitika*“) mit dem Refrain *Bo-Bo-Bo*, welches ein albanischer Laut der Bewunderung ist: *Bahn, ahah*, bedeuten Zustimmung, ebenso wie das Einziehen der Luft durch die gespitzten Lippen, das Ali Pasha gerne bei der Konversation benutzt. - Dann erhob sich der albanische Kommandant und führte barfüßig den Tanz an.“

Bei aller offensichtlichen Abneigung gegen die Musik der Albaner und Griechen, die aus Leake's Angaben spricht, war er in den wenigen Anmerkungen ein exakter, militärisch geschulter Beobachter: Die Beschreibung bezog sich offenbar auf eine Hochzeit oder Feier (*glendi*) der Archonten der Stadt. Nach dem Umzug fand die Festtafel statt, an deren Ende Kleftika gesungen wurden, die sich auf den aktuellen Sulioten-Aufstand und Kapitän *Hadjantonis* bezogen. Leake erwähnte ein andermal (1835 III: 551), daß auf den *aromunischen Kleftenkapitän Hadjantonis* viele Lieder - v.a. über sein heroisches Verhalten unter der Folter Ali Pasha's, der ihm die Beine zerbrechen ließ - im ganzen Land gesungen wurden (vgl. Pouqueville und Hobhouse, Beaton 1980 und den von uns aufgenommenen Tsamikos gleichen Namens in OM 68).

Instrumentale Kleftika wurden 1977 bei einer Hochzeit in Krokos/Kozani (Makedonia) gespielt, die die Festgemeinde mit Festen der legendären Helden assoziierte (s. Reinsch & Brandl 1985). Anschließend erst wurden die Liebeslieder (die sich auf den aktuellen Anlaß bezogen) intoniert und mündeten in den Tanz; auch diese Dramaturgie fand sich schon um 1800 bei graekoalbanischen Festen. „*Polemika tragoudia*“ und „*agapitika*“ entsprechen den Volkstermini „*kleftika, erotika*“ und sind zu den von Leake genannten synonym. Zu den *Agapitika* gehörten die „Serenaden“ (Hobhouse 1813 I: 143) die von den Griechen auf die Mädchen gesungen wurden.

- Das Einziehen der Luft durch die Zähne („sss...“) ist eine weitverbreitete Sitte auf dem Balkan und rezent eine bewundernde Anfeuerung der Musiker. Die Rufe „*Po-Po-Po...*“ findet man bei Stackelberg (1882: 168) und ich hörte sie sowohl als Chorrefrain 1973 in Albanien bei einem modernen Hirtenlied, als auch bei Kleftika-Aufnahmen mit Giannis Papakostas und Grigoris Kapsalis, wo sie in dessen Familienmanuskript mit 60 Melodien stehen (s. OM 88A-C), die wir 2001 als sein erklärtes „Erbe“ dokumentierten.

---

135 Hervorhebung durch RMB.

136 Den Tsamikos über den Kampf zwischen *Hadjantonis* (= *Katsantonis*) und *Veli Gkikas Bolu-Bashi* nahmen wir 2001 mit Grigoris Kapsalis und Giannis Papakostas auf.

Interessant ist die Besetzungsangabe: offensichtlich handelte es sich um die „*patinada*“ auf dem Rückweg zum Haus, bei der üblicherweise beide Musikantengruppen spielen, die beim getrennten Hinweg zur Kirche jeweils den Bräutigam und die Braut begleiten, da Leake doppelte Instrumente angab und v.a. zwei Trommeln sonst unnötig wären. Melodieinstrumente waren Schalmei (Kegeloboe) und ein anderes „wind-instrument“, eine Oboe vom Typ *karamouza*, *zurla*, etc.

- Da Leake „violin“ statt „fiddle“ benutzt, eine Bezeichnung, die er sonst häufig verwendet, spricht das für das tatsächliche Vorhandensein einer westlichen Violine statt einer *lyra* oder *kemáne*. Nicht eindeutig ist, was die „*tabors*“ waren: „*tamburas/tanbur*“ (Langhalslauten) oder „*Tamburins*“, Rahmentrommeln vom *daire/defi*-Typ: gegen letzteres spricht, daß Leake an anderer Stelle „*tambourine*“ schrieb. Die Querpfeife („*fife*“) war wahrscheinlich eine *floyera*, *zammara* oder *kaval*, wie es sie (Mazaraki 1959) vor der Klarinette im städtischen *psili foni*-Ensemble als Melodieinstrument gab, könnte aber auch – der Klangbeschreibung „*piercing*“ nach – eine der bei Hughes erwähnten albanischen Hirten- und Militärsignalpfeifen gewesen sein.

Die *Patinada* (= Festzug, meist bei Hochzeiten) ist die autonome Kategorie „*tou dromou*“ (Weise auf dem Weg), die schon in Byzanz die eigene Kategorie „*dromikon*“ darstellte, da sie weder zu den „Tänzen“ (*choroi*) noch zu den „Liedern“ (*tragoudia*) gehört. Die Anführer des Zuges (bei Hochzeiten der „*koumparos*“ bzw. die „*koumpara*“) gehen dabei tänzelnd vor den Musikern und der Festgemeinde einher. In vielen Regionen Griechenlands wird dabei dieselbe nur dazu dienende bestimmte Melodie gespielt.



Patinada einer sarakatsanischen Hochzeit bei Preveza mit der Koumpaneia Grigoris Kapsalis 2003

## Melodik und Singstil der Alipashalitika und Kleftika

Der Melodietyp der Lieder - „*thrakisches Amanés*“ - basiert nach Baud-Bovy (1983: 41) auf einer engstufig-mikrotonisch improvisierend verzierten *anhemitonischen Tetra- oder Pentatonik* oder ist durch ein übermäßiges Sekundintervall gekennzeichnet. Baud-Bovy leitete es,

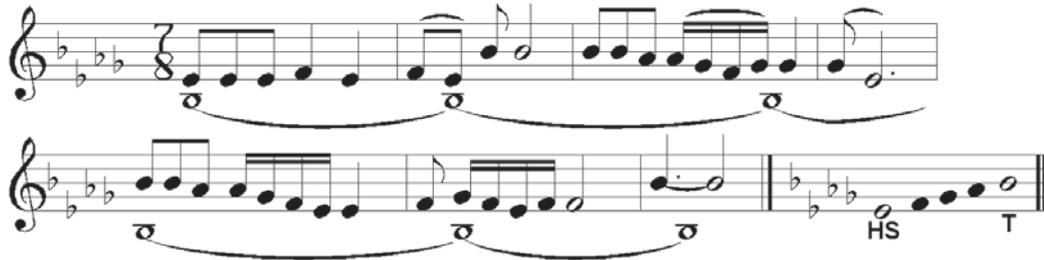
als populäre Adaptation der arabisch-persischen *Makamat*,<sup>137</sup> vom sog. „Zigeuner-Moll“ ab, doch müßte man auch die „frigische“ Skala jüdischer Musiker am Hofe zu Janina mit einbeziehen, denn Bartholdy (1805: 373-82) erwähnt die jüdische Kapelle. Als Beispiel für diese chromatische Variante zitierte Baud-Bovy Stackelberg (1826: 117), dessen Transkription rekonstruierbar (Brandl 1988) ist. Die melodische Struktur der Kleftika hat Parallelen zur türkischen „uzun hava“ (Reinhard 1984 II: 16-20, 49ff. 102ff., 117-123) und verweist durch die vlachische Melodik auf die rumänische „doina“ und „hora lunga“ (= lange Melodie).

„Arcadisches Hirtenlied – Räuberlied, κλεπτικο, zu derselben Melodie“  
(Notenbeispiel Nr. 1 bei Stackelberg 1826)<sup>138</sup>



- Dem Text nach ist das sog. „Hirtenlied“ ein „tis xenitias“, ein Heimweh-Lied eines, der in die Fremde zog. Der Kleftikos beginnt mit einer Bankett-Situation, „Sawato mera pinamen, tin kyriak' ali mera, kai tin deftera ... (Am Sabbathstage zechten wir, den ganzen Sonntag wieder. Es war am /: Montag in der Früh':/ der Wein uns ausgegangen ...)“

Der Bursch, der Wein holen soll, stört aus Versehen die Grabesruhe des gefallenen Helden.  
Rekonstruktionsversuch als Kalamatianos (mit ison -b-)



- Es ist nicht gesichert, wie Stackelberg behauptete, daß dem Hirtenlied der Kleftentext unterlegt wurde (Umtextierung = *idiomelos*), es gibt auch die umgekehrte Praxis. Die Singstimme wurde entweder durch einen Bordun (Brandl 1976), durch Ostinati oder *heterophon-spaltmelodisch* (Brandl 1987) begleitet. Dies gilt auch für rein instrumentale Versionen, in denen ebenfalls ein freimetrisch variiertes, anhemitonisch-tetra- oder pentatonisches Melodiegerüst (Baud-Bovy 1983: 41) sowohl auf die griechische Tetrachordik, als auf albanisch/aromunische Pentatonik zurückgeführt werden kann, aber als (nie unverziert realisierte) bloße Vorstellung, als „image in the mind“ existiert, die improvisatorisch durch Glissandi und andere *stolidhia* girlandenartig (M. Schneider) umwuchert und zur zeitlich einmaligen Melodiegestalt entfaltet wird.

Eine textgleiche Ballade (s. auch M. Klaar) des Stackelberg'schen Kleftikos transkribierten Peristeris & Dimitropoulos 1956, allerdings mit einer Melodievariante von „Yussuf Arapi“:

137 = das System modaler Skalen der orientalischen Kunstmusik.

138 Das Beispiel stammt aus *Otto Magnus von Stackelberg, Der Apollo-Tempel von Bassae in Arcadien ... Rom 1826, Bd. 2, Anhang V „Volksgesänge und Tänze“: 113f.*

„Mia paraskevi k'ai ena savvato vradhi“ (nach Peristeris & Dimitropoulos 1956)

The image shows a musical score for the piece "Mia paraskevi k'ai ena savvato vradhi". It consists of two systems, I and II. System I has four staves, and System II has four staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Various musical notations are present, including slurs, accents, and dynamic markings like 'x' and 'y'. Above the first staff of System I, there are letters 'a', 'z', and 'b' with arrows pointing to specific notes. Above the second staff of System I, there are letters 'A1' and 'B' with arrows. Above the third staff of System I, there is a letter 'b1' with an arrow. Above the first staff of System II, there is a letter 'II.' and a '3' with a bracket. Above the second staff of System II, there is a '4' with a bracket. Above the third staff of System II, there is a 'b1' with an arrow. Above the fourth staff of System II, there is an 'x1' with a bracket.

Für die Vergleichsanalyse wurde die Transkription eine Quart höher notiert:

The image shows a transcribed musical score of the same piece, transposed a fourth higher. It consists of four staves. Red brackets and arrows highlight specific melodic features, with the label "melische Ausfächerung" (melodic expansion) written in red. A blue bracket highlights a specific rhythmic pattern, with the label "Alternative Takt-Hypothesen: RMB" written below it. A legend below the score indicates: "grün: möglicher 6/4-Takt (Tsamikos)" and "blau: möglicher 4/4-Takt (Syrtos)". To the right, a diagram shows a "Heptatonischer chromatischer Modus" (Heptatonic chromatic mode) with a "Kern-Tetrachord" (core tetrachord) and labels for "Tonalis = Finalis" and "Subtonalis — z.T. Initialis".

## Zweizeilige Strophenform:

$A [a+z+b+x+z] + A_1 [a+z+z+y] + B [b_1+b+x_1+z]$

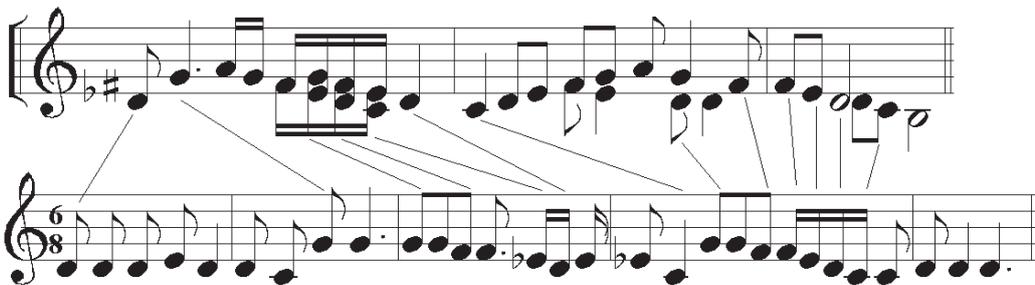
$a$  = Initialfloskel: Quart d-g;  $b_{(1)}$  = Quartaufstieg vom Subtonium (ST) [c-]d-es-fis;

$x_{(1)}$  = Nebenebene (Ausfächerung nach oben) zur Gerüstquart g;

$y$  = überleitende Umspielung des ST mit Halt auf der Ebene h;

$z$  = Kadenz-/Epilogfloskel: Abstieg zur Tonika: fis-es-d.

Vergleicht man nun die Stackelberg'sche Transkription (Terz tiefer notiert) mit der Interpretation der Modellstrophe von Peristeris & Dimitropoulos, so läßt sich eine schwache Ähnlichkeit feststellen: Bei Stackelberg ist die Initialis *-d-* ausgebaut, beim 1956er-Lied ist sie Auftakt. Dort ist auch die *-fis-*Umspielung ein Ornament – aber Teil des melisch konstitutiven Tetrachord-Abstiegs (wie bei Stackelberg). Das *-c-* ist Beginn des B-Teils und führt zum Hexachordaufstieg, der in umgekehrter Richtung einen Bogen bis zum Halbschluß *-h-* macht, bei Stackelberg hingegen ist *-es-* ausgebaut und *-c-* nur Ausgang eines Quintsprungs *c-g* zur deszendente Stufenkadenz zur Finalis *-d-*, die über die Subtonalis *-c-* erreicht wird. Der höchste Ton *-a-* fehlt in seiner Version. Die Skala ist 1956 chromatisch (mit übermäßiger Sekund *fis-es*), bei Stackelberg ist der Tetrachord *g-f-es-d* modal-diatonisch, könnte als Transkriptionsfehler Stackelbergs aber auch *g-fis-es-d* gelautet haben.



- *Alternativ und glaubhafter ist m.E. die Verwandtschaft mit dem „Yussuf Arapi“ (Tsamikos)-Melodiemodell (s. Teil IV), da sich ein Tsamikos-Rhythmus anpassen läßt.*

Rhythmisch sind die Kleftika entweder metrisch ungebunden (nach Grigoris Kapsalis sind nur solche Lieder Kleftika) oder haben einen Tanz-Rhythmus (Tanzlieder mit Kleftentexten): *Kalamatianos*, *Syrtos*, *Tsamikos*, usw. Freimetrische Strophen weisen oft rhythmisierte instrumentale Zwischenspiele (*Werso*) auf und gehen i. d. R. in einen Tanz über.

Die Sänger waren – oft blinde – (semi-)professionelle Wandermusiker,<sup>139</sup> „*pyitarides*“ im Dienste der *kapetanoi*, wurden allerdings sozial nicht so hoch eingeschätzt wie ihre Berufsgenossen auf Zypern, Kreta und den ägäischen Inseln. Vielfach ungebildet, gab es auch *Literati* unter ihnen; und häufig ließen sich albanische Pasha's, wie Ali Pasha, an ihren Höfen die Lieder über ihre Widersacher und Opfer vorsingen (Bagally 1968: 24). Beaton führt als bekannte Namen solcher „Rhapsoden“ *Panajotis Kalas* (geb. 1789) aus Dimitzana (Morea), den blinden Sänger *Gavojannis* (Thessalien), sowie von der Südpeloponnes den blinden Lyra-Spieler *Jannis Panayis* an (1980: 168ff.). Neben Einflüssen der Hirtenkultur kam es dabei zur Verschmelzung mit (klein-)städtischen Kulturelementen bzw. Formen der professi-

139 Beaton 1980: 168, 154 in Auseinandersetzung mit Fauriel.

onellen Heldenlied-Sänger (*ashik*), was auf die Herkunft der Armatolen-Kapitäne von städtisch-osmanisch erzogenen Grundbesitzerfamilien zurückgeht.

Als Begleitinstrumente zu den Kleftika und Alipashalitika finden sich neben der Hirtenflöte *floyera* üblicherweise die *lyra* (3-saitige, kleine Kniegeige) oder Langhalslauten vom *saz*-Typ, wie sie von türkischen Epen- und wandernden Barden, den *ashik*, zur Begleitung verwendet werden (Reinhard 1984 II: 101ff.; Pinto & Reinhard). Die Instrumente konnten ohne besondere technische Hilfsmittel von den Sängern selbst hergestellt werden (s. die *baglamades* oder *tambouras* – Anoyanakis 1979: 257 usw. - bei den Gefängnis-Liedern der „*Rebetes*“). So war es nicht verwunderlich, daß *Hirten-* und *Kleftenlieder* nicht nur einander ähneln, sondern teilweise dieselben Melodien (*idiomelos*) benutzten.

- Die ältere, originale „epische“ Begleitung der Kleftika findet sich heute kaum noch – als *Këngë kaçakesh* im Kosovo (zur *sharki*, s. Traerup) und Nordalbanien (zur *çifteli* – Aufnahme 1972 von RMB).

### Kleffentänze: Romeïka (Syrtos) und Arvanitikos (Tsamikos)

Es fällt auf, daß *alle* Reisenden neben *Romeïka/Syrtos* gleichberechtigt den *Arvanitiko* (= *Tsamiko* = *Çamischer*) als Kleffentanz anführen, der die albanische Stammes-Bezeichnung *Çamen* trägt, die vor ihrer Vertreibung im Bürgerkrieg 1955 nach Südalbanien im griechischen Epiros in der Thesprotia siedelten. Sie dienten damals häufig als christliche Söldner (*Armatolen*), bzw. kämpften oft auch in *Kaçak/Kleften*-(Räuber)-Banden. Da die Reisenden praktisch keinen Unterschied bei den Tänzen<sup>140</sup> zwischen griechischen und albanischen Kleften machten – auch die Vlachen werden dabei fast nie erwähnt – spricht viele dafür, daß die ethnische Verteilung bei den Milizionären (bzw. Räubern) etwa gleich war und die drei Ethnien beide Tänze gerne tanzten, ohne auf die Herkunft zu rekurrieren.

Die gerne zitierten *albanischen Säbeltänze* (von den Ausländern antikisierend als „*Pyrrhische*“ bezeichnet), oft Solotänze (s.u. die Abbildung) oder von zwei Männern *vis-a-vis* getanz, sind als Waffentänze rezent unbekannt, könnten aber in stark stilisierter Form (mit Sprüngen, Rückwärtsbeugungen und entsprechenden Armbewegungen der Vortänzer) im *Kofto* (= „Zerhackter“, weil mit einer virtuoson Figur den Rhymus unterbrochen wird, wozu ein Triller ausgehalten wird) und v.a. im albanischen „*Berati*“ überlebt haben, der ebenfalls von zwei Männern *vis-a-vis* und immer schneller werdend, getanz wird. Den *Accelerando*-Tanz *Kangkeli*, der von einem 7/8 in einen 2/4-Takt übergeht (s. die Transkription „*Ta Ritsa*“ aus Evvia 1977), habe ich nie getanzt gesehen. Waffentänze könnten auch eine Übernahme türkischer Tänzen (s. Abb. zu Konstantinopel) gewesen sein, schließlich gibt es mit *Davul Zurna-Begleitung in der Türkei* auch eine die Aktionen illustrierende Ringkampf-Musik (s. Kurt und Ursula Reinhard) – aber auch die umgekehrte Übernahme ist denkbar.

Tsamikos – Tsamikos Epeirou – Tsakonikos (Arvanitiko) Berati (Arvanitiko)

140 Bei den Liedern berichtete man allerdings in der Regel nur die griechischen Texte (und Melodien?).

Der Tsamikos der *Çamen* hat nach Doris Stockmann (1963 bzw. 1965) einen getragenen 5/4-Rhythmus, der in Griechenland als *Tsakonikos* vorkommt. Seit wann es den *griechischen Tsamikos* im 3/4- bzw. 6/8-Takt gibt und woher er stammt, ist unklar: er ist als Tanz mit griechischen Texten (meist Liebesliedern) auf dem ganzen Festland und nicht nur im Epiros sehr beliebt, aber 3er-taktige Tänze sind für Albanien und Griechenland untypisch. Es gibt sie nur auf den Inseln als *Ballos*, der ein importierter Walzer-Rhythmus ist. Der 3er-Takt könnte aber ein süditalienischer oder venezianischer Import sein.

Epirotische Tanzrhythmen:

Pidichtos Epeirou (Männertanz)      Pogoniosios      Sta tria (Pogoni)

Konstantinopolitanische Tänze:

Chasapikos Politikos      Karsilamas Poilitikos (2 Tänzer *vis-a-vis*): 3/4+3/8

Bartholdy zitierte ein tanzbezogenes Sprichwort (1805: 453):

„*Opouné ap'exo tou chorou, polla tragoudia xevry*“ (Wer nicht mittanzt, weiß viele Lieder),<sup>141</sup> d.h. „Wer selber nicht betroffen ist, kann leicht reden!“ In unserem Zusammenhang deutet die Metapher an, daß beim *glendi* das Tanzen höher gewertet wurde, als das bloße Singen.

Tanzen sei neben dem Krieg, sowieso die liebste Beschäftigung der Epiroten, - selbst nach ermüdenden Märschen seien sie dazu noch aufgelegt, meinte Hobhouse (1813 I: 152).

„Die heutigen Griechen haben diesen Geschmack [am Tanzen] von ihren Voreltern ererbt, und treiben den Tanz mit einer Leidenschaft, welche die Franzosen, die so gern vorzugsweise die Nation *dansante* genannt werden möchten, bei weitem beschämt. Der Druck, unter dem sie leben, hat ihre natürliche Munterkeit nicht ersticken können und sie lassen keine Gelegenheit, sich zu ergötzen, ungenutzt vorübergehen. Überwundene Nationen äffen häufig ihre Sieger nach und nehmen ihre Grundsätze über Schicklichkeit und Unanständigkeit an; aber die Abneigung der Türken, die Arme und Beine taktmäßig, oder rascher als die absolute Noth es erfordert, zu bewegen, hat die regsamen Griechen nicht zur Nachahmung reizen können. (...) Der Nationaltanz der Griechen, den man als eine erhaltene Nachahmung des labyrinthischen, von Theseus eingeführten, ansieht, ist sehr einfach. Die Tanzenden, seyen es Männer oder Frauen, oder beide Geschlechter gemischt, schreiten in abgemessenen zierlichen Schritten, bei den Händen gefaßt, oder durch Tücher verbunden, einförmig im Kreise umher, ohne die Reihe jemals zu verlassen. Der Erste aber, oder Chorführer, der abwechselt, giebt den bald schnellen, bald zögernden Takt an, und erweitert oder verengt den Cirkel. Zuweilen läßt er die Hand des Nächstfolgenden los, und dreht sich ein paarmal herum, wobei er wohl die *Pas* ändert. So geht es ganze Tage und Nächte immer fort, und diejenigen, die sich wundern möchten, wie diese Einförmigkeit nicht ermüdet, dürfen nur an unsern Nationaltanz, den Walzer, denken. Jede Tageszeit ist den Griechen zum Tanzen recht und bequem.“

- schrieb Bartholdy (1805: 366ff.) über die Tanzbegeisterung der Griechen.

Bartholdy machte hier deutlich, daß die damalige (und in Rückzugsgebieten noch existierende) Tanzpraxis nicht in einem kontrastreichen Wechsel verschiedener kurzer Tänze bestand, wie man sie in Touristenshows und von der Volkstanzpflege und in den Vereinen

141 Umschrift und Übersetzung n. Bartholdy!

heute meist tanzt, sondern in langen (vielfach ununterbrochenen) Sequenzen einer *Tanzsuite* (Antzaka), bei denen sich die Musiker ohne Pause überlappend abwechseln.

Auch Holland vertritt die Antiken-Hypothese, die in seine Beschreibung einfließt. Aber er hat auch den zum *Salon-Tanz* verfeinerten Stil der *Athener Bälle* registriert. V.a. Konsul Fauvel, der den antiken Resten im neugriechischen Verhalten nachging, hat pflegerisch gewirkt: *die Athener Bälle wurden von ihm und seinen Gesellschaftskreisen veranstaltet und nicht von griechischen Stadt- oder Landfamilien:*

„The national and pleasing dance of the Romeïka, appears to be less common in Albania than in the Morea and other parts of Greece; perhaps an effect of the more frequent use of the Albanitiko, or Albanian dance, in this country. There is an extreme difference in the character of the two dances; the latter, wild, uncouth, and abounding in strange gestures; the Romeïka, graceful, though sometimes lively, and well fitted to display the beauty of attitude in the human form. Both are supposed to have been derived, with more or less of change, from the ancient times of Greece; and the claim of the Romeïka in particular to a classical origin appears to have some reality.<sup>142</sup> (...) The Ariadne of the dance is selected either in rotation, or from some habitual deference to youth and beauty. She holds in her left hand a white handkerchief, the clue to Theseus, who follows next in the dance; having the other end of the handkerchief in his right hand, and giving his left to a second female. The alternation of sexes, hand in hand, then goes on to any number. The chief action of the dance devolves upon the two leaders, the others merely following their outline, and with a step alternately advancing and receding to the measures of the music. The leading female, with an action of the arms and figure directed by her own choice, conducts her lover, as he may be supposed, in a winding and labyrinthic course, each of them constantly varying their movements, partly in obedience to the music, which is either slow and measured, or more lively and impetuous; partly from the spirit of the moment, and the suggestion of their own taste. This rapid and frequent change of figure, together with the power of giving expression and creating novelty, renders the Romeïka a very pleasing dance; and perhaps among the best of those which have become national, since the plan of its movement allows scope both to the learned and unlearned in the art. In a ball-room at Athens, I have seen it performed with great effect. Still more I have enjoyed its exhibition in some Arcadian villages; where in the spring of the year, and when the whole country was glowing with beauty, groupes of youth of both sexes were assembled amidst their habitations, circling round in the mazes of this dance; with flowing hair, and a dress picturesque enough, even for the outline which fancy frames of Arcadian scenery. It is impossible to look upon the Romeïka without the suggestion of antiquity; as well in the representation we have upon marbles and vases, as in the description of similar movements by the poets of that age.“ (Holland 1815: 167ff.)

- Angesichts dieses Gemeinplatzes des 19.Jhds verwundert es nicht, daß griechische Forscher (z.B. Georgiades) dieses, ihnen mehr als 200 Jahre eingehämmerte schmeichelhafte Cliché der ungebrochenen Kontinuität von der Antike nicht missen wollen. Es ist ein Problem der „*kulturellen Identität*“, die immer auch von Außen akzeptiert werden soll, die die Neugriechen veranlaßt, daran festzuhalten, auch wenn sie durch nichts historisch beweisbar ist, da die Einschätzung der Griechen durch das Ausland damals wie heute immer nur die antike Kultur als wertvoll einstufte, die byzantinische und neugriechische Kultur aber entweder als Dekadenz der Antike oder als epigonal zur italie-

---

142 Holland brachte nun im Anschluß die bekannte Hypothese über Theseus und das kretische Labyrinth, die hier als überflüssig weggelassen wurde.

nischen oder türkischen wertete. Eine Untersuchung des griechischen Anteils an der Entwicklung der orientalischen Musik des Spätmittelalters bis zur Neuzeit hat bis heute nicht stattgefunden. Schließlich war die orientalische Kunstmusik interethnisch, weder rein türkisch, noch rein arabisch oder persisch. Die verengte Betrachtung unter rein nationalem Blickwinkel wird der historischen Situation in keinem Fall gerecht.

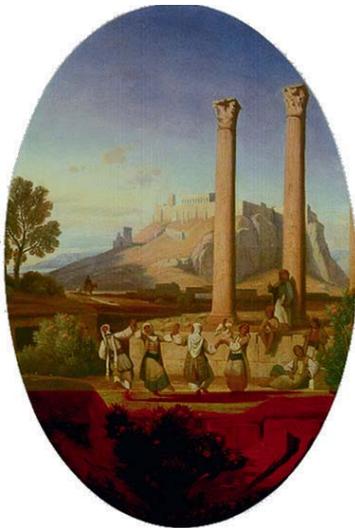
Von Hollands Angaben wichtig bleibt der distinkte Hinweis, daß -

- a) *Frauen vortanzten*, und
- b) vielfach/immer (?) die Abwechslung der Geschlechter in der Tanzreihe die Regel war.
- c) Auch der Hinweis auf den Wechselschritt ist wichtig.

Die größere Virtuosität des *Arvanitiko* (*Tsamikos*) scheint Holland nicht gefallen zu haben. Wichtig ist der Hinweis auf die ethnisch-regionale Verteilung der Tänze, d.h., daß sie um diese Zeit erst zu *pangriechischen Nationaltänzen* stilisiert wurden.

„Der Nationaltanz Romaika ist eine Vergnüglichkeit, der alle Griechen verfallen zu sein scheinen. In jedem Teil des Landes ... habe ich die Kreise weißberockter Männer gesehen, gelegentlich auch Frauen, die sich beim Klang von Trommel und Pfeife oder einem der deutschen Zither ähnlichen Instrument zum Volkstanz zusammenfanden. Die Tänzer, die einen Ring bilden, sind meist durch ein leuchtendfarbiges Taschentuch, an dem sie sich halten, verbunden ... In der Mitte des Rings führen manchmal ein einzelner Mann, manchmal ein Mann und eine Frau die wunderbarsten Schritte aus, bis sie erschöpft sind und ihr Platz von frischen Tänzern eingenommen wird.“ (Frederick Trench Townshend: *A Cruise in Greek Waters*, 1870; in: Tsigakou 1982: 147)

Townshend stellt dem Tanz zu *davul-zurna* („Trommel und Pfeife“) eine *Romeika* bei einer Party oder einem Ball zur „Zither“ (= *kanonaki*?) gegenüber. Vermutlich war der Davul-Zurna-Tanz im Freien, der zur Zither im Haus. Die Tänzer trugen *fustanella* („weißberockt“) und die wechselnden Vortänzer wurden an einem Tuch gehalten.



Théodore Aligny: *Griechische Mädchen tanzen die »Romeika«* 1830 (in Tsigakou 1982: XVIII) & Details

Auf dem Ausschnitt links sitzt ein *Zurna/Karamouza*-spielender Knabe auf der Mauer. Dahinter steht ein Trommler, der eine kleine Davul mit nur einem Schlegel spielt.





Vergl. Aligny's Tänzer mit den Tänzerinnen vom Pangeyri 2011 in Nikopolis/Prevezas (Foto RMB).

Mendelssohn-Bartholdy (1890: 44) erwähnte *Dolch-Tänze auf Kreta*, „die den Reiz der *Romaïka ausmachten*“ - was nicht der sonst damit gemeinte *Syrtos* des Festlands war, sondern die kretische *Sousta*. Vgl. Pouqueville's Text zu „Pyrrhiche“ und „Räubertanz“.

Hobhouse (1813 I: 504f.) schrieb zur *Romeïka*, die Frauen spielten auch Saiteninstrumente:

„the Greek lute, or rebeck. Their dancing they learn without a master, from their companions. The dance, called chorós, and for distinction, Romaïka, consists generally in slow movements, the young women holding by each other's handkerchiefs, and the leader setting the step and time, in the same manner as in the Albanian dance. The dancers themselves do not sing; but the music is a guitar, or lute, and sometimes a fiddle, accompanied by the voice of the players.

When, however, men are of the party, there is a male and female alternately linked, and the performance is more animated, the party holding their handkerchiefs high over their heads, and the leader dancing through them, in a manner which, although at the time it reminded me only of our game of thread-the-needle, has been likened by some observers to the old Cretan labyrinth dance, called Geranos, or the Crane. When the amusement is to be continued throughout a night, which is often the case, the figures are various; and I have seen a young girl, at the conclusion of the dance described, jump into the middle of the room, with a tambourine in her hand, and immediately commence a pas seul, some favourite young man whom she had warned of her intention, striking the strings of the guitar at the same time, and regulating the dance and music of his mistress. We once prevailed on a sprightly girl of fifteen to try the Albanian figure, and her complete success of the first attempt showed the quickness and versatility of her talents for this accomplishment.“

Man könnte aus dem Beginn dieses Zitats schließen, mit *rebec* sei eine birnenförmige Laute gemeint, die dem Aussehen nach der *lyra* ähnelt und die einige Reisende als „Mandoline“ beschrieben haben, wie sie in einer Abbildung aus dem Kleften-Milieu (Anoyanakis 1979: Abb. 110) zu sehen ist. Aber es gibt es genügend Hinweise auf italienische Importe - warum nicht auch der Mandoline? <sup>143</sup> M.E. bedeutet diese Stelle aber eher (ohne die andere

143 Für Karpathos ist der Import der italienischen Mandoline um 1930 belegt, die zum Laouto wurde.

Deutung auszuschließen) eine Aneinanderreihung zweier Instrumentennamen, wonach zu folgern wäre, Frauen hätten damals, zumindest im Haus unter sich, auch *lyra* gespielt. Angesichts der lockeren Sitten der Athener Mädchen (zumindest in den Kreisen, in denen die Reisenden verkehrten), wie in mehreren Reiseberichten erwähnt, wäre das denkbar. Das Verhalten des spontan solo mit *defi* tanzenden Mädchen zeugt nicht gerade von „schamhaftem“ Verhalten im Sinne traditioneller griechischer Sitten, wie sie in griechischen Dörfern heute noch üblich sind. Es könnte sich aber auch einfach um eine ungenaue Angabe von Hobhouse handeln, da alle Reisenden auf genaue Details keinen großen Wert legten und solches mehr zur literarischen Belebung einfügten.

Es wird hier ferner eindeutig auf die abwechselnd männlich-weibliche Ordnung der Tänzer in der Kette hingewiesen. Die Tanzbeschreibung ist genauer und daß bei diesem Anlaß die Tanzenden nicht selbst sangen, sondern die Musiker, erscheint typisch.

- Hobhouse wunderte sich, daß die Mädchen keines Tanzlehrers bedurften, um die schwierigen und komplizierten Tanzfiguren zu lernen. *Das Augenmerk, das alle Reisenden auf den Tanz legten, darf nicht überraschen, gehörte die (vom Tanzlehrer vermittelte) Tanzkunst doch zum normalen Bildungsgut eines Angehörigen der mitteleuropäischen Oberschicht im 18. und 19. Jahrhundert.*

Hobhouse gab eine sehr genaue Beschreibung der Tänze als Folge von langsamem Einleitungstanz „*Romeika*“ (*Syrtos* oder *Sta dio*) und schnellem „*Albanitiko*“ (= *Tsamikos*?), „wobei die Melodien nur ein oder zweimal pro Abend wechselten. Leider ist dies keine verlässliche Angabe bei damaligen Hörern, aber möglich, da bis heute die Tänze in diversen Umrhythmisierungen *suitenartig* - „*sta dio, sta tria*“ („auf zwei“ oder „drei“) - gespielt werden können (vgl. die *Karsilamades*-Suiten auf Zypern). Die Musiker mit „Fiedel“ (= *Lyra*?) und „Laute“ (*Sharki*?) standen in der Mitte. Der „langsame Tanz“ wurde instrumental, der „*Albanitiko*“ mit Gesang, als Tanzlied, aufgeführt: Es sei ein Amusement, -

„an der sie, da es sie an ihre Kämpfe erinnert und selbst eine Art freundschaftlicher Wettbewerb ist, mit der beharrlichsten Energie und unerhörtesten Fröhlichkeit teilnehmen. Ich meine damit ihre Tänze, zu denen sie nach ermüdenden Märschen und während der Nächte in den Bergen grundsätzlich Zuflucht nehmen, gelegentlich als ihre Ablenkung vom Grün ihrer alten Dörfer. In ihnen gibt es nur eine Variation: entweder sind die Hände der Tänzer (ein Dutzend oder mehr an Zahl) hinter ihren Rücken verschränkt, oder jeder Mann hält ein Taschentuch, das sein Nebenmann [am anderen Ende] anfaßt, usw., und so eine lange Reihe von ihnen hindurch. Der erste Tanz ist langsam. Die Gesellschaft steht in einem Halbkreis, die Musiker - ein Fiddler und ein Mann mit einer Laute - in der Mitte, und sie schreiten von einer zur anderen Seite, wobei die Musik die Bewegungen begleitet, die nichts anderes sind als ein sich Eindrehen und Auflösen der Windung („bending and unbending“) an beiden Enden des Halbkreises, mit sehr langsamen Fußbewegungen und dann und wann einem Sprung. Aber im Taschentuch-Tanz, den sie selbst mit einem eigenen Lied begleiten, bzw. der, richtiger gesagt, nur ein Tanzen zum Lied ist, sind alle sehr stürmisch. Es obliegt dem Vortänzer der Kette, die Hauptbewegungen auszuführen, und alle nehmen der Reihe nach diesen Platz ein. Er beginnt zuerst mit der Eröffnung des Gesanges, wozu er ruhig von einer zur anderen Seite schreitet, dann hüpfert er schnell vorwärts, wobei er die ganze Kette hinter ihm in einen Kreis zieht, dann wirbelt er rundherum, fällt häufig auf die Knie und erhebt sich mit einem Schrei wieder vom Boden. Alle anderen wiederholen den Refrain („burthen“) des Liedes und folgen dem Beispiel des Vortän-

zers, der nach mehrmaligen Sprüngen, Drehungen, Kniefällen und Aufstehen seinen Platz dem ihm Nächsten überläßt. Der neue Choryphäus führt sie [alle] durch die gleichen Entwicklungen, aber bemüht sich, seinen Vorgänger im Ausmaß von Schnelligkeit und Wildheit zu übertreffen; und so geht es bei diesem Sport stundenlang weiter, mit nur kurzen Pausen, um anscheinend aus den Texten der Lieder frische Kräfte zu schöpfen, die nur ein- oder zweimal während der ganzen Zeit wechseln.

Um ihrer Vokalmusik zusätzliche Stärke zu geben, ist es nicht unüblich, daß zwei oder drei alte Männer aus der Gesellschaft in der Mitte des Ringes sitzen, um, zugleich mit dem Vortänzer, die Worte am Beginn jedes Verses des Liedes zu setzen, und einer von ihnen hat oft eine Laute, um die Stimmen zu begleiten. Es sollte gesagt werden, daß die Laute ein sehr simples Instrument ist, eine dreisaitige Gitarre mit sehr langem Hals und einer kleinen runden Basis, und ihre Musik ist sehr monoton und wird, was ein Plektrum zu nennen, man mich entschuldigen muß, mit einer Feder, ein ½ Inch lang, gespielt. Die Mehrzahl der Albaner kann auf dieser Laute spielen, die, wie auch immer, gerade nur für solche Töne gebraucht und verwendet werden kann, die sich für die Begleitung und Markierung des Metrums ihrer Lieder eignen.“ (Hobhouse 1813: 154)

Die gute Beobachtung dessen, was die 3-saitige Langhalslaute<sup>144</sup> spielte, - die Strukturtöne des Liedes in einer, den Rhythmus markierenden Funktion, analog der *saz*-Begleitung türkischer Ashik -, wird ergänzt durch den Hinweis auf die alten Männer, die als Chor (bordunal? - sicherlich nicht diaphon) die Eingangsverse des Vortänzers begleiteten. Im Anschluß bemerkte Hobhouse (ebda.), daß er diesen Tanz auch von einem 15-jährigen Tanzknaben in eleganterer Weise solo getanzt gesehen hätte:

„Derselbe Tanz kann auch von einem Tänzer ausgeführt werden, der in diesem Fall dann nicht selbst singt, sondern zur Stimme und Lautenbegleitung eines einzelnen Musikers tanzt. Wir sahen einen 15-jährigen Knaben, der mit variablen Figuren und durch die Leichtigkeit, mit der er eine Pirouette drehte und andere schwierige Bewegungen ausführte, ein sehr befriedigendes Schauspiel einer solchen Solodarbietung bot.“

### Vergleich historischer und rezenter Tanz-Darstellungen:



Frauentanz: Abb. in A. de la Motraye, *Voyage en Europe, en Asie et en Afrique*, 1727  
(in Anoyanakis 1979, Abb. 172)

144 Der Lautentyp ist eine »sharki« (3-5-saitig; Traerup 1975) oder »çifteli« (2-saitig). Nach Pllana (1983: 143) gab es im Kosovo Sharki's mit 3-12 Saiten.



H. W. Williams: *Travels in Italy, Greece and the Ionian Islands ...*, 1820 (in Anoyanakis 1979: Abb. 181)  
Hervorhebung des Zurna- und des Daïre-Spielers durch RMB.



Romeïka (hervorgehoben: Sharki-Spieler):  
Joseph Scherer, *Griechischer Tanz in Athen*, 1849  
(in Tsigakou 1982: 147)



Hochzeitstanz im aromunischen Metzovon 1977  
(Foto: W.Dietrich & RMB)



Tanz in der Tzoumerka 1996



Tanz bei einer sarakatsanischen Hochzeit 2003



Tanz der „*Tsoliades*“ (Evzonen-Tracht mit Fustanella) beim „Arapides“-Fest in Xiropotamos 2000



*Tsifteteli* (Bauchtanz) von Roma-Mädchen 2013 in Parakalamos (Pogoni, Epiros)

- Auf der Morea, bei Kaloskopi gab es 3 Dörfer, die *Paleópolis* genannt wurden, wo Leake ein Karnevalsfest besuchte (1830 I: 5):

„In that which is nearest to the hill I find the men and girls singing and dancing the »Romeïka« the ancient kyklikos choros, with the more diligence as tomorrow is the last day of the Carnival ...“

## Zur »Pyrrhiche« und zum „Räubertanz“ (Pouqueville 1805)

Pouqueville (1805: 275f.) scheint entweder von Ali Pasha selbst, oder von Altgriechisch-Lehrern in Janina, die die Antikisierung vielleicht von Reisenden übernommen hatten, - die Bezeichnung „*Pyrrhiche*“ tatsächlich gehört zu haben,<sup>145</sup> denn er führt sie - etymologisch irrtümlich - auf den antiken epirotischen König Pyrrhus zurück, mit dem sich Ali selbst oft verglich (Bartholdy), da es gut zu seinem Image paßte.

„Dieser Tanz findet sich bei den *Arabes-Ababdes*, so wie Ms. Guys ihn beschrieben hat. (...) Zwei mit Dolchen bewaffnete Männer bewegen sich gemessenen Schritts vorwärts und schwenken ihre Waffen, die jeder gegen sich selber und dann auf seinen Gefährten richtet. Sprünge und gewalttätige Bewegungen charakterisieren diese martialische Übung, deren Namen an den berühmten König des Epiros erinnert, der ihm vielleicht zur Entstehung verholfen, oder ihn infolge seiner kriegerischen Neigung in Mode gebracht hat. Als ich diesen Tanz sah, glaubte ich mich in das antike Sparta versetzt, dessen Vergnügungen er nochmals vor Augen führt. Ich muß gestehen, daß ich fast allzusehr darüber entsetzt war, als ich dem Ungestüm eine Art von Delirium und Raserei folgen sah und befürchten mußte, mitanzusehen, wie die Szene mit Blutvergießen ende.“

– Das Delirium und die Raserei bezog sich offensichtlich auf die Publikumsreaktionen.

„Es bleibt mir noch, von einem [Tanz] zu erzählen, den die Albaner mit dem Namen »Tanz der Räuber« [*Valle Kaçakësh ?*] bezeichnen. [Fußnote P.'s: „Xenophon spricht von einem Tanz der Räuber, vergleichbar in etwa dem, den die Griechen bei ihrer Rückkehr von der persischen Expedition zelebrierten, als sie den Pontos Euxeinos erreicht hatten.“] Er wird oft von seinen Soldaten vor dem Pasha aufgeführt. Da der Schauplatz charakteristisch ist, werde ich ihn vorführen: Man stelle sich einen weiten Saal vor, erhellt von einigen gelben Wachskerzen, deren Grabeschimmer einen bleichen und unheimlichen Schein auf die Zuschauer wirft. Dort, im Winkel eines Sofas, sitzt gewichtig der Pasha, seinen Gürtel von einem Dolch und zwei Pistolen beschwert, mit einem Karabiner auf jeder Seite. Sein Hofstaat, gebildet aus in grobe Militärmäntel gehüllte Soldaten, bleibt aufrecht in finsterner Haltung stehen. Der Scharfrichter sitzt, dank eines Privilegs, das nur ihm verliehen ist, dem Vezir gegenüber, das Ohr an dessen wilden Mund geheftet, bereit, den Kopf dessen, den eine Geste ihm bezeichnet, rollen zu lassen und ihn demütig zu seinen Füßen niederzulegen. - Derart ist der Ort des Balles beschaffen, derart die Zuschauer eines Tanzes, der schon durch seine Benennung geeignet ist, solchen Männern wie den Albanern zu gefallen. Die Tänzer setzen sich, den einen Arm um den Hals des anderen gelegt, die andere Hand im Gürtel des [nächsten] Kameraden in einer Runde verbunden, in gemessenen Schritten kreisförmig in Bewegung, immer schneller werdend und bis zur schnellsten Bewegung sich steigernd. Auf dem Höhepunkt dieser ermüdenden Rotation stoßen sie wilde Schreie aus, die sich mit dem Getöse der allerbarbarischsten Musik mischen. Manchmal kommt es vor, daß die Ausführenden, um das Interesse an diesem Tanz zu steigern, die Pyrrhiche einflechten, von der ich weiter oben gesprochen habe, die durch ihren Charakter auf den Tanz der Räuber zurückverweist. Anschließend gibt man vor, die Räuber zu suchen. Man jagt sie, und wenn man sie erwischt hat, bringt man sie im Triumph zurück. Ich beende dieses Kapitel über den Tanz, wobei ich betone, daß die Griechen sich kaum je versammeln, ohne zu tanzen. Dieses Tun ist ein Amusement für alle Altersgruppen dieses lebhaften und fröhlichen Volkes. [Der Tanz] ist die Seele jeder speziellen Zusammenkunft und er mischt sich unter alle öffentlichen Feste und in die, der Religion geweiht-

---

145 Hoerbuerger (1994: 38-44) behandelt ausführlich die Frage der Schwerttänze bei den Albanern und meint auch, daß die Interpretation als Nachfahren der antiken griechischen Pyrrhiche romantisch-nationalistisch sei. Er verweist darauf, daß damit nicht immer Waffen gemeint seien und geschwungene Tücher und Schwerter sehr oft dasselbe symbolisieren.

ten Ruhetage, ja er übertönt noch den Lärm der Schwerter, der die Griechen erniedrigt und unglücklich gemacht hat." (ebda.: 277f.)



Salut de Constantinople.

Albanais dansants.

9813.

– Albanischer Säbeltanz (Ausschnitt). Hervorhebung: *Çifteli* (= kleine 2-saitige Langhalslaute)-Spieler (historische Postkarte)

Pouqueville deutete hier - wie auch Hobhouse (s.o.) - eine *systematische Kopplung zweier Tänze* an, was Ev. Antzaka in ihrer *Dissertation über das epirotische Tanzsystem* nachwies. Das pantomimische Einfangen der Räuber deutet eine höfische Dramatisierung an.

Hoerburger (1994: 41f.) beobachtete 1951 in Rugovo am Čakor-Paß (Antivari/Montenegro-Kosmet-Metohija-Gebiet, nahe der albanischen Grenze) einen „ausdrucksvollen, wilden“ Schwert-Tanz zweier Männer der dem Postkartenbild ähnelt:



Wie in den Reisebeschreibungen ist auch heute der traditionelle Tanzstil i.d.R. kreisförmig im *Gegenuhrzeigersinn*. Ein *männlicher* Vortänzer macht möglichst virtuose Sprünge, Drehungen, geht in die Knie, beugt sich vor und zurück, etc., wobei seine nach oben gerichtete Hand vom 2.Tänzer („*yiristis*“ = „*der, der hält*“) mit Kraft mittels eines Taschentuchs oder Hand in Hand festgehalten wird.

Bei Frauen geht es traditionell eleganter, würdiger und ruhiger zu (Drehungen), allerdings haben viele junge Frauen, die im Ausland aufwuchsen, die griechischen Tänze in der Volkshochschule gelernt und dort lehrt man nur den „*Männer*“-*Stil*, sodaß dieser neuerdings auch (nur von jüngeren) Frauen getanzt wird, wie beim folgenden Frauentanz beim Panegyri in Megalo Gardiki 2011 (OM 164). Die restlichen Tänzer/-innen halten sich an den nach unten gerichteten Armen, oder an Tüchern und tanzen nur den Grundschrift.



- Eine interessante sozio-ästhetische Anmerkung zum epirotischen Tanzstil machte 2003 bei der Protokollierung eine griechische Studentin aus Larissa (Thessalien ist vom epirotischen Musikstil geprägt): zum allgemeinen *choro* der Tänzer und -innen, die hinter dem *protochoreftis* (Vortänzer) und *dem, der ihn hält*, im Tanzkreis nur stereotype „langsame“ Grundschriffe ausführen („langweilig“), sagte sie:

„Die übrigen Tänzer der *parea* geben dem *protochoreftis* die Ehre, ehren ihn und heben seine Qualitäten hervor, indem sie mittanzen.“

Bei albanischen Tänzen (*Tsamikos*, *Berati*) tanzen meist zwei Männer unverbunden einander gegenüber und oft geht der Defi-Spieler mit ihnen.

## Musik und Tänze der Matrosen auf dem Schiff

Auf der Schiffsreise nach Piräus sah Chandler die Matrosen musizieren und tanzen:

„Wir hatten nun die offene See und einen günstigen Wind. Der Griechische Genius ward bald wach und zeigte sich in der Fröhlichkeit unserer Matrosen. Einer von ihnen spielte auf der Violine und auf der Leyer. Die letzte ist ein gewöhnliches Instrument mit drei Saiten, und ist von der Kithara verschieden, die nur zwei und einen viel längeren Handgriff hat. Der Schiffer, obgleich ein schwerer Mann, that sich mit zweien seiner Jungen im Tanzen hervor. Wir wurden oft auf diese Art von ihnen unterhalten. Es war gleichviel, ob das Schiff noch im Hafen lag, oder, wie nun, von den Wellen bewegt wurde. Sie zeigten einen außerordentlichen Grad von Hurtigkeit, und behielten mit wundersamer Geschicklichkeit, und auf dem kleinsten Platz des Verdecks, festen Fuß.

Ihr gemeiner Tanz, wozu nur ein Paar nötig ist, bestand vornehmlich in Bewegungen vorwärts und zurück, Ausbreiten der Arme, Schnippen mit den Fingern und Verändern der Plätze. Einige Stellungen waren lächerlich, und, wie es uns schien, unanständig.“ (Chandler 1777: 14f.; - Vgl. die englische Fassung (1776 II: 10).

- Das Ensemble bestand somit aus Lyra und Sharki.

Auch der Empfang in Piräus war musikalisch begleitet (Chandler 1776 II: 18; 1777: 26):

„Einige Griechen, denen der Kapitän seine Ankunft gemeldet hatte, kamen am frühen Morgen an Bord.“ - „Der Wein ging frisch herum, und ihre Zusammenkunft ward, wie es unter diesem lebhaften Volke üblich ist, mit singen, geigen und tanzen gefeyert.“

Die beschriebene Fiedel war wahrscheinlich eine kretische Lyra, denn Galt schrieb am 30. Januar 1810 gegenüber von Ithaka:

„Wir hatten sogar einen Orion, einen Spieler auf der Lyra, an Bord (...), aber die Lyra wird mit einem Bogen gespielt, in derselben Art wie eine vulgäre Fiedel. Es ist ein gewölbtes, dreisaitiges Instrument, mit einem Korpus ähnlich der Violine, aber dicker geformt und ihr Klang ist, abgesehen von der Roheit der handwerklichen Kunst, süß und gesänglich, sodaß ich keinen Zweifel habe, daß eine besser gebaute und sorgfältiger gespielte, eine, bis zu einem gewissen Grad gefällige Wahrnehmung erzeugen könnte.“ (1813: 33f.)

Auch Bartholdy (1805: 354) erzählte von einem violin- (bzw. lyra-)spielenden *Kapetanaki*, der auf einer Bank im Freien spielte und betonte, daß auf den Schiffen viel getanzt wurde:

„... auf den Verdecken der Schiffe selbst benutzt man den engen Raum zum Tanze.“ (a.a. O.: 368)

Bei der Abreise von Preveza, schon auf dem Schiff, wurde Hughes fast lyrisch:

„Ein sanfte Bries, die vom Land her wehte, trieb uns um die Spitze von Preveza in den Golf von Komaro, erstarb aber im Laufe weniger Stunden und überließ uns den Ergüssen unserer Ruderer, die sich mit wilden Liedern ihres Landes die Plackerei erleichterten und sich dazu animierten. Eingelullt durch diese Musik...“ (1820 II: 346).

Einen *musikalischen Wettstreit* zwischen Passagieren und Mannschaft beschrieb Hughes (1820 I: 389f.) auf der Fahrt von Galaxidi/Böotien nach St.Maura (Leukadia/Heptanes):

„Die Lieder der griechischen Matrosen, die so ihre Arbeit ehrten, hatten den Effekt, den armen Tataren Mahomet aus dem unteren Lagerraum aufzuwecken, der sich schon früh zurückgezogen hatte ... gefolgt von einem Genossen ... Diese interessante Personage, war nichts weniger als ein richtiger griechischer Fiedler, aufgelesen am untersten Ausläufer des Parnass, der süße Melodien spielte ... Beide setzten sich nun zurückgelehnt auf das Deck in Positur und begannen eine dieser wilden nationalen Airs aufzuspielen, die - trotz ihres entsetzlich nasalen Klangs und der gequälten Saiten - herrlich zur Szenerie Griechenlands und zu den Sitten seiner Bewohner passen und die Aufmerksamkeit des Fremden fesseln und seine Vorstellungskraft beflügeln. Diese Lieder handeln allgemein von den Handstreichen und Abenteuern Ali Pasha's oder eines anderen modernen Helden, und beim Erklängen des Lobes seines illustren Häuptlings schien der Tatar bei seinen Ergüssen keine Müdigkeit zu scheuen ... zu den diskordanten Klängen unseres Musikers ...“

- Es scheint ein musikalisch-politisch-regionaler Wettstreit zwischen den griechischen Matrosen mit dem böotischen Lyra-Spieler einerseits und dem Janitscharen Mehmet andererseits gewesen zu sein, der die griechischen Lieder mit Alipashalitika konterte. Solche regionale musikalische Wettkämpfe kommen auch heute noch zwischen Dörfern (z. B. bei einer Musiker-Hochzeit auf Karpathos 1981) oder Personen vor.<sup>146</sup>

Galt (1813: 60) hörte vor Argos Freiheitslieder griechischer Händler auf dem Schiff (1810):

„Die Griechen und Korsen sangen nun ein Lied, dessen Refrain war, daß die Macht des Osmanen erlösche und die Restauration der Griechen in Konstantinopel bevorstünde.“

---

146 Rivalisierende Wettgesänge haben Tradition auf Kos, Sizilien: *Sfide*, Kreta: *Pismatiká*, *Tsakómata*, und Zypern: *Tchattismata* (Baud-Bovy 1983: 34f., 70).

Auch Pouqueville (1805: 522f.) wunderte sich, daß auf der Schiffsreise nach Athen die Türken Rebellenslieder nicht nur erlaubten, sondern ihnen sogar applaudierten. So besang ein Mann die Heldentaten des aufständischen Pasha's von Widin, Paswan Oglu. Ein Passagier erklärte Pouqueville (ebda.) dazu, daß der Gestürzte „fast jeden zum Freunde hatte“.

Und Mendelssohn-Bartholdy (1890: 43f.) erwähnte in der 2.Hälfte des 19.Jhds Matrosentänze um den Schiffsmast. Dabei fiel ihm besonders die näselnde Stimmgebung auf:

„Nur die Musik, die heutzutage den Tanz begleitet, würde man am liebsten wegwünschen. Denn auch die heutigen Griechen haben keine Vorstellung von Harmonie. Sie singen ihre einfachen Melodien mit großem Eifer, aber oft falsch und stets durch die Nase. Die Lieder, welche die Romaïka begleiten, tragen ein schwermüthiges, unserer Tanzstimmung keineswegs analoges Gepräge: »ισε καλα και μυβριζειν διαμαντουλα μου«“

Damit bewertete er die griechische Volksmusik ähnlich wie vor ihm Curtius (1903: 145):

Es war „Vollmondnacht (...), während unsere Bootsleute (...) mit gleichmäßigem Ruder über den Golf uns hinüber zu arbeiten, zur Erholung dann und wann ihre schnarrenden Ritornelle anstimmend, die sich in unberechenbaren Tonbrüchen bewegen, gesetzlos und unharmonisch und doch durch ihren schwärmerischen Charakter etwas Reizendes, Rührendes haben.“



47. Έλληνας ναυτικός, επιχρωματισμένη χάλκογραφία, 26 x 20,5 εκ., σχεδίασε ὁ Stackelberg, χάραξε ὁ B. Consorti.

Das berühmte Titelbild Consorti's in Stackelberg 1831 des „laouto“-spielenden Matrosen in Anoyanakis 1979, das als Beweis für die Existenz des Laouto in der Ägäis Anfang des 19.Jhds zitiert wird, ist kein Laouto, denn der Knickkragen weist das Instrument eindeutig als *Udi* mit Bündeln aus, deren Hals dem Maler etwas zu lang geriet. Die Laute wurde nach Aussage karpatischer Musiker erst um 1930 im Dodekanes als italienischer Import (der Dodekanes war bis 1947 italienisch) als nachgeahmte Mandoline verwendet.

## Zakynthos

In diesem Zusammenhang ist die eigene Beobachtung Schmidt's (1871: 88, Anm.3) über das Verhältnis der Orthodoxie zu Tänzen bei Panegyria und Ostern bemerkenswert:

„Es verdient hier auch eine Beobachtung mitgeteilt zu werden, welche ich am dritten Ostertage des Jahres 1862 in dem Dorfe Pissinónda auf Zakynthos machte. Man tanzte hier auf einem hochgelegenen ... Platze, auf welchem die eine der vier Kirchen dieses Dorfes steht, zur Trommel und Pflöcke, und ich bemerkte, dass nach jedem Reigen, den man aufgeführt, einer der Tänzer eine Anzahl Kupfermünzen an einen Kirchendiener entrichtete, welcher zum Empfang des Geldes mit einem Becken bereit stand. Die Kirche wiederum hatte die Musik bezahlt, also sie selbst war die eigentliche Veranstalterin der Festtänze, und diese fanden unter ihrer Auctorität statt.“

Alle Dorf-Pfarrer stehen den Tanzfesten positiv gegenüber. Allerdings ist mir kein Fall bekannt, daß die Kirche das Geld für die Musiker einkassierte und sie bezahlte.

Schmidt (1871: 54) zitierte Tournefort (I: 135), es sei „*Sitte der Griechen, ihre Heiligen tanzen zu lassen und dazu mit Pfeifen und Trommeln aufzuspielen ...*“ Dies sei aber schon zu seiner Zeit unbekannt gewesen. Weitere Hinweise gab er auf die Prozessionen mit Ikonen und am Karfreitag-Abend auf eine *Kerzenprozession mit Klageliedern auf Christus* (ebda.: 55).



## Musik außerhalb von Ali Pasha's Herrschaftsbereich: Kleinasien

### 18. Jahrhundert

Chandler und seine Begleiter landeten im Mai 1759 in Kleinasien, wo sie am Berg Ida vom englischen Konsul, einem levantinischen Juden, auf orientalische Weise begrüßt wurden (1776 I: 12,18), was sie irritierte. Gegenüber Lemnos in Tonedos war Sonntagabend ein -

„festival, we were much amused with seeing the Greeks, who were singing and dancing in several companies, to music, near the forum; while their women were sitting in groups on the roofs of the houses, which are flat, as spectators, at the same time enjoying the soft air and severe sky.“

Bei Eleusis war Chandler Augenzeuge eines *Panegyri* der Griechen, die mit Booten über den Hellespont gekommen waren (ebda.: 44):

„It is the custom of the Greeks on these days, after fulfilling their religious duties, to indulge in festivity. Two of their musicians, seeing us sitting under a shady tree, where we had dined, came and played before us, while some of our Turks danced. One of their instruments resembled a common tabour, but was larger and thicker. It was founded with two sticks, the same time with a bigger, which had a round knob at the end, on the top. This was accompanied by a pipe with a reed for the mouth-piece, and below it a circular rim of wood, against which the lips of the player came. His cheeks were much inflated, and the notes so various, shrill, and disagreeable, as to remind me of a famous composition designed for the ancient Aulos or flute, as was fabled, by Minerva. It was an imitation of the squalling, and wailing, made by the serpent-haired gorgons, when Perseus maimed the triple sisterhood, by severing from their common body the head of Medusa. Our Turks and the musicians, when tired, expected, as usual, bacshish or a present. After satisfying them, we went up to the place, at which the Greeks were assembled.“

Offenbar hatte die Reisegruppe ein Oboen-Trommel-Ensemble *davul-zurna* erlebt, das hier von Chandler gut beschrieben wurde. Er erwähnte sogar die Lippenstütze der *zurna* und die Rundumatmung (der aufgeblasenen Backen). Er erzählte auch eine Musiker-Anekdote (Hörensagen?) vom Fischmarkt in Iasius (I: 181):

„A citharist or harper was displaying his skill, and the Iasians were very attentive, until a sale of fish was announced by the sound of a bell. Immediately they all hurried away, except one person, who was hard of hearing. Sir, says the artist to him, I am indeed infinitely obliged to you for the honour you do me, and for your love of harmony. Every body besides left me on the ringing of the bell. How! he replied, has the bell rung? then, sir, your servant.“

In Ephesos engagierten Chandler und seine Begleiter Grabungsarbeiter, die sich mit Musik bei der Arbeit anfeuerten (1776 I: 130):

„The Ephesians are now a few Greek peasants ... We employed a couple of them to pile stones, to serve instead of a ladder... to clear a pedestal of the portico by the theatre from rubbish. We had occasion for another to dig at the Corinthian temple; and sending to the stadium, the whole tribe, ten or twelve, followed; one playing all the way before them on a rude lyre, and at times striking the sounding-board with the fingers of his left hand in concert with the strings ... After gratifying their curiosity, they returned back, as they came, with their musicians in front.“

Hier scheint es keine Lyra gewesen zu sein, da von keinem Bogen die Rede ist, vielmehr vom rhythmischen Begleiten der Finger der Griffhand durch Schlagen auf die Decke des Corpus - ein beim Flamenco wohlbekannter Gitarren-Effekt, den auch rezent *saz*-Spieler nutzen. Die Beschreibung insgesamt läßt einigen Zweifel offen, ob es sich tatsächlich um Griechen und nicht um griechische Yiftoi gehandelt hatte.

– Eines Abends lagerten die Reisenden mit den einheimischen Begleitern am Lagerfeuer:  
„Our janizary, who was called Baructer Aga, played on a Turkish instrument like a guittar. Some accompanied him with their voices, singing loud. Their favourite ballad contained the praises of Stamboul or Constantinople. Two, and sometimes three or four, danced together, keeping time to a lively tune, until they were almost breathless. These extraordinary exertions were followed with a demand of bacshish, a reward or present; which term from its frequent use, was already become very familiar to us.“ (Chandler 1776 I: 24)

- Also schon im 18.Jh. wurden die „*Touristen*“ von den Tänzern abkassiert!

Ebenfalls am abendlichen Lagerfeuer lagerten die Reisenden bei Mondschein nach Besichtigung des Tempels von Apollo Didyméus bei Ura neben einer Handelskarawane aus Ura:

„The Turks smoked, talked, and drank coffee with great gravity, composure, and deliberation. One entertained us with playing on the Turkish guittar, and with uncouth singing. The thin-voiced women, curious to see us, glided as ghosts across the glades ...“ (Chandler 1776 I: 153).

## Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts

Auch Galt hörte am 1810 zu Ostern vor Smyrna Musik am Lagerfeuer einer Karawane:

„... and the drivers were seated within, joyously singing.“ (1813: 297)

In einer Taverne oder Khan zwischen Scalanova und Smyrna wurden Galt und Freunde von einem cleveren Wirt, der offenbar bereits Erfahrungen mit Touristen hatte, angelockt:

„This inn, as I must call it, was kept by a Turk and a Moor. The Blackamoor danced a jig to amuse us, and the Turk sang two songs with a degree of pathos and sweetness that greatly surprised me. He told me that an English Milordos, who had passed some time before, advised to go to London, where his singing would make him as great as a Pashaw; but he had not been able yet to find any one willing to take him there. One of his songs, as Jacomo interpreted the meaning, was a description of an army advancing to the field, and had been composed by the Turk himself. The music was so lively and descriptive, that the poetry, I am sure, could not have been otherwise than good. Alas! ... The other song was a love ditty. Considering that the poor Mahomedans are not permitted to see the faces of their mistresses, I was desirous of hearing which of their charms were celebrated, and made Jacomo, when the Turk had ceased singing, translate for me the whole ballad. It related that on a summer's day, two young Ottoman swains were smoking under a tree, by the side of a purling stream, hearing the birds singing, and seeing the flowers blooming. By came a young maiden, her eyes like two stars in the nights of the Ramazan. One of the swains takes his pipe out of the mouth, and sighing, smoke, gazes at her with delight. The other demands why his rapt soul is sitting in his eyes, and he avows himself the adorer of the veiled fair. ...“ (1813: 278f.)

## Smyrna: kulturelle Drehscheibe zwischen Galata/Pera – Odessa – Europa

In Smyrna lebten nach Hobhouse (1813 II: 617ff.) 15.000 Türken, 10.000 Griechen, 1800 Juden, 200 Armenier und 200 Franken, letztere in einem eigenen Viertel, das „*Petit Paris*“ genannt wurde, wo „im Karneval jeden Abend ein Ball gegeben werde“. Hasselquist beschrieb den musikalischen Ablauf eines Balls im Haus des französischen Konsuls und einen „griechischen“ Frauentanz mit Instrumentalbegleitung. Wie die meisten Tanzbeschreibungen enthält auch diese den Labyrinth-Topos. Die Detailbeschreibung des Tanzes weist auf einen *Syrtos* hin. Die *mauvais violons* waren eventuell zwei *lyras*, deren Klang dem Autor nicht gefiel, und zwei *luths*, Lauten vom *sáz*-Typus oder *ud*. Interessant ist die Bemerkung, daß („*qui n'étoient surement pas touches par des mains de maitres*“) die Lauten „nicht richtig“,

d.h. anders als in der westlichen Praxis, gespielt wurden. Aus der Beschreibung kann man folgern, daß die Musiker die Strukturtöne des Liedes in einer den Rhythmus markierenden Funktion oder Bordun spielten, was ja keine große technische Fähigkeit benötigte und somit kein virtuoses Spielen war.

„Les Francs commencent leur carnaval avec l'anée, & le célèbrent par des bals & des soupers somptueux. J'assistai le 5 de Janvier à celui que M. Hochpied, Consul de Hollande, donna à tous les Européens. Tout c'y passa dans les regles; Mais nous fussions aisement passés de la musique tant elle e'toit mauvaise. Elle consistoit en deux mauvais violons & deux luths, qui n'etoient sûrement pas touchés par des mains de maîtres. Ce bel art qui avoit été porte jadis à la dernière perfection par les Grecs, est aujourd'hui ignoré dans les pays; & ce seroit en vain qu'on chercheroit parmi eux des Orphées & des Linus. Je fus en revanche fort content d'une danse qu'exécuterent les femmes grecques. Elles étoient au nombre de quinze, & celle qui les conduisoit, dirigeoit leurs pas à l'aide d'une pièce d'étoffe qu'elle tenoit dans sa main. Elle consistoit à former un demi-cercle, malgré les différens tours & retours qu'elles faisoient. Elles formoient aussi quelquefois un labyrinthe, après quoi elles reprenoient leur première station. Cette danse me parut fort ancienne, & je fus confirmé dans ma conjecture par M. Peyssonel, Consul de France, qui étoit extrêmement versé dans les antiquités grecques. Il m'assura avoir trouvé quelques monumens de marbre, sur lesquels elle étoit représentée telle que je venois de la voir. Elle est si agréable lorsqu'on la voit danser par des Grecques habillées suivant l'ancienne mode du pays, qu'elle l'emporte sur toutes les danses modernes. Il ne me parut pas que la musique y repondit, & je fus infiniment plus satisfait des chansons dont elles l'accompagnoient.“ (Hasselquist 1796: 36f.)

„The Greeks have now forgotten that this contagion, exercised its fury amongst them, as one may say, only a moment ago: that it tore from their affectionate arms their friends and relations; that their own lives were divided between the despair excited by these losses, and the constant apprehension of falling victims themselves to a similar fate. They are now in high spirits: they dance, sing and play, and think only of enjoying the pleasure of life, in which they do right. In the evening the air resounds with the harmony of their voices attuned to musical instruments, so that one would imagine their days pass in a continual round of feasting and merriment. (...) The Greeks never apply to any study, for they are better employed: they sing, they pray, and they dance; and all this amuses and recures their minds.“

Die Griechen durften zwar die Kirchenglocken läuten (Chandler 1777: 9), aber trotzdem war das Verhältnis zwischen Griechen und Türken zeitweise gespannt. Öfters scheint es Pogrome gegeben zu haben, denn Stackelberg (1882: 117) berichtete von einem. Galt (1813: 270) meldete am 20.4.1810 einen Pogrom, weil ein Janitschar von Griechen bei einer Theateraufführung ermordet worden war und erwähnte Bettler-Lieder aus Smyrna (ebda.: 272). Auch Bartholdy bestätigte die Lebendigkeit des Musiklebens in Smyrna (1805: 368):

„Die Tavernen zu Smyrna und in anderen Seehäfen sind immerwährend von Trinkern, Tänzern und Sängern erfüllt ...“

Trotz der türkischen Herrschaft wird vom fröhlichen Leben der Griechen (voller Musik) in Smyrna berichtet (Bisani 1793: 88, 102). Eine Liebesklage-Anekdote erzählt Bartholdy:

Auf der Burg in Smyrna gäbe es einen antiken Frauenkopf, in den sich ein Janitschar so unsterblich verliebte und in Schwermut verfiel, „daß er halbe Tage ihm gegenüber sitzt, und stundenlang die wehmüthigsten Lieder zur Zither singt, bis er allmählig sich abzehrt und vergeht.“ (1805: 294)

Die Zither kann eine *kanonaki* gewesen sei, aber es kann sich angesichts der Allgemeinheit der Anmerkung auch um ein beliebiges Zupfinstrument (Langhalslaute) gehandelt haben.

1930 erzählte man Baud-Bovy (1983: 72f.), daß viele Lieder der Dodekanes aus Smyrna kämen, das - neben Alexandria, Port Saïd, Konstantinopel, Syra, Piräus, Athen - als *Stadt des Tanzes und der Musiktavernen* galt, was auch Bourgault-Ducoudray (1876: Nr. 1-22) bestätigte. Leider hatte er die *Kleftika* des aus Griechenland geflüchteten alten Sängers *Gerasimos* und des Armeniers *Karabet*, der ein hybrides *cobza*-Orchester aus Violine, *Santouri*, Cello, Mandoline und *Toumbeleki* leitete (Bourgault-Ducoudray 1878: 14f.) nicht im Repertoire dokumentiert. Enge musikalische Beziehungen zwischen den Inseln, den Hafenstädten Kleinasiens mit hohem griechischen Bevölkerungsanteil und der Levante bestätigen u. a. auch Musikerbiographien aus Zypern, wohin nach 1922/23 viele griechisch-armenisch-fanariotische Musiker flüchteten. V.a. bildete Smyrna über jüdische Musiker eine wichtige kulturelle Brücke zwischen den konstantinopolitanischen Vorstädten Galata-Pera und Odessa und der Wallachei:

### Die yiddisch-sprechenden Juden der Wallachei und Odessa als Vermittler der orientalisch-griechischen Musiktradition

Nach Martin Schwartz (1998) beeinflussten sich in der Zeit der Fanariotenherrschaft (17./18.Jh.) und noch lange danach in Moldavien und der Wallachei (O-Rumänien) griechische und rumänische Musik gegenseitig und von dort wurde v.a. der schnelle *Chasapiko* („Fleischer-Gildentanz“) in die fanariotische Musik Konstantinopels und die Welt der Griechen übernommen. Besonders wurden die **yiddisch sprechenden Juden**, die in der Moldavo-Wallachei, Russland und Österreich-Ungarn, sowie in der Türkei lebten, die man dort – *in Abgrenzung zu den Sefardim, den Romanioten im Epiros und den deutsch sprechenden Juden - „Leh-Juden“* (= „Polnische Juden“) nannte, von der graekorumänischen Musik in Moldavien beeinflusst. Von dort brachten diese Juden gräzisierte und rumänisch-jüdische Musik in die yiddisch-sprachigen jüdischen Gemeinden der Ukraine, Russlands, Polens, usw. Viele griechische Melodien, besonders *Chasapiko*- und *Chasaposeroviko*-Stücke die man mit Konstantinopel assoziierte, wurden Teil der traditionellen Musik dieser O-Juden. In Konstantinopel selbst nahmen zwei jüdische Ensembles 1908-1912 ein griechisches Repertoire (*Syrtoi, Kalamatiana*, etc.) für die griechischen Platten-Labels auf. Der Einfluß der griechischen auf die jüdische (vorwiegend instrumentale) Musik und etwas geringer umgekehrt, umfaßte nach Schwartz 3 Kategorien:

- a) Lieder bekannter kleinasiatischer griechischer Komponisten auf Texte der Unterwelt und analoger sozialer Gruppen in einem neuen Stil (2/4-taktige *Chasapiko*-Melodien) mit deutlichen Parallelen zu jüdischen Weisen: sie erschienen nur auf Platten ca. 1925-1935;
- b) Lieder mit *manges*<sup>147</sup> -Thematik und -Lebensgefühl (*ethos*), oder Lieder aus Smyrna (vor 1922/23) oder allgemein von kleinasiatisch-griechischen Komponisten in Athen aus den frühen 1930er-Jahren: diese Lieder (schneller 4/4-*Chasapiko*) haben jüdische Melodien;
- c) einige wenige Lieder, die keine Tanzmusik waren, stammten von unbekanntem griechischen Komponisten, wozu es ähnliche jüdische Melodien gab.

---

147 = andere Bezeichnung für die Rebetes.

Die jüdische Festmusik von **Odessa**,<sup>148</sup> der internationalen Schwarzmeer-Hafenstadt mit ihren vielen Musikanten und bombastischen Hochzeiten, war jedermann bekannt und viele Rhythmen, Modi und Melodien mit rumänischen Merkmalen ähnelten der griechischen Musik. Der Hafen besaß eine große jüdisch-griechische Unterwelt und u.a. während der russischen Revolution brachten griechische Seeleute und Manges, darunter viele Musiker, ihre typischen Tänze und jüdisch-gefärbten *Chasapiko*-„Seemannslieder“ über das Schwarze Meer nach Konstantinopel und von dort gelangten sie nach Smyrna, Syra, usw. und wurden Symbole der Manges. Einige jüdische Melodien lernten die Griechen in Moldavien kennen und wanderten mit den *rumänischen Chasapika* nach Kleinasien. Eventuell brachten lokale yiddische Ensembles jüdische Melodien nach Konstantinopel und Smyrna. In der Moldavo-Wallachei gab es *multiethnische Ensembles* (Griechen, Armenier, Juden) parallel zur Szene in Odessa und Konstantinopel. Schwartz belegt seine Thesen mit seiner bedeutenden Schellack-Sammlung - die Wanderungen sind somit durch Fakten gesichert.

- Man sollte aber nicht die **Zeit davor** vergessen, denn Odessa war der Standort der *Filiki Hetaireia*, der griechischen revolutionären Bewegung, die die Unabhängigkeit Griechenlands auslöste und diese Bewegung gab es bereits 100 Jahre zuvor und basierte auf der griechischen Kultur der Fanarioten. Da Odessa, wie Schwartz herausstellt, kulturell (nicht nur in der Unterwelt) intellektuell stark jüdisch geprägt war und nicht nur als Schwarzmeerhafen, sondern auch durch seine Lage an der Mündung der Donau direkter Zugang zum Habsburger-Reich besaß, war es ein zentraler *Schnittpunkt zwischen osmanischem Reich, Russland und Mitteleuropa*. Meines Erachtens sieht Schwartz aufgrund seiner Quellen um 1900 zu sehr nur die griechische Orientierung der jüdischen Musiker und zumindest für die 1.Hälfte des 19.Jhds zu wenig *die Rolle jüdischer Musiker im osmanischen Reich in den Musikergilden*: die Verlagerung ins urbane Kaffeehaus-Milieu und die Möglichkeit für Juden, auch andere Berufe zu ergreifen, wird mit den Tanzimats-Reformen evident. Schwartz hat das Augenmerk zu Recht auf die *yiddisch-sprechenden* Juden gelenkt, über wir wenig wissen, die - als 3. Gruppe - nicht wie die gebildeten Sefarden und Romanioten des Epiros in bürgerliche Berufe wechseln konnten, und vielleicht (?) soziale Außenseiter und daher u.a. Musikanten bleiben mußten.
- Diese jüdische Minorität erklärt zugleich, warum es in Kleinasien jüdische Musiker und Sänger gab, während auf dem Festland die sefardischen und epirotischen Juden durch die Yiftoi ersetzt wurden und aus der professionellen Musikszene verschwanden.

**Die Schallplatte als Quelle urbaner Musik von Konstantinopel/Smyrna: die judeo-armenisch-griechische Tradition Kleinasiens als Wurzel des Rebetiko 1900–1923**

Bülent Aksoy (1998) bestätigt zwar die Nähe des Rebetiko zur türkischen (recte osmanischen Kunst-)Musik und die Übernahme türkischer Lieder, er weist aber auch auf das stilistische „*reshaping*“ der Musik durch die Fanarioten hin, denn *die „Smyrneika“ seien alles konstantinopolitanische Lieder*. Damit bestätigt er indirekt, daß die orientalisch-griechische

---

148 Schwartz besitzt eine alte Plattenaufnahme eines jüdischen Violinisten aus Odessa mit der Melodie - aber in 4/4 - von Vamvakaris' berühmtesten *Zeimbekikos varys* (9/4), „*Frangkosyriani*“ (Fränkisches Mädchen aus Syra), der als seine Komposition galt.

Tradition der Fanarioten eine Seitenlinie der osmanischen Inçe Saz und vermutlich in den *semai*-Musik-Cafés in Galata und Pera zu hören war.

Bei der das neue prowestliche Bürgertum provozierenden Kleidung der Manges wurde schon von U. Reinhard und Hadzipantazis 1986 auf die Gilde der Feuerwehrleute „*tulum-baçi*“ hingewiesen, aus denen sich viele Rebetes rekrutierten. Sie hatten eigene *semai*-Cafés, in denen der *Amanes*-Stil gepflegt wurde (Unlü 1998).

– Cemal Unlü gibt an, die 1. Grammophon-Kompanie in Konstantinopel sei 1900 gegründet worden. Es gab religiöse Verbote für muslimische Türken, vor Aufnahmegegeräten zu singen und so erfolgten die ersten Aufnahmen in Konstantinopel mit Armeniern, Griechen, Juden und Roma. Dadurch waren diese Aufnahmen einerseits unterschiedlich an der Kunstmusik orientiert, andererseits belegen sie die *Multiethnizität* der osmanischen Kultur. Die jahrhundertlang in und um Konstantinopel dominanten Griechen zeigen in den Aufnahmen ein breites Repertoire: in der 1. Periode kommerzieller Aufnahmen (1903-1921) standen nach den griechischen an 2. Stelle türkische Titel.

V.a. das Platten-Label *Favorite Record*, eine deutsche Firma, die als erste vor 1910 in Konstantinopel 16 Platten herausgab, darunter Aufnahmen des Palastorchesters „*Musika-yi-Humayum*“ mit *Smyrneika*, *Smyrnaic manes* und *Tabahaniotikos manes* des Ensembles „*Estoudiantines*“ von Christodoulidis, Baksevanoglou u.a. Nach 1910 erschienen 22 weitere Platten mit den gleichen Künstlern.

Die größere Kompanie *Odeon*, startete in Konstantinopel 1904 mit einer Vielzahl griechischer Titel in verschiedenen Plattengrößen, im 19cm-Format 20 Platten mit 40 Titeln mit Mandoline, Harmonika-Soli, Frauenchor, der *Zounarakis Estoudiantina* mit religiöser Musik, *Syrtoi*, *Chasapika*, usw. Auf 21 27cm-Platten (es gab auch welche im 30cm-Format) erschienen mit denselben Künstlern, incl. Yiangoulis, Lieder wie „*Mia Smyrna*“, „*Ali Pacha*“, „*Kapetan Yiakoumis*“, usw. **[d.h. auch Alipashalitika und Kleftika!]**

Die 3. Firma auf dem Markt war die deutsche *Polydor*.

– Magopoulos (1998) zitiert P. Glykofridis, den Sales Manager von 1930 bei Polydor: „*The most commercial discs were the amanedhes because 9/10 of the Greek people liked them.*“

Nikolakakis & Papagheorgiou (1998) zeigen, daß schon Ende des 19. und in den ersten Dekaden des 20. Jhds – parallel zu Smyrna u.a. Musikzentren - Musikgruppen aus Konstantinopel und Kleinasien in den USA Grammophonaufnahmen publizierten, die primär das Orient-Etikett trugen und *amannedes* und *sharkia* (= urbane populäre Lyrik) enthielten, aufgeführt von jüdischen und christlichen Musikern (Griechen, Armenier), die deren Immigration und Tourneen in Amerika unterstützen sollten. Der Export ihrer Platten in den Orient und auf das griechische Festland führte zur Entwicklung neuer Modelle, Formen und Interpretationsstile bei den Musikern und erlaubte ihnen, ihre Musik mit der anderer Kulturen zu verbinden und so neue Elemente in die griechischen Lieder einzubauen. Nach Torp (1998) gelangten 1922/23 viele herausragende professionelle Musiker, Sänger und Komponisten auf das griechische Festland, u.a. *Dimitris Arapakis*, *Grigoris Asikis*, *Dimitris Atraidis*, *Antonios Dalgas*, *Giannis Tountas* und *Ioannis Eitziridis* (*Yiovan Tsaous*), von denen die meisten eine reguläre Ausbildung in osmanischer Kustmusik genossen hatten, denn die

urbane Musik Kleinasien lag – so Torp - in den Händen griechisch-armenisch-jüdischer Musiker. Schon 1870-1880 waren „anatolische“ Lieder und Musik in Athen und Piräus von Tournee-Musikern bekannt, hatten aber ihre Popularität und ihr exotisches Flair schon vor 1900 eingebüßt. Erst mit der Flüchtlingswelle aus Kleinasien wurden die neu eingewanderten Musiker ansässig und zu einem bestimmenden Faktor im Musikleben. Das führte 1920-1940 zur *Fusion ihrer Tradition mit dem Festlands-Rebetiko*, wozu in den 1930er-Jahren der Einfluß der westlichen Tonalität kam.

1884 traten italienische und französische Operntruppen in Smyrna auf und 1893 eröffnete der Levantiner *Guillaume* das erste „Café chantant“, das sich „Café amán“ nannte (Karakassis: 304f.), wo Sänger und Tänzer auf einem *balko* (Podium) auftraten, die meist *Juden* und *Roma* - wie der rumänische Zigeunergeiger *Yovanaki* und *Boyati Mango* - waren.

Das Repertoire der weiblichen Künstler bestand aus fremden Tänzen (türkisch-rumänisch-slawische: *Chassapikos*, *Ballos*, *Karsilamas*, *Tsifteteli*) und orientalischen *Amanedes* (Sängerin *Kior-Katina*), während die Männer den *Tsamikos* tanzten und Festlandslieder sangen (Mazarakis 1959: 48ff.), wie ein smyrnischer Liedtext angibt (Baud-Bovy 1983: 73f.). Das internationale Repertoire umfaßte Opernarien, *Amanedes*, Walzer, *Zeimbekika* in Dur-/Moll und *Makamen*, die bis in den Dodekanes ausstrahlten:

- „*Der Jasmin*“ aus Kos, „*Die Smyrnierin*“ aus Rhodos bei Lambelet Nr. 58/59; Baud-Bovy 1935 I: 111, Nr.43 im italienischen *Kandhades*-5-Silbler mit „europäisch“-smyrnischer Melodie, ein Lied auf die Liebe der Tochter des Pashas, des rumeliotischen *Karagöz*-Spielers *Barbayorgis*;
- „*Ein Wagen fährt vorbei*“ (gesungen von einer Frau aus Salakos/Rhodos: Baud-Bovy 1935 I: 223, Nr. 94), ein türkisches Lied im 9/8-Takt, das sich auch wörtlich bei Rigas (p. 108, Nr.19, aus Skiathos) findet und als *Rebetiko* von *Tsitsanis* auftaucht, ist auch aus Smyrna.
- Ein Lied aus Monolithos (Rhodos: Baud-Bovy 1935 I: 114, Nr. 95) steht im türkischen 11-Silbler - es gibt dazu eine türkische Melodie (Enzykl. Lavignac V: 2951), in Smyrna belegt, stammt aus Istanbul (Europäisches Lied II: 65 & 252), korrespondiert mit S. Karas Aufnahme („*Nach Athen und Piräus*“: Platte SDNM 110.A 6) und soll aus der türkischen Operette „*Lepheidzi Hor-Hor Aga*“ des armenischen Komponisten *Tigrane Zoghadjian* stammen, der mit einer armenischen Truppe 1883 in Athen auftrat.
- „*Yaroumbi*“ (Baud-Bovy 1938 II: 136, Nr. 14) steht in Dur und soll nach Pernot (1903, Nr. 41), der es 1899 in Chios hörte (vgl. Platte SDNM 110.B 3), frisch aus Smyrna importiert worden sein. Es wurde als eines von drei städtischen Liedern von M. Ravel (*Qing melodies*) harmonisiert. Sein 2.Lied „*Wie galant*“ hatte Matza (Nr. 75) gesammelt und ist eine larmoyante Romanze, ursprünglich ein *Walzer*, wie eine Version aus Phillippopolis beweist (Baud-Bovy 1983: 74f., Anm. 1).
- Vgl. auch ein städtische Lied aus Rhodos (Baud-Bovy 1983: 75, Bsp. 64), das einer Aufzeichnung von Villoteau Ende des 19.Jhds aus Ägypten ähnelt und zur „*Yalan-Dais*“-*Karagöz*-Figur „*Stavrakis*“ in Relation steht (Memoiren des Spielers Spatharis).

Stackelberg fand Gelegenheit, eine *europäische* und eine *orientalische* Melodie zum selben Liebesklage-Text (*amanes*) aufzuzeichnen (1826: 116; s. Brandl 1988a):

„Liebesklage, Smyrnisch“ (Notenbeispiel Nr. 4)

*Occidental-griechisch* (Es-Dur) ist die Melodik obiger Liebesklage aus Smyrna, zu dessen Text Stackelberg eine 2., „*orientalisch-griechische*“ Melodie („Andere Weise desselben Liedes“) notierte, was belegt, daß es in Smyrna, das vor der „*Kleinasiatischen Katastrophe*“ 1925 von 50% Griechen bewohnt war, offenbar schon vor Auflösung der Musiker-Gilden in der Tanzimats-Reformperiode „*Café chantant's*“ (mit europäisch beeinflusster Musik) und „*Café aman*“ (mit Vorläufern des „Smyrneika“-Stils) gab.

„Die Melodie nähert sich abendländischem Geschmack“ und „Dieses Lied [gemeint ist der Text!] ist durch mehrere Zusätze und durch Anfangsbuchstaben der Strophen zu einem ganzen Alphabet von Liebesklagen erweitert worden.“ (Stackelberg 1826: 116)

„Andere Weise desselben Liedes (Notenbeispiel Nr. 5)

Rekonstruktionsversuch von Nr. 5:

Leider fehlen Untersuchungen über Musik und Ethnizität ihrer Träger aus osmanischer Zeit in den großen griechischen Gemeinden der *arabischen Hafentädte* der Levante (v.a. Alexandria, Port Said, Suez), die um 1955 aus Ägypten vertrieben wurden. Vergleiche mit Bagdad, wo jüdische Sänger und Musiker bis zur Machtübernahme der Bath-Partei um 1950 stilbestimmend waren (s. in der arabischen Plattenanthologie „*Musik des Orients*“ von 1930 die Aufnahmen des *calgi Baghdadi* mit jüdischen Sängern), lassen vermuten, daß es im 19.Jh. in den Levante-Hafentädten viele jüdisch-(armenisch-)griechische Musiker gab.

## Ein mimisches Theater der Tanzknaben bei Smyrna

Bartholdy berichtete über die Tanzknaben in Galata und Smyrna (1805: 376-382):

„Die Alten hatten eine Art von Tänzen, die sie nach Athenäus, Buch I., Hyporchematische nannten,... die durch angemessene Bewegungen den Sinn der Worte ausdrücken mußten, die man dabei absang ... Hieran gränzte auch der Mimos, der nach Wolfs Erklärung eine Poesie ist, die alle Arten der Nachahmung treibt: eine kleine Komödie, gleichsam ein ausgehobnes Bild. Der Mimos war immer kurz,... Die Schilderung ging auf ganz alltägliche Sachen, stellte das Läppische, Gezierte usw. im Betragen der Leute vor; zuweilen auch ohne Satire, ihr Leben und ihre Denkungsart. Ich habe ein Schauspiel in diesem Geschmack ungefähr, wie es unter den Türken gebräuchlich ist, mit angesehen, das ich hier kurz beschreiben will. Der Monat Ramazan ist bei den Türken zugleich Faschings- und Fastenzeit, indem sie den Tag der Enthaltbarkeit und Buße, die Nacht aber der Erholung und den Ergötlichkeiten widmen. Gerade in dieser Epoche machte ich von Smyrna aus, mit dem durch seine Reisen und philologischen Kenntnisse bekannten Prediger Herrn Usko, mit Herrn Duvelaz, englischem Kaufmanne, und dem Herrn Meyer (Verfasser des philosophischen Romans Dianasore) und Gropius, eine Excursion durch Lydien und Jonien. Wir langten eines Abends, bei guter Zeit, zu Kassaba-Durguthli, einem ansehnlichen Flecken, wenige Stunden von Sardis an. Da wir Empfehlungen an den sehr reichen Aga des Orts Seyfisada hatten, so überschickten wir ihm dieselben nebst einem Geschenke an französischen Confituren. Er ließ uns herauf zu sich einladen, und erkundigte sich höflich, worin er uns gefällig seyn könne. Da ich schon zuvor gehört hatte, daß sich sehr gute Tänzer im Orte aufhielten, und als ein Neuling in der Levante begierig war, sie zu sehen, so bat ich ihn, uns dieses Schauspiel zu verschaffen; worauf er erwiderte, [daß dies zwar in seinem Serai nicht geschehen könne, weil er seine Weiber liebe, und ihnen nicht Anlaß zu Eifersucht und Aergerniß geben wolle, aber er werde sogleich die Truppe aufsuchen lassen, und zu uns in den Chan senden] welches auch ohne Aufschub geschah. Sie langten nach der Abendmahlzeit bei uns an, und wir bereiteten die Bühne auf einem Boden. Das Personale bestand aus vier jungen wohlgebildeten Knaben, zwischen dreizehn und siebzehn Jahren, aus zwei ältlichen Bouffons und den Musikanten, die gemeinhin die Gelegenheitsmacher abgeben. Die Knaben erschienen im vollen Costüme türkischer Weiber, mit breiten Gürteln von großen, getriebenen Schildern verschlossen; die Comiker in gewöhnlicher armeneliger Tracht, einer sogar absichtlich sehr zerlumpt.

Das Sujet des Tanzes war eine obscöne Darstellung der Sitten und Intriguen der Türkinnen. Die gelenden und schreienden Töne ihrer Stimmen wurden, wie ihre Manieren, bei den Gesängen und Gesprächen aufs täuschendste nachgeäfft. Die Weiber waren dem Manne entflohen, oder sie hatten in seiner Abwesenheit dem Galane (den der besser angethane Bouffon darstellte) ein heimliches Rendezvous bewilligt. Der zerlumpte Komicus wollte sich ebenfalls stets in ihre Gunst eindrängen; aber ihm wurden nur Spott und Hohn, Faustschläge und Mißhandlungen zu Theil. Wenn manchesmal die Tänzer sich im Kreise drehten, zog der beglückte Liebhaber den Wirbelnden nach, machte die ausgelassensten Geberden, und trieb die Unanständigkeit fast bis zur Wahrheit. Der verschmähte Anbeter aber stellte sich in den Mittelpunkt des Cirkels, und hielt, mit wahrhaft possirlichem Einfall, ein Stümpfchen Licht in der Hand, gleichsam dem deutschen Sprichworte gemäß, das solchen Per-

sonen die Rolle zutheilt, [ändern das Licht zu halten.] Die Pas der Knaben aber, und die Weise des Tanzes waren die oben beim Souper Mouctar Pachas beschriebenen. Manchmal stimmten auch die Spielleute in den Gesang, der oft das Glück der Liebe (amando amato)<sup>149</sup> pries. Zuweilen ergriff auch selbst diese der Taumel, und sie sprangen auf und trieben waltend mit umher, nachdem ihre Melodie sich zu einem langen rauschenden Appell hingezogen hatte. Dazu der Lärm der Castagnetten, die man unaufhörlich schlug, der Klang ihrer Schellen, der silbernen Gürtelschilde, und anderer metallenen Zierrathen, das kurz aus der Kehle hervorgestoßene Lustgeschrei, das einer andern Gottheit geweiht war, als derjenigen, welcher die Alten ihr Evan Evoe zujauchzten. Manchmal bildeten sie Gruppen, wie sie sich häufig auf antiken Vasen finden. Sie hoben ihre Weiberröcke auf, unter denen Aermel, Priape nachbildend, lang herunterhingen, die sie, indem sie sich in eine Reihe ordneten, anfaßten, und so einer den andern tanzend fortzogen.“

## Konstantinopel

Konstantinopel's Bevölkerung bestand nach Hobhouse (1813 II: 889), neben Türken hauptsächlich aus einer großen Zahl von Griechen und Armeniern, sowie Juden und einigen Europäern (Franken). Ausländern war das Wohnen in der Stadt selbst untersagt, das ihnen zugewiesene Viertel war Galata und Pera<sup>150</sup> und so verwundert es nicht, daß die Reisenden v. a. diese Vororte beschrieben, wo es auch für sie angenehme Unterhaltung gab.

### Die Musik der Fanarioten

#### Historischer Überblick:

„Die byzantinische Reichs- und Provinzverwaltung wurde von den osmanischen Eroberern nicht zerschlagen, sondern in politischer Besonnenheit beibehalten ... Sie sicherte dem Reich ein geordnetes Finanzwesen, sie gab ihm eine feingegliederte Gesandtschafts- und Kanzleiorganisation. Dadurch wurden die Osmanen auch in ihrem Staatsaufbau die Erben von Byzanz. ... Aber diesen feingegliederten und unendlich vielfältigen Apparat wirklich zu bedienen, ... und zu beherrschen, dazu waren die osmanischen Eroberer zunächst auf lange Zeit hinaus nicht imstande. Die Verwaltung des osmanischen Reiches blieb daher in den Händen von Nichttürken. Ursprünglich waren es die Nachkommen der hohen byzantinischen Beamtenaristokratie, die teilweise zum Islam übergetreten waren. Dazu kamen dann andere 'Renegaten'“ (Stadtmüller 1976: 268f. & 336)

„Im exklusiven Wohnviertel 'Fonar' in Istanbul läßt sich das reiche Griechentum nieder, zumeist Familien, die schon in Byzanz eine einflußreiche Rolle gespielt haben. 'Fanarioten' nennen sie sich.“ (Weithmann 2000: 146)

Zentrum des Fanar-Viertels von Alt-Istanbul ist der Amtssitz des griechisch-orthodoxen Patriarchen. Dieser war nicht nur *primus inter pares* der orthodoxen Welt, sondern nach dem osmanischen Religionsgesetz im ganzen Reich religiöses Oberhaupt aller orthodoxen Christen und damit auch politisch für sie verantwortlich - eine Machtfülle, die er weder vorher, noch nachher wieder hatte. Dies, und die Einmischung Russlands (Katharina II.), das sich bis heute als Schutzherr der Orthodoxie versteht und damals den Griechen tatkräftig zur Seite stand, führte zu einem beachtlichen kulturellen Selbstbewußtsein der Fanarioten. Da das Patriarchat nicht nur Schulen, sondern auch eine eigene Druckerei und -

---

149 Hier ist wohl eher das Gegenteil der Fall: vermutlich handelte es sich um ein *amanés*, ein gesungenes Ghazel als Liebesklage, das üblicherweise die Worte *aman*, *aman* als Grundlage von langen Melismen benutzt - siehe danach den „langgezogenen Appell“.

150 Vororte von Konstantinopel, die überwiegend von Griechen und Armeniern bewohnt waren.

über die Pfarreien und Klöster - eine weite Verbreitung ihrer Erzeugnisse besaß,<sup>151</sup> wurden fanariotische Literatur und Notendrucke auch über Konstantinopel hinaus bekannt.

Im Bereich der Kunst drang *bereits einige Generationen vor dem Tanzimat* westliche Kultur ins osmanische Reich ein, wobei die Griechen eine tragende Rolle spielten. Andererseits waren es auch Griechen, nämlich die Fanarioten, die bis heute auf ihre Funktion in der „orientalischen“ Tradition pochen, wobei das Patriarchat und von ihm gesteuerte orthodoxe Kreise eine eigenartig ambivalente Rolle spielen und westliche Kultur (besonders Musik) vehementer ablehnen, als eine christlich-orthodoxe levantinische Kultur - womit die Zuordnung zu einem nur *islamisch-orientalischen* Kulturbegriff falsch ist, denn die *makam*-Theorie stammt von den christlichen Arabern der Levante.

Neben den Roma, die in der Volks- und Militärmusik Mehterhane musizierten, wirkten in der hauptstädtischen Musik Juden, Armenier und Griechen. Der Grieche *Zaharya-Efendi* (Reinhard 1984 I: 31) war sogar Chefmusiker der Mevlevi-Derwische unter den Sultanen Ahmed III. und Mahmud I. Die Psalmen des Patriarchats waren so berühmt, daß sie bei großen Festen aushilfsweise an den Sultanshof gerufen wurden (ebda.).

Fanarioten musizierten in Cafes (*Café aman*, *Cafe chantant*) und in den Tavernen von Pera und Galata und begleiteten die Tanzknaben *Yamakes* (= „Häschen“), die, wegen des homosexuellen Aspekts niemals Türkenkinder, aber meist (Insel-)Griechen waren, wie Reisende des 19. Jhds übereinstimmend berichteten. Sie wurden hochbezahlt und ihre türkischen Liebhaber prügeln sich öffentlich um ihre Gunst. Trotz der moralischen Entrüstung betonten die Reiseberichte (z.B. Bartholdy 1805) die hohe künstlerische Qualität der Darbietungen *in der Hauptstadt – nicht in Janina!*

Die Fanarioten hatten sich in der weltlichen Kunstmusik an der levantinischen Makam-Tradition orientiert und es ist bis heute ein heißumstrittenes Thema, wieweit auch die *neugriechische Kirchenmusik*<sup>152</sup> orientalisiert wurde, wie es Wellesz u.a. unterstellten. Letztlich ist auch die Frage der stenographischen Auslegung der Neumen (s. Floros; ein Traditionsstrang reicht von Psachos bis Simon Karas) oder die von den westlichen Forschern (Wellesz, Raasted) ebenso abgelehnte Chromatik der byzantinischen *échoi* damit verbunden. Obwohl Wellesz sich wahrscheinlich irrte, als er die mittelbyzantinische Musik für ausschließlich diatonisch hielt, stand Byzanz seit dem 9., verstärkt seit dem 11. Jahrhundert, in engstem kulturellen Austausch mit dem Kalifat (s. Handschin) und musikalisch war es in der weltlichen Musik von Konstantinopel eine ausgesprochene Mode, „exotische“ Musik (aus dem Kalifat, aber auch Musik der Goten) zu hören. Orientalische Musik war ebenso bekannt, wie die eigenen Stile. Umgekehrt gilt das ebenso für Bagdad, wo die großen Musiker (etwa Ishaq al Mausili) durchaus byzantinische Musik und -theorie kannten.

Die Frage der gegenseitigen Akkulturation ist somit keine des 15. Jhds (nach Eroberung Konstantinopels), sondern stellt sich bereits für die Zeit der Kreuzzüge - wobei man sicherlich weniger vom „barbarischen“ Westen übernahm, als dorthin abgab. Und die osmanische (Kunst-)Musik ist ihrerseits ebenso eine Synthese mit arabisch-persischer Musik,

---

151 Dies gilt auch noch für die Verfassung der modernen Türkei, wird aber nicht eingehalten.

152 Diese Bezeichnung lehnen die Griechen selbst ab, da sie als Gegensatz zur byzantinischen gilt.

wie sie von den nicht-muslimischen Musikern mitgestaltet wurde.<sup>153</sup> Somit ist im levantinischen Raum mit Sicherheit keine Musikkultur als ausschließlich eigenständige Tradition anzusehen (s. Baud-Bovy 1983: XV), wohl aber als ethnisch-regionale urbane Stile einer *levantinischen musikalischen Traditionsgemeinschaft* (s. Zannos).

So ist die von den Fanarioten praktizierte Musik und die Synthese aus Makamat und Echoi geradezu ein Wesenszug für ihre Kultur. Sie ist kein Traditionsverlust, sondern eine Weiterführung dessen, was - vielleicht weniger einseitig - schon vorher normale Praxis im byzantinischen Konstantinopel war (s. Handschin).

Es ist unklar, ob diese Synthese etwas mit dem griechischen Skopos-/Kommati-Konzept zu tun hat. Dieses Konzept geht vielleicht auf *mittelalterlich-organale Strukturen* zurück, wie sie ähnlich im Westen vor der Notre-Dame-Motette (unter Einfluß von Grottaferata u.a. byzantinischen Klöstern auf italienischem Boden) existierten.

Alle griechischen Regierungen haben es leider bis heute weitgehend verabsäumt, schützend zugunsten der orientalisch-griechischen Tradition einzugreifen - allerdings wurden damit auch weitgehend die staatlichen Pflegeaktivitäten in Grenzen gehalten.

Die sozialpolitische und kulturelle Bedeutung der Fanarioten, d.h. die Kultur dieser griechischen Bürokratschicht, harrt also noch der kulturwissenschaftlichen Erforschung, obwohl ihr Einfluß auf die rezente Kirchenmusik (Notationsreform durch Chrysanthos von Madytos) unbestritten ist (Brandl 1988c). Und die wichtigste frühe Quelle für die osmanische Hofmusik, besonders für die Rolle der Sefarden und Armenier Konstantinopels, ist das 2-bändige Werk *Kitâbu 'Ilm'l-Mûsiki alû Vechi'l-Hurûfât* (The Book of the Science of Music) des fanariotisch erzogenen rumänischen Fürsten *Dimitrie Cantemir* (1673-1723), mit eigenen Kompositionen und einer eigenen Notation.

### Das Verhältnis des „Smyrna-Stils“ zum fanariotischen

Die viel interessantere Frage ist m. E. das Verhältnis zwischen der fanariotischen Tradition und den sog. „Smyrneïka“ des *Café aman*<sup>154</sup> - Gail Holst hielt sie für *Vorläufer der Rebetika*, d.i. der „*alla turca*“-Stil um die Wende des 19./20. Jhds.

– Unter *amanes/manes* (*aman* = türk. „Ach weh!“) versteht man eine freimetrische gesungene *Liebesklage* in Art des arabischen „*layali*“ (vom Ausruf „*ya leil* = „Oh Nacht!“). Dafür verwendeten die Fanarioten richtigerweise den poetischen Formbegriff *gazeli* aus der persischen Lyrik, da Sultanshof und Fanarioten eine Vorliebe für persische Kunst hatten (Baud-Bovy 1983: 61f.). Unter westlichem Einfluß entstand im *Tanzimat* (1835-1880) nach Auflösung der Janitscharenmusik und der Musikergilden *awâlim* (Frauen-) und *alatiya*

---

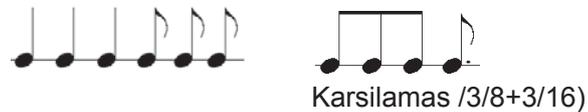
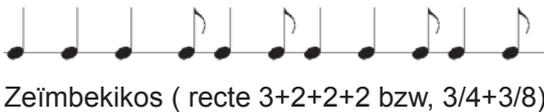
153 Leider wissen wir zuwenig über die wechselseitigen venezianischen Einflüsse, die es zumindest über Ragusa nach Konstantinopel gegeben hat. Venedig hatte ja lange Beziehungen zur Levante.

154 Den Terminus „Smyrneïka“ führte Gail Holst als frühen Stil bzw. als Vorläufer der Rebetika ein, weil sie glaubte, daß das Café Aman von Smyrna ausgehend v. a. in den Levante-Hafenstädten als Subkultur entstand und zur Entstehung des Rebetiko führte. Der Musikstil entstand in Konstantinopel und Smyrna war nur eines der Zentren, weil es graeko-jüdische Verbindungen nach Odessa besaß und seine Musik durch frühe Schallplatten auch in den USA verbreitet wurde. *Da der Terminus aber in der (Rebetika-)Literatur allgemein fest verankert ist, wird er hier beibehalten.*

(Männerensemble) im *Café chantant und Café aman*<sup>155</sup> in größeren Karawansereien und Bazar-Städten des Festlands, in Levante-Hafenstädten und in Odessa eine professionelle urbane Unterhaltungsmusik - d.h. eine abgesunkene Kunstmusik -, wiederum von Griechen, Juden (z.B. Roza Ashkenazi, Rita Arbatzi) und Armeniern (s. Gauntlett) getragen. Zuvor schon entwickelten sich im Epiros um 1800-1820 die „*Yianniotika*“ (Ioannitika) genannte Musik am Hof Ali Pasha's (Baud-Bovy 1983: 67-78), die sich einerseits von fanariotisch-konstantinopolitanischer Tradition speiste, andererseits lokale graeko-albanisch-aromunische Züge trug, aber auch westliche (süditalienische) Einflüsse<sup>156</sup> über die ionischen Inseln aufgenommen hatte (s. Themelis 1988), mit freimetrischen Räuberballaden (*Kleftika*) und gereimten *Alipashalitika*.

– Die *Kleftika* ähneln dem türkischen *uzun-hava*-Konzept und weisen (Baud-Bovy (1983: 41) wie diese eine pentatonische Grundstruktur auf. Sie sind somit eher den volkstümlichen Balladen der *Ashik* in Terminologie, Melodik und Begleitung ähnlich. Allerdings zeichnet die *uzun hava* (lange Melodie) ein Deszendenz-Melos (Reinhard, Oransay) aus, was für die balkanischen Räuber-Balladen nicht zutrifft, deren Melos bogenförmig ist.

Vergleicht man die Termini der Smyrneika mit den fanariotischen, so stammen erstere meist aus einem griechischen Argot, wie z.B. *dromos* (= Straße, Weg) für Makam, wobei in den Smyrneika die Tonleiter in einer europäisierten 12-tönigen Chromatik gemeint ist, in der die charakteristischen Haupttonebenen nicht immer traditionell, sondern nach Belieben gesetzt werden. Es werden auch nur mehr wenige Dromoi verwendet. Das Konzept ist zwar tonräumlich, aber die Formen und Rhythmen sind volkstümlich. Bei Tanzliedern dominieren statt der kunstmusikalischen *usul* (zyklisches osmanisches Rhythmus-System) *Zeimbekikos* (= türk. *Zeybek*, 9/4 oder 9/8,), *Karsilamas* (9/16)



*Tsifteteli* (Hüft- bzw. Bauchtanz), *Chassapikos* (Fleischergilden-Tanz), *Servikos* (= Serbischer) und *Chassaposervikos*. Wenn, dann finden sich *Syrtos Politikos* (= städtischer, konstantinopolitanischer *Syrtos*, 4/4) und *Ballos* (¾), die in der epirotischen Tradition fehlen. Sie kommen in der türkischen Kunstmusik des späten 19. Jahrhunderts aber ebenfalls vor.

– Das gilt auch für die rumänische *doina*, die - wie die *hora longa* (entspricht der *uzun hava*) - über die Fanarioten bzw. jüdische Musikanten aus Odessa und der Wallachei an die türkische Café-Musik weitergegeben wurde (Reinhard 1984 I:114).

Demgegenüber benutzen die Fanarioten entweder die türkischen Originaltermini oder griechische Übersetzungen, wie *aftoschediasmos* (= Selbstentwurf, Planung, Improvisation) für *taksim*, *kalofonia* (= schönklingende Stimme) für *hanende*, *psili foni* für *inçe saz*, oder *partidas* (= Partie, Anlaß, Spiel) für *fasil* (Suite). Die fanariotischen Rhythmen sind immer *usul*, sehr häufig die feierlichen *usul Sofiran* oder *Hafif*, bei den Formen dominieren *beste*, *semai*

155 Siehe Mazaraki, Gauntlett, Askari & Brandl & Maucksch, E. Dietrich.

156 In Süd und Mittelitalien gibt es in der sog. „*Graecoromania*“, eine alte Einwandererschicht von Arvaniten und Griechen, die v.a. über das Königreich Neapel Handelsbeziehungen zum Epiros pflegten.

und *sharki*, aber auch noch *kiari*, die Lehrform für Makamat, die am osmanischen Hof nicht mehr in Mode war. In festlandsgriechischen Quellen (u.a. in Grigoris Kapsalis' Manuskript) gibt es wie bei den Smyrneika die Doppelterminologie Makamat-Oktoechos.

Bei den Fanarioten werden die Makamen hinsichtlich der Achsentöne traditionell verwendet und die Intervalle - entsprechend der ähnlichen Struktur des neobyzantinischen Kirchensystems - in Vergleichstabellen angegeben (Husmann's Tabellen 1981: 39 sind unvollständig). So wird z.B. *Makam Saba* entweder als Variante des *plagalen 1.*, oder des 4. *Echos* notiert und das orientalische Ethos angegeben:

„Beim Zephyr findet ihr den, den man Saba nennt, der mit reinem Herzen um Liebe fleht.“

Fassen wir die Unterschiede zwischen Smyrneika und fanariotischer Tradition zusammen, so sind erstere wohl eine späte, erst Ende des 19. Jhds erblühende, abgesunkene türkische Kunstmusik, oder richtiger: eine - nach Auflösung der Musikergilden - in den öffentlichen Cafes professionelle *urbane Populärmusik* für ein interethnisches, ungebildeteres Publikum, während die Fanarioten einen eigenständigen griechischen Zweig der levantinisch -orientalischen Kunstmusik bildeten, der altertümlicher als die Musik am Sultanshof war.

Daß bis heute noch keine Monographie über die Musik der Fanarioten gemacht wurde, obwohl es noch einige wenige Überlebende dieser Musiktradition gibt, hängt mit der politischen Brisanz des türkisch-griechischen Kulturverständnisses zusammen, aber auch damit, daß der Einfluß der Fanarioten auf die Musik des heutigen Griechenland (z. B. Simon Karas) verdrängt wurde, da man sich auf die Erforschung nationaler Eigenheiten der Volksmusik und das Problem der Entzifferung der Neumen mittelbyzantinischer Kirchenmusik-Handschriften konzentrierte, deren Entschlüsselung die drei Reformer, die „*treis didaskaloi*“ (= drei Lehrer), von 1832 (im Umfeld des Patriarchats), *Chrysanthos Karamanlis von Madytos*, *Chourmouzios Chartophylax* und *Gregorios Protopsaltis* erschwert hatten, als sie die alten Notationssymbole in z.T. neuer Bedeutung verwendeten, ohne die ursprüngliche anzugeben (s. Floros, Husmann usw.).

Westliche Einflüsse gab es in Konstantinopel schon mindestens seit 1800 (nicht erst seit dem Tanzimat) und Bartholdy gibt z.B. 1805 neben einem Lied im *Makam Hijaz* einen *Evropaïko Makam* wieder, was beweist, daß es europäische Skalen und Melodien in der türkisch-fanariotischeb Musik gab. Man versuchte aber, sie in das eigene System zu integrieren.

Die ältesten (Neumen-)Notationen sind Lieder aus dem 16.-17.Jh. vom Athos (Xeropotamos-Manuskripte Ms 1189 und von 1562, Iwiron Ms 1203). Sie sind fanariotisch, denn *in griechischen Volksliedern gibt es keine Sequenzierungen*. Einige sind dreizeilig, wobei die ersten beiden Zeilen 15-Silbler sind, die 3.Zeile freimetrisch (verstümmeltes Persisch bzw. Griechisch) ist. Es gibt auch beide Formen des 12-Silblers (Mazaraki 1967) und den 13-Silbler. Eine Sammlung historischer Lieder publizierte die Akademie Athen (Spyridakis & Peristeris 1968), in der auch das zentrale Volksliedarchiv und die kleinasiatische Merlier-Sammlung (M. Dragoumis) beheimatet sind.

Der im türkischen *fasil* fehlende Bordun wird entweder (wie im Kirchengesang) *iso(n)*, oder *bassos* genannt. Auf den Inseln und in Kleinasien ein Binnenbordun, stellt er kognitiv *keine vertikale Harmonik* (Konsonanz-Dissonanz-Relation) dar, sondern externalisiert das to-

nale Gerüst der Melodie (Ganzton-Wechselbordun). Auf dem Festland ist es – außer in der Diafonie in Pogoni – ein Tiefbordun (z.B. Sackpfeife *gaida*), der kognitiv die Melodie in eine statische Klangfläche einbettet (Figur-Hintergrund-Relation).

### Eine kulturpolitische Hypothese zur Neumenreform des Chrysanthos und den Sammlungen PANDORA (1843/46) und EUTERPE (1830):

Die Sammlungen „Pandora“ von 1843 und 1846, sowie „Euterpe“ von 1830 (dankenswerterweise von der Edition Kultura 1977 nachgedruckt) stammen aus dem Umkreis der drei Lehrer. Beide Sammlungen sind eine Anthologie des fanariotischen Repertoires, die sicherlich - neben der Verbreitung der Stücke in Griechenland - v.a. die implizite (s. Vorwort) Funktion hatte, die universelle Tauglichkeit der reformierten Neumennotation herauszustellen, damit auch fränkisches, griechisches und türkisches Liedgut zu notieren, sodaß das Erlernen der westlichen 5-Liniennotation (über deren Kenntnis westlichen Einflüssen Tür und Tor geöffnet worden wäre) überflüssig sei.

- In diesem Sinne vertrat der fanariotische Protopsaltis und Musikpfleger Simon Karas (der von seinen Anhängern ebenfalls „Lehrer“ genannt wurde) die Meinung, zur Transkription griechischer Volksmusik sei die Neumen-Notation die adäquateste.

Vor einigen Jahren ist eine LP des *kanonaki* (= *Kanun* = Psalterium)-Spielers *Nikos Stefanides* - „*Ellines dexiotechnes*“ - bei Adelfi Faliria erschienen, der - aus der konstantinopolitanischen Tradition kommend - im Platten-Kommentar über die weltliche fanariotische Musik Vergleichstabellen zwischen Makamen und Echoi angibt. Die Edition enthält neben europäischen und griechischen Makam-Kompositionen (v.a. *sharki*, *beste*, *semai* usw.) auch ein *kiari* (türk., = *mathimata*, eine Lehrkomposition - s. Reinhard 1984 I: 100f.) durch 60 verschiedene Makamen, wobei zu den Abschnitten die den Makamen entsprechenden Echoi angegeben sind. Auch die Usul, die rhythmischen Muster, wurden darüberschrieben.

Berücksichtigt man den Zeitpunkt der Erscheinung dieser Sammlungen - und auch das Erscheinungsjahr der chrysanthischen Theorie paßt dazu - so fällt auf, daß man sie genau zum Zeitpunkt edierte, als mit der Unabhängigkeit Griechenlands unter Otto I. die Westlichungstendenzen in der Athener Kulturpolitik einsetzten. Es ist somit nicht ganz falsch, in diesen Publikationen, die - dank des Prestiges des Patriarchatsverlages - gerade unter Gebildeten und Lehrern weite Verbreitung gefunden haben, ein Gegengewicht gegen die Westtendenzen der Regierung zu sehen (vgl. Baud-Bovy 1983: 64f.) und sie damit auch als Lehrmaterial an Schulen zu offerieren. Bis heute beinhaltet in der fanariotischen Literatur „türkisch“ keine negative Wertung und als „türkisch“ bezeichnete Stücke überwiegen sogar. M.E. bedeutet dies, daß die Fanarioten ihre Musiktradition als der *westlichen gleichwertige* orientalisch-griechische bzw. levantinisch-griechische (etwa im Gegensatz zum Festland) ansahen und sich zur Synthese bekannten. Immerhin erhoben die Autoren damit den Anspruch, mit der Hochblüte der italienischen Oper in Konkurrenz zu treten.

Angesichts der generell negativen Einstellung der meisten westlichen Orient-Reisenden zur türkischen und griechischen Musik, die sie bestenfalls als „*verdorben von der türkischen Tyrannei*“ bewerteten, kann man das kulturelle Selbstverständnis der Fanarioten nur so interpretieren, daß sie sich zumindestens nicht als bloße Nachahmer der türkischen Kunst-

musik empfanden, sondern als eigenständige Synthese bzw. als (spätbyzantinischen) autonomen Zweig der arabisch-persisch-türkischen Tradition<sup>157</sup> (Baud-Bovy 1983: 61f.), der „*arabo-perso-turkiki mousiki*“ - wie der Kommentar o.a. LP sie nennt.

- Dieser Kulturkampf endete unentschieden, da sich in der *Kirchenmusik* die fanariotische, in der *weltlichen (Kunst-)Musik* Griechenlands die prowestliche Tendenz durchsetzte.

Die Anpassungsfähigkeit der chrysanthischen Neumen an die in den Sammlungen notierte Musik zeigt, daß sie auch und gerade zum Notieren weltlich-fanariotischer Tradition entwickelt worden war, und nicht, wie westliche Neumenspezialisten glaubten, Vorbehalte auf damit verbundene Änderungen in der Melodik zurückzuführen gewesen wären. Eine so schwerwiegende Änderung der musikalisch-klanglichen Gestalt (nicht aber der Notation als Transportmittel derselben), wie unterstellt, hätte m.W. aus theologischen Gründen nie stattfinden können. Es wäre auch absurd, daß ausgerechnet zum Zeitpunkt der endlich erreichten griechischen Unabhängigkeit, die Reform der Kirchenmusik orientalische Einflüsse kodifiziert hätte, die nicht schon seit Jahrhunderten Praxis gewesen wären.

Ein derartiges Tabu hätte nicht für die weltliche fanariotische Musik gegolten, für deren Verbreitung als Basis eines griechischen Nationalstils diese Notation m.E. von Anfang an gedacht war. Die anfänglichen Vorbehalte gegen die drei Lehrer dürften sich somit auf ihre ideologische Position hinsichtlich der weltlichen Musik bezogen haben. Gleichzeitig zeigt diese Anpassungsfähigkeit, daß die synoptische Echos/Makam-Theorie nicht erst zu Chrysanthos' Zeiten entstanden sein kann, sondern damals bereits etabliert gewesen sein muß (s. Reinhard 1984 I: 155). Dafür sprechen ferner die gleichzeitigen Entwicklungen der türkischen Kunstmusik mit der Berufung Giuseppe Donizetti's zum Hof- und oberstem Militärkapellmeister 1828 (ebda.: 70f., 174), denn die Türken etablierten die westliche Notation, als heimliche Versuche Ali Ufki's (Reinhard, ebda.), und die - offensichtlich einem Bedürfnis der Zeit und der orientalischen Musik entsprechenden - armenischen und rumänischen Notenreformen von Hamparsum und Cantemir (im 18. Jh.) vorangegangen waren. Somit ist die, eine halbe Dekade nach Donizetti, publizierte Chrysanthos-Schrift - neben anderen ähnlichen - nur als ein (für Griechenland gelungener) Versuch der Fanarioten zu sehen, traditionalistischer als die Türken selbst zu sein und dies spricht m.E. dafür, daß sich die Fanarioten nicht als Nachahmer der „*Türken*“ (*recte* osmanischen Hofkultur),<sup>158</sup> sondern als eigener Zweig der gleichen Wurzel (Byzanz/Aaraber/Perser) ansahen.

### Eine italienische Oper am Sultanshof

Pouqueville (1805 II: 207) berichtete von einer *italienischen Singspieltruppe*, die 1797 am Sultanshof, wenn auch mit wenig Erfolg, gastierte:

„Im letzten Jahr, das dem Krieg mit Frankreich voranging, wollte der Sultan dort das Schauspiel einer Komödie genießen. Er ließ deshalb einige Italiener, die sich in Pera aufhielten, rufen und man zeigte ... 'Der Schwarzwaldräuber im Harem'. Die Zartheit der italienischen Melodien, ihr Zauber, schien Selim nicht zu berühren; die italienischen Tänze waren kaum mehr nach seinem Geschmack.“

---

157 Man darf nicht vergessen, daß das Maqam-System von den *christlichen* Arabern erfunden wurde!

158 Mit der eigentlichen türkischen (Volks-)Musik, hatten sie – außer mit den turkokurdischen *Ashik*, den wandernden Epen- und Balladensängern – sowieso nichts zu tun!

Stackelberg war während eines Janitscharenaufstands in Konstantinopel (1882: 108) und erwähnte einen „*Derwischgesang*“ (ebda.: 113f.) und „*Lieder zum Lobe Gottes, der Liebe und Freundschaft*“ und er sah auch einen Waffentanz (*zeybek?*) -

„zweier Jünglinge: Mit Sprüngen und Windungen glitten sie aneinander vorüber, machten wechselweise pantomimische Bewegungen des Fechtens, bis einer dem anderen das gewaltig große Messer aus den Händen rang...“ (1882: 108).



Türkische Waffentänzer (Dell'Acqua/Lazaretti in „*Viaggio in Morea ...*“, Milano 1816, Abb. 109)

In Konstantinopel notierte Stackelberg auch einen griechischen „*Politikos*“ (1826: 118ff.): „Constantinopolitanisch (Politiko) (Notenbeispiel Nr. 10)



Rekonstruktionsversuch:

2 Lieder in *De Guys, Voyage litteraire de la Grèce ...*, 1783<sup>159</sup>  
Chanson (Bd. I: 132f.):

Die Skala ist ein erweiterter plagaler Hexachord (a-fis) mit Penta-, bzw. Tetrachorden A: *h-fis* bzw. *h-e*: Finalis *cis*, B: *c-fis/g*, bzw. *a-d*. Die Töne *c-d-e-d* sind analog zur 1. Zeile ergänzt:

Im Original als 3/2-Takt mit 3/8-Auftakt notiert, rekonstruiert als  $\frac{3+3+2+2}{8}$

<sup>159</sup> Er lebte lange in Konstantinopel.

Melorhythmisch wäre auch ein *Zeimbekikos* (9/8) denkbar:

Band II: 41, „Andante“

- Die Notenskizze wurde in der Rekonstruktion auf 5/4 (= alter Tsamikos) geändert:

Die Notation zeigt 4 8-silbige Halbverse mit 3 Einschubsilben beim Halbschluß. Die musikalische Form zeigt eine zweizeilige Tonebenen-Struktur: A (a+x)+A (a+x)+B (b+x).

Eine Rekonstruktion als Kalamatianos (7/8) ist ebenfalls eine mögliche Alternative:

Im 37. Brief (Konstantinopel 17.1.1789) beschreibt Stuart diverse Eindrücke vom Alltagsleben der Hauptstadt. Der Beschreibung nach fanden *in der Karnevalszeit zahlreiche Bälle mit Musik und Tanz* statt. Die ausgeprägte Leidenschaft der Neugriechen für den Tanz stammt nach Ansicht des Autors aus der Antike.

„The new year has introduced with it fine weather and amusement. The ambassadors, and some of the Greeks and Franks, often give magnificent suppers and balls, which abound with all the delights of social intercourse. In order to complete the diversions of the carnival, they have even formed masquerades. These balls are often frequented by young interpreters, whose grotesque air and presbyterial caps would make Heraclitus himself laugh. As to the music, it is not good enough to be found fault with. The musicians perceiving that the company dance with great pleasure, conceive it to be owing to their superior skill. On this account, they refused to play at the house of one of the ambassadors, because the choice of the refreshments was not offered to them.“ (Stuart 1793: 180)

### Die Bulgaren in der Hauptstadt

„Diese Provinz ist seit den Zeiten des Bas-Empire von einer kriegerischen Nation bewohnt, die oft die Kräfte der Kaiser in Schach gehalten hatte. Die Bulgaren haben in den Epochen, die diesen Zeiten folgten und seit sie unter die Herrschaft der Türken gerieten, immer einen Rest von Unabhängigkeit bewahrt. Zurückgezogen in den Bergen, verlassen sie diese normalerweise nur, um sich mit den Rebellen zu vereinen, die manchmal [sogar] Konstantinopel erzittern lassen, oder wenn der Frühling kommt, um sich in diese Stadt und in andere Metropolen der Türkei zu begeben. Da sie Hirten sind, gehen sie dann sofort in den Dienst von Pashas oder des Großherren, um, während der Zeit, wo man sie auf der Weide hält, für deren Pferde zu sorgen. Nach dieser Jahreszeit nehmen sie den Weg in ihre Berge zurück, wo sie sich ihren Beschäftigungen und Bekanntschaften widmen, die sie geschlossen haben.“ (Pouqueville 1820/21: 234ff.) und setzt fort:

„Große Liebhaber der Musik und des Tanzes, marschieren sie niemals ohne einen Dudelsack, aus dem sie schreiende Töne herausziehen, zu deren Lärm sich jeder, bis hin zum letzten Musiker, im Takt (= eigtl. cadence = auch Melodie) in Bewegung setzt. Sie kennen die Pyrrhiche (Waffentanz) und eine Unzahl obszöner Tänze, die sie gewöhnlich in den Straßen Konstantinopels, vor Beginn ihres Dienstes und wenn sie sich auf die Rückkehr in ihr Heimatland vorbereiten, aufführen.“

Viele seien griechisch-orthodoxe Christen gewesen (ebda.: 237). Diese Anekdoten bestätigte Stackelberg für Konstantinopel, wo er den Ausritt des Sultans sah, in dessen Zug bulgarische Pferdehirten unter den Klängen der *gaida* (Sackpfeife) mitmarschierten:

„... jetzt kamen Bulgaren mit Dudelsäcken. Sie sind Hüter der großherrlichen Pferde...“ (1882: 113f.) - Ob es sich um Griechen oder Bulgaren handelte, die zu Ostern bei der Villa der Lady Stanhope *gaida* spielten (s.u.), geht aus dem Zitat (a.a.O.: 117) nicht hervor.

### Griechische Tänze zu Ostern

„Man weiß, daß die Griechen in Constantinopel die Freiheit haben, an den Ostertagen auf allen Straßen Musik zu machen und zu tanzen, und daß die Patrouillen angewiesen sind, sie durchaus nicht in ihrer Freude zu stören, wenn diese nicht zu groben Ausschweifungen ausartet. Sie hüpfen alsdann halbberauscht, festlich geschmückt, mit Blumen am Haupte und am Busen, in langen Zügen durch die Straßen; viele, gleichsam als wären sie frei, mit Waffen im Gürtel. Der Kirchhof bei Pera ist ihr Haupttummelplatz, wo sie dem Muthwillen und der Ausgelassenheit freien Lauf lassen.“

Mit dem Blumenschmuck im Haar meinte Bartholdy (1805: 367) die Sitte, sich eine Blume über das Ohr stecken (das taten auch die *Rebetes*), was auf den Inseln noch heute die „*meraklides*“ tun, d.h. die Connoisseurs, die „*mit Maß verständig genießen*“.

## Frauentanz und griechische Hochzeit im 18. Jahrhundert in Konstantinopel

„At the fountain Lady Montague has so picturesquely described it is amusing to see the Greek females, on a feast day, assembled to draw water, and habited in their gayest attire. The form of the amphora or pitcher with double handles, and the whole attitude produced by their manner of bearing it on their shoulders, are strong vestiges of the antique. Their dances with garlands, and their rude music of the lyre, zamboona, and meskale, transmit the customs of the most distant ages to our own days.“ (Dalaway 1792: 147f.)

„I was present at a marriage ceremony between two Greeks peasants, the servants of the Prussian envoy. The procession was led on by a dance of men holding each other by the hand, and animated by the loud and rude tones of a tabor and pipe; the first man waving a small flag. The trothed were supported, each by two men, and distinguished by the richness of their habits, their hair being profusely decked with long shreds of gold tinsel, which was spread so thickly over the face of the bride, that it answered the purpose of a veil.“ (ebda.)

Der Frauentanz mit Wasserkrügen wurde zum typischen Insel- oder pontischen Ensemble „*lyrotsambouno*“ (*lyra* und *tsambouna*) mit Miskal (Panflöte) aufgeführt. Jede der 23 Röhren der Panflöte bringt durch Überblasen drei Töne hervor. Die griechische Insel-Sackpfeife *Tsambouna*<sup>160</sup> hat im Gegensatz zur *gaida* am Festland keine tiefe *ison* (Bordun)-Pfeife und ist leiser. Die „*lyre*“ war eine *kemençe rumi* (*lyra*): somit hat das Ensemble aus drei Melodie-Instrumenten ohne Trommeln bestanden - rezent typisch für die Inseln.

Der Hochzeitstanz, bei dem der Vortänzer ein Tuch hielt („*a small flag*“) war vermutlich ein *Syrtos*, die *pipe* eine *zurna*, und *tabor* eine *davul*, da „*loud and rude*“ typisch dafür ist.

- Bei Lady Stanhope's Villa wurde „in allen Straßen zur Zeit des Osterfestes der Dudelsack gespielt und getanzt.“ (Stackelberg 1826: 117)
- Möglicherweise waren es Bulgaren (s.o.).



## Eine armenische und eine türkische Hochzeit in Pera

Pouqueville berichtete von einer armenischen und einer türkischen Hochzeit, sowie von einem Beschneidungsfest hochgestellter Kreise (1805 II: 196-200):

„Die Zeremonien, die von Zeit zu Zeit Pera durchqueren, verdienen wegen ihrer Bizarrerie die Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Ich sah dort eines Tages einen so merkwürdigen Festzug vorbeiziehen, von dem man mir sagte, es sei eine armenische Hochzeit, daß ich es nötig hatte, darauf hinge-

<sup>160</sup> An der Küste des Schwarzen Meeres, bei den Lazen, ist der gleiche Sackpfeifentyp als „*tulum*“ (griech. *touloumi*) verbreitet. Da die Ägäis-Inseln Verbindungen nach Kleinasien hatten und umgekehrt über Konstantinopel zum Pontos, bleibt offen, woher das Ensemble und der Brauch stammt.

wiesen zu werden, so traurig und ernst waren die Figuren. Der Zug wurde von Violin- und Flötenspielern eröffnet, die eine entsetzliche Katzenmusik machten - gemeinsam mit Tänzern, die zugleich sangen und mit den Füßen stampften. Hinter ihnen marschierte eine Gruppe von Verwandten. Darauf folgten Männer, die gelbe Wachskerzen trugen und die so aussahen, als ob sie einen Trauerzug eskortierten oder einer Ehrenerklärung [Duell] entgegengingen. Direkt hinter ihnen sah man die Braut, gestützt von zwei ihrer nächsten Verwandten. Sie war von Kopf bis Fuß in einen Sack gesteckt, aber, um ihr den Atem nicht einzuengen, bevor man sie so vermummte, hatte man die Vorsichtsmaßnahme getroffen, ihr ein Tablett auf den Kopf zu setzen, um ihren Mund von der Innenseite des Sacks fernzuhalten. Sie wurde durch eine Gruppe von Tischgenossen von ihrem Bräutigam getrennt. Dieser ging allein, eingehüllt in Tücher und die Hände über der Brust gekreuzt. Sein Kopf war von einem Seidenschal umhüllt, der auf die linke Schulter herabhing; sein langer Schnurrbart und sein weinerliches Gehabe gaben ihm eher das Ansehen eines Mannes, der eine Schuld zu büßen hatte, denn eines Bräutigams, der im Begriff war, die Ehekrone zu empfangen. Hinter ihm - ich weiß nicht warum - waren zwei Armenier, die zwei rostige Säbel in den Händen hielten, vor denen sie Angst zu haben schienen und die sie von Zeit zu Zeit erhoben, wie um den Himmel zu bedrohen. Der Rest der Verwandten folgte in einem methodischen und langsamen Schritt. Da sich die Hochzeit in der Nachbarschaft abspielte, hatte ich Gelegenheit zu bemerken, daß die guten Armenier ihre Zeit nicht mit vagen Zeremonien verschwenden - denn das Bankett degenerierte zu einer skandalösen Orgie, die sich ohne Unterbrechung drei Tage und drei Nächte lang hinzog.“

Schön beobachtet sind die gestampften Tanzlieder zu Fiedeln (*kemanes* ?) und Flöten (wohl *nei*). Daß Trommeln oder Lauten, die zu erwarten wären, nicht erwähnt wurden, heißt nicht, daß P. sie nicht gesehen hatte - Instrumentenangaben sind bei den Reisenden meist *pars pro toto* behandelt - es ist aber möglich, daß sie nicht da waren. Die Wertung „*Katzenmusik*“ verweist auf eine heterophone Spiel- und Singweise mit für P. fremdartigen Skalen.

„Der Glanz einer türkischen Hochzeit, deren Zeuge ich einige Zeit später wurde, amüsierte mich ein wenig mehr durch ihre Verschiedenheit, sowie die Ereignisse, die sie begleiteten. Der Zug - von Asien nach Europa gehend - bestieg die eleganten *Kaikis* Konstantinopels, die kaum die Wellen berühren. Die junge Braut, mit Schleiern verhüllt und umgeben von Frauen, besetzte ein Schiff mit vier Ruderpaaren; die meisten anderen Schiffe waren mit Musikinstrumentenspielern angefüllt. Schließlich waren zwei Possenreißer auf den Schiffen, die voransegelten, und auf Oberdeck des gebrechlichen *Kaiki* gestiegen: sie bliesen in eine Art 'Posaune' (trompe), während sie Sprünge und schnelle Grimassen, begleitet von Sprüngen, machten, die ein Kentern leicht vorhersehen ließen. Das Schiff schlug um und innerhalb eines Augenblicks waren die Mimen und ihre Begleitung 10 Fuß tief unter dem Wasser, ohne daß der Festzug darüber Erstaunen zeigte. Sie tauchten bald wieder auf und spielten das Wasser, das sie geschluckt hatten, wie die Tümmeler in der komischen Art und Weise der Welt heraus. Sie umklammerten das Schiff bis zum Ufer, wo sie konfus und mit hängenden Ohren ankamen. Was die Schiffer betrifft, so gelang es ihnen, ihr Boot wiederaufzurichten und obgleich sie das Vergehen, die [ganze] Hochzeit und ihr böses Omen verwünschten, folgten sie dennoch dem Zug in nächster Nähe, um sich bezahlen zu lassen.“ (Pouqueville 1805 II: 197f.)

Bis auf die „*trompe*“ der Gaukler und daß es Schiffe voll Musiker gab (s. die kunstmusikalischen Bootsfahrten bei U. Reinhard 1985: 160), hatte der schadenfrohe Beobachter leider keine musikalisch relevanten Angaben vermerkt.

## Ein Beschneidungsfest in Pera

„Ungefähr zur selben Zeit bot sich ein Fest anderer Art meinen Blicken an: es hatte die Freudenfestlichkeiten zum Thema, die anlässlich der Zeit der Beschneidung der Kinder einiger Lehensherrn der

Stadt stattfanden. Auch hier gingen Possenreißer dem Zug voran. Nach ihnen kamen Gladiatoren, die auf ihre Schilde schlugen. Diese lächerlichen Figuren waren [quasi] die Bauern im Schachspiel oder die Vorläufer des [eigentlichen] Zuges, der von einem Janitscharen-Corps eröffnet wurde, dessen Saka eine nicht weniger kuriose Person war. Sein Gewand war aus schwarzem Juchtenleder und eher geeignet, ein Wagenverdeck zu überziehen, als einen Mann zu kleiden, und es war auch noch durch enorme Metallknöpfe verstärkt. Er wurde von zwei Männern gestützt, die ihm halfen, das Gewicht [des Gewandes] zu tragen. Nach dieser Gruppe trug man einen künstlichen Baum aus Goldpapier, der bemalt und mit goldenen Banderolen und Goldfäden behängt war, und sich bis zur Höhe eines 1.Stockwerks erhob. Ich habe fünf dieser Sorte, durch Derwische, Ulemas, und ein Kavallerie-Corps getrennt, gezählt.

Die Kinder, die auf prächtig geschirrten Pferden saßen, waren höchst erstaunt über diesen Aufzug, der etwas Bizarres und Würdiges an sich hatte. Nachdem der Festzug mehr als eine Stunde lang mehrmals in gleicher Ordnung durch Pera in seiner ganzen Länge defiliert war, begann er sich neben der Dolma Bakché niederzulassen, wo man Zelte errichtet hatte. Am Abend fanden dort Djerid [= Wurflanzenspiele], Barentänze, Marionettenaufführungen, Konzerte und andere Belustigungen nach Landessitte statt.“ (Pouqueville 1805 II: 198ff.)

### Die Promenade von Dolma Bakché (Pera)

„... östlich des großen türkischen Friedhofs befindet sich derjenige der Armenier und in der Mitte derjenige der Franken, seiner Form nach eingeteilt in den katholischen und den protestantischen Friedhof. Auf den Grabmälern der Franken kann man einige Inschriften lesen, die [aber] wenige Erinnerungen hervorrufen; aber die Grabsteine der Armenier tragen außer den Inschriften noch emblematische Figuren, die an den Stand oder Beruf des Verstorbenen erinnern. Auf den meisten sieht man das Winkelmaß, den Zirkel oder die Münzwaage; was beweist, daß es unter den Männern dieser Nation viele Maurer, Architekten und Gold- bzw. Geldwechsler gegeben hat. In den kenntlich gemachten Zwischenraum zwischen dem türkischen und dem armenischen Friedhof hat sich östlich des fränkischen Friedhofs durch Gebrauch eine Promenade gebildet; dorthin begibt man sich am Spätnachmittag, um die vielleicht angenehmste Aussicht der Welt zu genießen. Das Auge umfaßt den Bosphorus, auf dessen großartiger Strömung Schiffe aus allen Nationen und bequeme elegante Barken segeln. Gleichzeitig sieht man die Täler Asiens, die Stadt Skutari, den Prinzenarchipel, das Marmara-Meer und die Unermeßlichkeit Konstantinopels. Schnell verfliegen die Stunden inmitten dieser Landschaft, in der es schwer wäre, sich zu langweilen, selbst wenn dies nicht die einzige Promenade wäre. Die Damen, die auf kleinen Fußbänkchen sitzen, bilden Zirkel, in denen sich jede Gesellschaft und jede Familie einfindet und versammelt. Der Tag, an dem die meisten Zusammenkünfte auf dem Totenacker stattfinden, ist der Sonntag. Manchmal hat man selbst Sultane mit kleinem Gefolge dort spazieren gehen sehen, sowie einige der ersten türkischen Damen Konstantinopels. Wenn auch mit dem Schleier bedeckt, sorgen sie an diesem Tag dafür, daß dessen Stoff durchsichtig ist und streben danach, ihre Büste sehen zu lassen, die im allgemeinen nicht von den Formen ist, durch die die Orientalen sich auszeichnen [glänzen]... Trotz der Schönheit der Landschaft empfindet der Europäer bald die Monotonie auf dem Totenacker, wo sich immer die selben Figuren begegnen. Die Vorsicht gebietet es, diese Promenade vor Einbruch der Nacht zu verlassen, da bestimmte Straßen Peras nicht immer sehr sicher sind.

Von dieser Art sind die zahlreichen Straßen, die das Haus, das im Viertel Keratochori, genannt das Dorf der Hörner, gelegen ist, umgeben, wo die Franzosen ihren Aufenthalt haben. Diese selbige Haus ist übrigens von Tavernen, Khanen und öffentlichen Plätzen umgeben, die von den Galondgis frequentiert werden, die Feinde jeder öffentlichen Ordnung sind. Die Furcht, die man vor diesen Übeltätern, wie auch vor den Sklaven, die unter den kleinen Läden und in den Straßen schlafen, empfindet, scheint gerechtfertigt zu sein. Generell ziehen sich die Türken mit Einbruch der Nacht zu-

rück; und von diesem Augenblick an geht man [besser] nur noch in Gesellschaft, begleitet von einem Domestiken, der vorangeht, um zu leuchten, nach Pera hinaus. Dieser Art sind die Freuden dieses Vorortes, der eine einzigartige Buntheit von Livrées und Kostümen und in der Gesellschaft eine ausserordentliche Verwirrung der Sprachen bildet. Die Einwohner Peras, jene die Türkisch, Griechisch, Italienisch und Französisch können, sprechen aus diesem Grunde keine Sprache mit Reinheit.“ (Pouqueville 1805 II: 194ff.)

Hobhouse erwähnte eine „*Party of ladies in Dolma Bakché*“:

„A little boy, called a Dolopog-lassi, generally accompanies them, and plays on a mandoline whilst they are sipping their coffee and sherbet ...“ (1813 II: 848ff.):

Die Prostituierten in den Vorstädten wären meist Griechinnen, seltener Armenierinnen.

## Musik-Cafés

In *Yeni-Kapussi*, an der Seeseite neben dem Armenierviertel lag die *Straße der Kaffeehäuser*:

„Tabagies are to be found in Constantinople, but Galata abounds with them, and you seldom fail of being saluted with music, ore more discordant sounds, in passing through the streets of that suburb.“ (Hobhouse 1813 II: 884f.)

Die Passanten wurden von der Straße mit Musik angelockt:

„In one, several well-dressed Turks were sitting with their pipes, listening to the pretty airs of a *guitar* and *violin*, whilst the recesses were occupied by others asleep, tulled into the soft approaches of repose by the tinkling music.“ (1813 II: 885)<sup>161</sup>

Die Szene beschreibt ein *Café chantant*, dessen Ensemble aus *Violine* (explicit *nicht* „fiddle“) und *Gitarre* (= *ud* oder *tanbur*) bestand, wie es 1900 aus Smyrna als „*café aman*“ bzw. „*çalgili kahvoeler*“ (Birsel) belegt ist und als Vorläufer der *Rebetika*-Lokale gilt. Dort verkehrten die *meddahs*, professionelle Geschichtenerzähler. Gerade in Konstantinopel, Smyrna, Saloniki und später in Athen, als es Hauptstadt wurde, wurden diese Cafés von Armeniern<sup>162</sup> (armenischen Juden) betrieben (Gauntlett 1978 72ff.), da sie nahe dem Armenierviertel lagen.

In Galata hatte auch Chateaubriand (1856 II: 66) im Kaffeehaus Musik gehört. Was er als *Mandoline* bezeichnete, war vermutlich eine *Saz*:

„On découvre çá et là quelques monouments antiques qui n'ont de rapport, ni avec les hommes modernes, ni avec les monouments nouveaux dont ils sont environnés: on diroit qu'ils ont été transportés dans cette ville orientale par l'effet d'un talisman. Aucun signe de joie, aucune apparence de bonheur ne se montre à vos yeuz: ce qu'on voit n'est pas un peuple, mais un troupeau qu'un iman conduit, et qu'un janissaire george. Il n'y a d'autre plaisir que la débauche, d'autre peine que la mort. Les tristes sons d'une mandoline sortent quelquefois du fond d'un café, et vous apercevez d'infâmes enfants qui exécutent des danses honteuses devant des espèces de singes assis en rond sur de petites tables. Au milieu des prisons et des bagnes s'élève un sérail, capitole de la servitude: c'est la qu'un gardien sacréconserve soigneusement les germes de la peste et les lois primitives de la tyrannie.“

## *Wein, Knaben und Gesang*: Konstantinopel's Schenken, Kaffeehäuser und *Teriakis*

Interessant sind Stuarts Ausführungen über die Tanzknaben (*Yamakés*), die die zahlreichen Tavernen und Kaffeehäuser von Péra und Galatá bevölkerten. Die *Yamakes*, junge Griechen zwischen 8 und 14 Jahren, traten gegen Bezahlung und Geschenke in den Tavernen auf.

---

161 Hervorhebungen RMB.

162 Interessant ist, daß nach der 2. Türkenbelagerung Wiens ebenfalls die Armenier ein Monopol auf Konzessionen für Kaffeehäuser erhielten!

Dort lagen die „*Teriakis*“, <sup>163</sup> die Lokale der „*Opiummesser*“ (bzw. *Hashish-Raucher*):

„The coffee-houses, which abound are sitted up in airy Chinese taste, and curiously painted. Within, they are divided into partitions of stages without seats, for the Turks sit as the taylors in England. The resort of all ranks to them is universale and constant; and some during the greater part of the day, which passes there, consume thirty or forty pipes, and as many cups of coffee, boiling hot, thick, and without sugar. Beside these, near the osmanie, are *teriaki-haná*, where afioni-opium is sold; and taken in gradation from ten to a hundred grains, in a day. Intoxication with this noxious drug is certainly less prevalent than we have been informed; and he who is entirely addicted to it, is considered with as much pity or disgust as an inveterate sot is with us. The preparation of opium is made with several rich syrups, and inspirated juices, to render it palatable and les intoxicating, and resembles elder rob. It is either taken with a spoon, or hardened into small lozenges, stamped with the words 'Masg alláh', literally 'the work of God'." (Dalaway 1792: 78) Auch Hobhouse berichtet:

„That part of entertainment which is most of to the fancy of the company, and which no Englishman would patiently contemplate for a moment, is the exhibition of the *Yamakís*, or dancing boys, who are chiefly insular Greeks and Jews, but never Turks. The wretched performers dance to the music of *guitars, fiddles and rebeks*; and what with the exclamations of the master of the dancers, and sometimes the quarrels of the Turks, so much noise and disturbance ensue at midday, as to bring the patrolle to the spot. Rome itself, at the period of the famous edict of the Emperor Philip, could not have furnished a spectacle so degrading to human nature as the taverns of Galata." (1813 II: 944-945)

„It has been already said, that the ancient Greeks danced more than any people in the universe. Dancing formed a part of their gymnastic excercises: it was prescribed as a remedy in certain complaints; and it even entered into their military discipline. The passion of their descendants for this amusement at the present day, serves in some measure to alleviate the miseries attendant on slavery. Companies of boys from twelve to thirteen years of age, are maintained by persons, who pay a certain sum to the Turks for the privilege ob being permitted to dance all the year round. When the taverns are open, these young people dance and perform pantomimes in them. There are here also intrans female dancers, no less lascivious in their dress than their gestures; and who are called in wherever pleasure is held in more estimation than virtue. If to gracefulness of manner they happen to unite the attraction of beauty, they overcome the austerity of those who behold them." (Stuart 1793: 180)

Bartholdy schrieb über Galata und Pera (1805: 373-382):

„Die Tavernen und Kaffeehäuser zu Constantinopel, Pera und Galata sind mit Tänzern erfüllt, die ihre Kunst für Geld zeigen, und welche die Türken ungemein vergnügen, indem sie ihre Lieblingsleidenschaft darzustellen und zu erregen verstehen, auch die aufreizensten Begierden selten unbefriedigt lassen. Es sind Knaben, von zehn bis achtzehn Jahren, die meist schön und bunt gekleidet sind; sie lassen ihr Haar lang wachsen, und herabhängen, und die türkischen Liebhaber spielen damit ... Auch hat ihr ganzes Benehmen etwas ungemein Weibisches, und viel von der Manier, Coquetterie und Habsucht unserer Freudenmädchen. Große Herren halten oft zu ihrem Vergnügen viele solcher Knaben, die nach dem Grade der Gunst, deren sie genießen, mehr oder minder prachtvoll gehalten werden ... Die Knaben in den Tavernen zu Galata, wenn man mehrere vereinigt sieht, machen auch viele Touren, wie in unsern Allemanden; zuweilen aber gefährliche Stellungen und Sprünge, indem sie überschlagen, sich auf den Kopf stellen, usw. Die Alten hatten eine Art von Tänzen, die sie nach Athenäus, Buch I., Hypochorematische nannten,... die durch angemessene Bewegungen den Sinn der Worte ausdrücken mußten, die man dabei absang... Hieran gränzte auch der Mimos, der nach Wolfs Erklärung eine Poesie ist, die alle Arten der Nachahmung treibt: eine kleine Komödie, gleichsam ein ausgehobenes Bild. Der Mimos war immer kurz ... Die Schilderung ging auf

---

163 = aus gr. *theriaká*.

ganz alltägliche Sachen, stellte das Läppische, Gezierte usw. im Betragen der Leute vor; zuweilen auch ohne Satire, ihr Leben und ihre Denkungsart. (...) Man rechnet in den Tavernen zu Constanti-nopel die Zahl solcher Knaben auf sechshundert; aber man leidet nicht, daß Türken dies entehrende Handwerk treiben. Es giebt Armenier und Juden unter ihnen, die meisten aber sind Griechen, und zwar von den Inseln, mit dem Spottnamen *Tanscharis*, oder Hasen, benannt. Viele von ihnen renegi- ren in der Folge, von türkischen Liebhabern, die sie unterhalten, dazu verleitet."

Auch Pouqueville beschrieb sie und die Betrunkenen (1805 II: 136f.):

„Man findet in den Tavernen, von denen es in der Hauptstadt der Gläubigen mehrere Tausend gibt, eine Sorte von Tänzern, die *Yamakís* genannt werden und Griechen von den Inseln des Archipels sind; gleich gekleidet, umhüllt von wertvollen Schals, tragen sie Colliers, Armbänder und eine lange Lockenfrisur, parfümieren sich mit Essenzen, legen Rouge auf und tragen die schlüpfrigen Manieren der Prostituierten zur Schau. Der [sonst so] träge Türke, der *Galiondgi*, überhäuft sie mit Geschen- ken, indem er ihnen Geldmünzen auf die Stirn legt; sie ermuntern sie, ergreifen Partei für sie und enden oft damit, daß sie sich für die Ehre dieses oder jenes „*yamaki*“ schlagen. Die Wache, die alsbald zum Schutz der Kämpfenden herbeieilt, trennt sie, indem sie leere [Wein-]Fässer, die sich oft in den Knei- pen befinden - denn an diesen Orten sind die Fässer und die Trinker bunt durcheinander gewürfelt - zwischen sie rollen läßt. Die Schenke wird danach geschlossen und der Wirt erlangt die Wiedereröff- nung nur, wenn er einige Piaster zahlt. Der oberste Vezir ordnet auch die Schließung von Tavernen an, die, wie in Europa die Spielkasinos, eine Lizenz benötigen, um seine Kasse aufzufüllen, denn anlässlich des Bairam-Festes oder bei einem großen Unheil, erhält er kurz darauf eine Bittschrift der Griechen, begleitet von einem Geschenk, das die Schwierigkeiten behebt und den Reklamierenden [wieder] ihre Gewerbefreiheit verschafft. Die Neueröffnung der Schenken hat gewöhnlich große Freude unter den Trinkern zur Folge, die eine [besondere] Klasse bilden. Das heißt nicht, daß sie nicht manchmal gezüchtigt werden und daß die öffentliche Moral nicht ihre Rechtsauffassung über die dem Trunk Ergebenen hätte: Ein Türke, der, voll des Weines, auf der Straße niederfällt und den die Wa- che ergreift, wird zur Prügelstrafe verurteilt. Man wiederholt diese Strafe bis zu dreimal wider ihn; danach wird er als unverbesserlich angesehen und erhält den Namen 'herrschaftlicher Trunkenbold' (*ivrogne imperial*) oder 'bevorzugter Trunkenbold' (*ivrogne privilégié*). Wenn er von nun an festgenommen wird und soweit wä- re, ausgepeitscht zu werden, braucht er nur seinen Namen und das Quartier zu nennen, das er bewohnt, und zu sagen, daß er ein 'privilegierter Trunkenbold' sei - sodann läßt man ihn wieder frei und schickt ihn auf die warme Asche des Dampfbades\* schlafen. [Hervorhebungen RMB]

\* [Fußnote P.:] Dieser Ort ist im Winter die Zuflucht der Unglücklichen, die sonst kein Asyl haben; sie nutzen einerseits die warme Asche aus, andererseits die Nähe eines Badeofens ..."



Drei griechische Karikaturen des 19.Jhds von Betrunkenen

- Der Terminus für den „privilegierten Trunkenbold“ lautet im arabo-turko-persischen Ar- got *Harabati* und Gauntlett (1985: 38ff.) leitet von der Konsonantenfolge *r-b-t* (osmani- sche Schreibweise) das noch ungeklärte *Rebétis* ab, was aber Philologen (die allerdings nicht das jüdisch-armenische Argot der Halbwelt von Pera studierten) bezweifeln.



„The use of wine is, as every one knows, prohibited by the Mahometan law; but it depends upon the humour of the reigning Sultan, whether this article of faith shall restrictly acted upon and observed. Selim the Second, and Amurath the Fourth+, indulged in this excess without scruple; some Grand Signiors have staved all the wine casks, and punished those who sold the liquor with death. The last Sultan Selim, contented himself with taxing the commodity; but I know not whether it was true, as some one has said of his court, that *the Seraglio was more accessible to bottles than to grandees*. The present Sultan has not been very severe with offenders. When we were in the city, wine was to be had in all the tabagies or coffee-houses kept by Greeks, and as no Turk is a drinker without being a drunkard, I was witness to as many as much excess in this respect, as might be seen in the same time at the west end of the English metropolis. (...) These wine-houses, for so they are called by the Franks, are usually large halls floored with Dutch tiles, having a fountain in the middle, and a wooden gallery for the guests running round the sides of the room, about half way between the ground and the ceiling. (Hobhouse 1813 II: 944; Hervorhebungen RMB)

(Note +: Selim the Second was surnamed Mest, or the Drunkard. Some historians say that his frenzy caused by wine was religious, 'which he himself declared to be drunkenness, and so chose rather to be accounted a drunkard than a hypocrite. But such colourings for the vulgar.' - Cantemir's Ottoman Hist. book iii. chap.v. note 1, p. 218. Tiadal's translation, ed. 1734).

In the year 1043 (A.D.1633) a new and hitherto unheard-of edict is published by the Emperor (Murad IV.), by which not only the sellers of wine are allowed to exercise their trade, but also every one allowed to drink it freely, contrary to the Mahometan law. - Ibid. book iii. p. 240“

### **Karagöz (Schattentheater) beim Bairam-Fest in Konstantinopel**

„Wenn man die Feste des Bairam ausnimmt, bei dem die Muslime die Arbeit ruhen lassen und sich das Vergnügen gönnen, sich auf irgendwelchen höhergelegenen Plätzen niederzulassen, zu rauchen und einen angenehmen Ausblick zu genießen, findet man sie [sonst] unentwegt beschäftigt. Streng genommen kann man nicht sagen, daß sie ein Schauspiel haben,<sup>164</sup> denn es ist unstatthaft, diesen Namen den indezenten Marionettenszenen zu geben, die diese, [sonst] so auf ihre Frauen eifersüchtigen, Männer in ihren Familien aufführen lassen. [Der Held des Stückes], sagt M.L.B. Sevin, dessen Worte ich entleihe, 'ist ein Schandbube, genannt Caragueuse, der auf der Szene mit dem gesamten Gefolge des brüchtigten Gottes von Lampsaque erscheint. Er verheiratet sich im 1. Akt und vollzieht die Ehe in Anwesenheit der ehrbaren Versammlung; im 2. Akt kommt seine Frau nieder und das Kind hält auf der Stelle einen sehr zotigen Dialog mit seinem Vater. Es folgt der 3. Akt, in dem Caragueuse das Gewand des Derwischs nimmt; und sogleich - seinem Beruf entsprechend - kommt ein entsetzlicher Drache, der ihn und die ganze Klostersgemeinschaft verschlingt. Da das Monster ein so schlechtes Mahl nicht verdauen kann, erbricht er schlußendlich die Mönche, einen nach dem anderen. Davon wird das Theater zerstört (ausgezehrt) und die Truppe zieht sich zurück.] Caragueuse ist immer von einem dummen August, Codja Haivat genannt, begleitet, der sozusagen der Jacques

---

164 „Eine dramatische Literatur höheren Stils hat es bekanntlich im islamischen Orient nicht gegeben. Doch entwickeln sich bei den Türken auf niederer volkstümlicher Stufe gewisse Arten dramatischer Kunst, so das Volksschauspiel der [Mitte] (Orta oyunu) in einer Arena. Ähnlich der italienischen Commedia dell'arte bewegt sich das Spiel in allen Stücken des Repertoires zwischen feststehenden Typen; auch steht wie dort nur der Rahmen der Stücke fest, während die Ausführung selbst der Improvisation der Schauspieler überlassen bleibt. - Stilistisch ist das Schattenspiel mit farbig imprägnierten Lederfiguren, nach der Hauptfigur, einem ungebildeten Zigeuner Qaragöz (Schwarzauge) genannt. Das Orta Oyunu mag wohl bodenständiger, letzten Endes antiker Herkunft sein, das Qaragöz dagegen hat seine Parallelen in Ostasien und ist wohl von den Türken mitgebracht worden.“ (Taeschner 1954: 1058)

Pouding von den Engländern, oder etwas ähnliches wie unser Gilles [Hanswurst] ist. Er empfängt die Prügel, die für seinen Meister bestimmt sind, dessen Esprit und Bonmots er durch seine Dummheit hervortreten läßt. Ich selbst habe mehrere dieser Farçen gesehen und die Regeln des Aristoteles noch weniger als die Sitten respektiert gefunden. Man gibt oft als Zwischenspiel das Spektakel einer jüdischen Beerdigung, wobei der Leichenzug von einem Verkäufer kleiner Pasteten beschlossen wird, der seine Ware in portugiesischer Sprache schreiend, anpreist.+ *Fußnote P.'s*: Die Juden, die in Konstantinopel und im Orient wohnen, sprechen Portugiesisch. [D.h. sie waren *Sefarden*.]

So haben die Türken weder Schauspiel noch Feste; die Plätze selbst sind bedeckt mit Jongleuren, die zum Klang der Trommel Schlangen tanzen lassen;<sup>165</sup> Taschenspielern, oder Tanzbärenführern; man findet Kapellen von Zigeunern oder Tchinguenets, die zum Klang einer sanften Musik die laszivsten Tänze aufführen. Obwohl sie sich zum Islam bekennen, werden diese Elenden von den Türken verdammt und exkommuniziert ...“ (Pouqueville 1805 II: 134ff.)

Pouqueville zeigt sich in den detaillierten Anmerkungen als guter, aber von starken Vorurteilen belasteter Beobachter, der natürlich, seiner Zeit und Bildung entsprechend, am klassischen französischen Schauspiel mit seiner starren *aristotelischen Poetik* und Dramaturgie orientiert war. Ein deftiges Volkstheater wie das Karagöz mit bewußt provokativer Volkstümlichkeit mußte ihn schockieren. So konnte er die eigentlich „*moralisierende Funktion der Obszönitäten*“ (Tietze & Baldauf 1985: 164-168) nicht erkennen. Immerhin beschrieb er die Hauptfiguren *Qaragöz* und *Haçivat*, ein Zwischenspiel und den *typischen, das Theater zerstörenden Epilog*, sowie das wesentliche Charakteristicum, die „*Dialekt- und (oft verstümmelte) Sprachparodie*“ der einzelnen Figuren - hier des spaniolisch-jüdischen Pastetenhändlers.

- Wichtig (s. Bartholdy aus Smyrna) erscheint die Angabe, daß solche theatralischen Aufführungen an Festtagen *nicht nur auf öffentlichen Plätzen, sondern auch (bei reichen Häusern) im Harem* stattfanden (oder den Insassen die Möglichkeit zum Zuschauen boten). Angesichts Gaukler und Artisten, v.a. der Bärenführer, Schlangenbeschwörer und Tänzer, konnte er nicht unterlassen, seiner Abneigung gegen die Zigeuner Ausdruck zu verleihen. Daß muslimische Roma (und Juden) von strenggläubigen Muslimen nicht für Rechtgläubige gehalten wurden, bestätigte auch Holland aus Saloniki. Ihre Musik hatte ihm nicht mißfallen („sanft“), wohl aber die „lasziven“ Tänze.

---

165 - angeblich mit Trommel statt der üblichen Aerophone: wohl eine irrtümliche, auf die Bärenführer zu beziehende Notiz: denn die Schlangen sind taub und bewegen den Kopf fixierend in Angriffshaltung nach der Bewegung des stabförmigen Instruments - Flöte oder Rohrblattinstrument - beim Spiel. Eine Trommel wäre wirkungslos: eventuell kann es ein Aerophon und Trommel gewesen sein.

## Zikir (Trance-Rituale) in Konstantinopel und Athen als Touristen-Attraktion



### Zikir<sup>166</sup> der Mevlevi<sup>167</sup> in Konstantinopel

Selbst religiöse Zeremonien waren 1764 bereits „Touristen-Shows“ mit Abkassieren der „Milordi“ (s. Chandler und Stuart).

Auch das *Zikir der Mevlevi* („tanzende Derwische“) wurde nicht erst im 20. Jh. durch Kemal Atatürk, sondern schon im 18. Jh. eine Touristenattraktion (s. die nebenstehende alte Postkarte).

Im Zusammenhang ziemlich unpassend notiert Stuart Ende des 18. Jhds unmittelbar nach den Musik- und Tanz-Cafés in Pera (s.o.) zum Zikir der Mevlevi (1793: 180):

„Since we are on the subject of dancing, I must not omit to mention certain dervises residing at Pera, who are passionately fond of it. In general the Turks do not dance at all; they think in this particular as the Romans did; and perhaps, this is the only thing they have in common with that celebrated people. These dervises dance twice a week in their mosque, on Thursdays and Fridays. Any one is permitted to enter these mosques; for, as one of their preachers observes, it is possible that an Infidel may by these means be converted to the true faith. They dance in a circle, and with such velocity as to cause their heads to grow giddy, which does not easily happen; for, as they are habituated to this sensation, they are not easily affected by it. They continue this vertical motion till the flute ceases, and they stop with a firm air ...“

- Sein Vermerk über die tanzenden Derwische bezieht sich auf die jeden Donnerstag und Freitag in den Moscheen Pera's stattfindenden *Zikir*, die auch für Nichtmuslime zugänglich waren, um Konvertiten zum Islam (und Spenden!) zu gewinnen.

Hobhouse hatte sich anscheinend intensiver als andere Reisende mit dem Sufismus beschäftigt (siehe Literaturangaben in 1813 II: 923ff.), wobei ihn ihre politische Rolle stärker interessierte als die religiöse. Er merkte an, daß sie gelegentlich häretische Ansichten vertraten, die zur offiziellen Lehre des Islam im Widerspruch standen, und so in Konflikt mit dem *Sultan als Hüter der islamischen Tradition* (durch die dieser legitimiert wurde) gerieten,

166 = religiöse Trance-Zeremonie islamischer Sufi-Bruderschaften (*Derwische*) mit Tanz.

167 = die sogenannten „Tanzenden Derwische“.

was im osmanischen Reich problematisch war (s. Sturz Ali Pasha's und anderer aufrührerischer Regionalfürsten). V.a. die *Bektashi*, eigentlich eine schiitische Sufi-Kongregation, besaßen als *synkretistisch-islamische Volksreligion auf dem Balkan, besonders bei Albanern* großen Einfluß<sup>168</sup> im Volk und hatten viele *Anhänger bei den Janitscharen*, aber die Sultane konnten ihrer Loyalität keineswegs sicher sein:

„Attempts have been made to abolish the institution, but the Janissaries still retain eight Dervishes of the order of *Bek-Tash*, as chaplains to the army; and the people of Constantinople run in crowds to amuse themselves (for no other motive can be assigned to them) at the exhibitions of the turning and of the *howling Dervishes*, to which strangers are carried, as to the theatre or other places of entertainment in the cities of Christendom.“ (Hobhouse 1813 II: 925)<sup>169</sup>

### Zikr der Mevlevi in Pera zu Beginn des 19.Jhds (Hobhouse 1813 II: 925-927)

„There is a monastery of the former order, the *Mevlevi* (so called from Mevlana their founder) in Pera, and we admitted to the performance of their ceremonies on Friday the 25th of May. We were conducted by a private door into the gallery of the place of worship, a single octagonal<sup>170</sup> room, with the middle of the floor, which was of wood highly polished, railed off for the exhibitors. A red carpet and cushion were placed at the side opposite the great door near the rails, but there were no seats in any part of the chamber. We waited until the great door opened, and a crowd of men and boys rushed in, like a mob into a playhouse, each of them, however pulling off his shoes as he entered. The place without the rails, and our gallery, were filled in five minutes, when the doors were closed. The Dervishes dropped in one by one, and each of them crossing his arms, very reverently and with the utmost grace bowed to the seat of the Superior, who entered at last himself, better dressed than the others, and with his feet covered. With him came in another man, who was also distinguished from the rest by his garments, and who appeared afterwards to associate as a clerk. Other Dervishes arrived, and went into the gallery opposite to the Superior's seat, where there were four cymbal drums. The Superior now commenced a prayer, which he continued for ten minutes; then a man stood up in the gallery, and sang for some time from a book: the cymbals began to beat, and four Dervishes taking up their *neih* or long cane pipes, called by Cantemir the sweetest of all musical instruments [Ottoman Hist. Part I. book i. p. 40], played some tunes which were by no means disagreeable, and were, indeed, something like plaintive English airs. On some note been struck, the Dervishes below all fell suddenly on their faces, clapping their hands with one accord upon the floor. The music ceased, and the Superior began again to pray. He then rose, and marched three times slowly round the room, followed by the others, who bowed on each side of his cushion, the Superior himself bowing also, but not in the cushion, and only once, when he was half a way across it. The Superior reseated himself, and said a short prayer. The music commenced a second time, all the Dervishes rose from the ground, and fourteen out of the twenty who were present, let drop a long coloured petticoat, round the rim of which there were apparently some weights; and throwing off their cloaks, they appeared in a tight vest with sleeves. The clerk then marched by the Superior,

---

168 Nach Hahn (1854: 35) gab es in Mittelalbanien und allgemein unter den Albanern viele *Bektashi*. Ihr Hauptsitz sei Argyrókastro (Gjirokaster).

169 Hervorhebungen RMB. Es ist eine Unterstellung, daß nur Unterhaltungslust und nicht religiöses Interesse die Bevölkerung zu den Zikir hinzog

170 Die Zahl 8 war in byzantinischer Tradition Symbol von Christus und viele Kirchenräume wurden 8-eckig gebaut (z.B. die Kathedrale Karls des Großen in Aachen) – vermutlich waren die Räume der Zikir vormals chrstliche Sakralbauten. Möglicherweise spielte die 8 auch in der islamischen Mystik eine Rolle.

and bowing, retired into the middle of the room. A Dervish followed, bowed, and began to whirl round, his long petticoat flying out into a cone. The rest followed, and all of them were soon turning round in the same manner as the first, forming a circle about the room, with three or four in the middle. The arms of one man alone were held straight upwards, two of them crooked their right arms like a kettle-spout, the rest had both arms extended horizontally, generally with the palm of one hand turned upwards, and the fingers closed and at full length. A very accurate and lively representation of this curious scene may be found in Lord Baltimore's Travels.

- Some of them turned with great speed; they revolved round the room imperceptibly, looking more like automatons than men, as the petticoat concealed the movement of their feet: the clerk walked with great earnestness and attention amongst them, but without speaking, and the Superior remained on his cushion moving his body gently from side to side, and smiling. The performers continued at the labour for twenty-five minutes, but with four short intervals; the last time they turned for ten minutes, and notwithstanding some of them whirled with such velocity that their features were not distinguishable, and two of them were boys of fifteen and seventeen, apparently no one was affected by this painful exercise. The clerk, after the turning and music ceased, prayed aloud, and a man walking round, threw a cloak upon the Dervishes, each of whom was in his original place, and bending to the earth. The Superior began the last prayer, and the company withdrew.“

Hobhouse zitierte dann Volney, der in diesem Tanz eine Planeten-Darstellung<sup>171</sup> vermutete (darin ein Vorläufer Däniken's), meinte selbst dazu aber nur, daß die Mevlevi sehr gebildet seien, Arabisch könnten, und ihre Häuser große Bibliotheken mit Büchern aus all den Ländern hätten, wo sie vertreten seien. Bezüglich der Ernsthaftigkeit ihrer mystischen Überzeugungen war er allerdings skeptisch:

„The Superior does not inflict upon himself the execution of so rigorous a duty, and it may be added, that there is a marked superiority, both in his appearance and that of the musicians, to the air and manner of the Dervishes employed in the exhibition, who may, after all, be retained to display their feats for the benefit of the institution.“ (Hobhouse 1813 II: 928)

Auch Stackelberg besuchte in Pera das Zikr der Mevlevi, das er sehr farbig, und im Vergleich zu anderen Reisenden mit weniger abwertenden Formulierungen beschrieb. Er vermerkte das achteckige Gebäude und die „Rohrflöten und Trommeln“ (1882: 110ff.):

„Im Innern des Raumes sah man einen runden, gebohnerten Tanzplatz, den von zierlichen Arkaden getragene Logen umgaben. An den Säulen hingen Tafeln mit Sprüchen aus dem Koran in goldener Schrift. Über der Logenreihe erhob sich eine Gallerie mit niedrigem Geländer. Sie war dicht besetzt von den am Boden sitzenden Zuschauern. Die Ceremonie begann. In sanft klagender Melodie ertönten die Rohrflöten; Gebete wurden gesungen, die den Litaneien der katholischen Kirche glichen. Jetzt traten die Derwische barfuß in die Mitte des Platzes. Von weiten, härenen Gewändern umhüllt, den weißbraunen Kulah von Filz auf dem Kopfe, zogen sie langsam, in geschlossenen Reihen an den Arkaden vorüber. Darauf trat der *Scheikh* oder Vorsteher mit einem Begleiter in den Kreis. Beide trugen ein blaues Gewand und hatten eine grüne Binde um den Kulah geschlungen. Der Scheikh stellte sich auf einen, eigens für ihn ausgebreiteten Teppich. Ruhig und demüthig standen die Derwische umher, dann naheten sie sich ihm mit tiefer Verbeugung, küßten seine Hand und rollten in vollem Drehen zurück. Nun ging der Tanz an. Immer rascher spielte die Musik, in athemlos schnellem Tempo tönten die Pfeifen und Trommeln. Mit ausgebreiteten Armen, halb geschlossenen Augen, den Kopf zurückgeworfen wie in Verzückerung, drehten sich auch die Derwische immer rascher und rascher nach dem Takt der Musik. Sie hatten ihre Mäntel abgeworfen, eine grüne Jacke bedeckte den

---

171 Neuerdings wird die „Planeten-Theorie“ in populären Darstellungen wieder aufgegriffen!

Oberkörper, ein grünes Gewand wirbelte mit ihnen herum und bildete ein fast unbeweglich scheinendes Rad um sie her. Fünfzehn Derwische sahen wir sich so neben einander drehen, ohne vom Platz zu rücken oder dem Nebenmanne zu nahe zu kommen. Sie sahen bleich und schwächlich aus, ihre Stellungen hatten den Ausdruck taumelnden Schmerzes. Hier sank wohl einer ohnmächtig nieder, strömte dem andern helles Blut aus dem angstvoll geöffnetem Munde, doch störte das niemanden; der Begleiter des Scheikh ging fortwährend nach allen Richtungen zwischen den sich drehenden Fanatikern hindurch. Ihre Arme flogen dicht an seinen Wangen, an seinen Augen vorüber, berührten ihn aber niemals. Plötzlich wie mit einem Zauberschlage standen sie alle still. Das Rad des fliegenden Kleides legte sich in tiefe Falten und hüllte ihre Glieder in ein Schneckengewinde. Mit über der Brust gekreuzten Armen verbeugten sich die Derwische, und wieder begann der langsame Marsch zum Scheikh und das rasende Drehen. Gegen das Ende der Ceremonie ward das Tempo der Musik noch rascher, dann blieben die wirbelnden Tänzer plötzlich stehen, warfen sich nieder, küßten den Boden - und die Musik schwieg. Jeder Türke, der in den Tekkije trat, mußte mittanzen. Dann stellten sich etliche Derwische in die Mitte des Kreises, gaben von Zeit zu Zeit ein Zeichen, sich ihnen zu nähern oder nach beendetem Tanze sich zurückzuziehen. Diese Leute bewegten sich nach allen vier Winden hin, indem sie sich mit Händen, Kopf und Füßen schwindlich schleuderten. Zwischendurch gingen sie stöhnend im Kreise umher oder brüllten gräßlich wie wilde Thiere. Sie waren leichenblaß und in Angstschweiß gebadet. Gegen das Ende des Tanzes traten alle auf Thierfelle, beteten, warfen sich nieder und riefen einstimmig: »Allah! Allah!« Jetzt erhoben sich die Zuschauer vom Boden, der Menschenstrom wälzte sich gegen die Ausgangsthüre. Auch wir wurden mit fortgerissen und konnten nur noch sehen, wie die Derwische sich paarweise zu beiden Seiten vereinigten und in gerader Linie auf den Scheikh zuzogen. Ein wildes, dumpfes Geheul schallte hinter uns her, als wir schon zur Thür hinausgedrängt waren. Bald darauf ging der Scheikh durch das ihm ehrfurchtsvoll Platz machende Volk.“

### Das Zikr der Rufai (sog. „heulende Derwische“) in Pera

Anschließend an das der Mevlevi besuchte Hobhouse (1813 II: 928-933) ein Zikr der *Rufai* am 26.6., die ebenfalls auf Zuschauer Wert legten.<sup>172</sup> Sie hatten eine *eigene Frauenabteilung*:

„The Mevlevi are, however, rational worshippers, when compared with the Cadrhi, or Howling Derwishes, whose exertions, if considered as religious ceremonies, are more inexplicable and disgusting than those of any enthusiasts in the known world, and if regarded merely as juggler's feats, are legitimate objects of curiosity. A large part of our countrymen went to see them on the 26th of June.“

Er beschrieb sodann den Weg zu ihrem Ritualplatz und setzte fort:

„After crossing the Okmeidan, we waited an hour in the court-yard of a ruined mosck, shaded by large plane trees, and containing two dry fountains and a range of deserted cells. We were told that the ceremony never took place except with the attendance of a sufficient number of spectators, and after leaving the mosck, we staid some time in an outward yard, until a crowd was collected, and we heard music and praying in an anti-chamber. We then entered, and found a large party singing, or rather bawling, in a dirty deal apartment, fitted up at the further end with several flags, having axes, swords, pikes, and cymbal-drums on one side, and a silk cloth inscribed with characters on the other. This they said was a part of Mahomet's tent, the other portion of this holy relic being in Vienna. On the left hand corner was a latticed box for women, and next to it was an open compartment railed off from the floor. In this place we seated ourselves, and saw three principal personages of the sect kneeling under the flags, and waving their heads sideways, keeping time with the musicians,

---

172 Ein Filmdokument (in einem Spielfilm hineingeschnitten) eines Rufai-Zikr von 1913 aus Sarajevo ist in der *Encyclopedia Cinematographica* im Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen.



who were beating drums and singing at the lower end of the room. In the corner under the latticed box, was a black or tawny dwarf half naked, upon his knees, contorting himself into many frightful and ridiculous gestures, now and then becoming furious, and knocking his arms and head violently against the ground. To him we directed our attention, until at last he tore open his vest below his waist, and struggling on the ground, was led off frothing at the mouth, and suffering apparently under the convulsions of actual madness. After this exhibition the principals advanced; the crowd ranged themselves along three sides of the lower end of the room, and six persons squatting down in the middle of the party, commenced singing, and were joined by the remainder of the company in the chorus, which was the repetition of the name of God. The whole of the three lines, amounting in all to between thirty and forty persons, none of whom belonged to the fraternity, but were introduced promiscuously by kissing the principals hands, continued waving backwards and forwards, and sideways close together, howling and grunting to a tune, which was lost at last in a general and continued exclamation of YALLA-ILLAH! YALLAH-ILLAH! when they jumped and jogged themselves into that which appeared to all of us, from undoubted symptoms, to be that peculiar kind of artificial frenzy, which we learn was produced by the Sarmatian art of see-saw, or session on a cord. I should mention, that before the violent howling and jogging began, a Dervish perfectly mangy, and covered with filth and sores, came round, and reverently taking off every man's turban, placed it under the banners. The three principals only jogged their heads and moved their heels. They seemed half in joke, as also did several of the party, especially a young Imaum of our acquaintance who had accompanied us to the place, and who, although he joined in the whole ceremony, was laughing heartily and winking towards our box. During the howling the Superior of the order, a red-faced, drunken-looking man, entered the room, and walking busily amongst the party, made various exclamations of ill temper and discontent, as if displeased with some parts of the ceremony. After the howling, a prayer was recited, and all the company dispersed into the anti-chamber to take coffee and pipes to recruit themselves; but they soon returned, and a jug of water, into which the Superior had blown, and a consecrated shirt, were handed round the room. Two infants were also brought in and laid on a mat before the Superior, who stood first on their bellies, and then on their backs, and afterwards breathing upon them, delivered them to his attendants, cured, as we were told, of some complaint which this charm was calculated to remove. The howling and jogging recommenced, and to this succeeded a prayer. The Superior then brought forward two men, and ran long needles, like netting needles, with large handles, through their cheeks, pushing them out at their mouths, and also through the thick skin above the wind-pipe. After a short time he pulled the needles out, wetting the wound with his spittle, and so contriving the extraction that no orifice was visible, although it appeared that a hole had been made, and the performer brought the men close to our box, as if to convince us that there was no delusion in the operation. The feat was repeated, and a black curly-headed fellow, who was said was an Egyptian, on the needle being drawn out, appeared to faint, and falling down, lay for some time on the ground, until the Superior puffed into his mouth, when he jumped up, screaming out *Yollâh!* in a convulsed but ridiculous tone, and recovered instantly. The boring was practised on several in the room, and the jogging and singing were continued by the crowd below. The Superior, having first drawn several rusty swords and returned them to their sheaths, now took an attaghan, and breathing upon it, gave it to a black Arab, who stripped to his waist, and after crying several times on the name of God, applied it to the narrow part of his abdomen as tightly as possible, sawing it with the utmost violence upon his belly, but without leaving any marks, except a few bloody scratches: whilst he performed this frightful feat, he called out to us, BONO? BONO? as much as to ask if it was well done. Another swarthy Arab then took the attaghan, which by the way was handled to us, and was as sharp as a razor, and lying on the ground, placed it with its edge downwards across his body, and suffered the Superior to stand with his whole weight



upon the back of the knife. The same man then took two sharp iron spikes, headed with wooden globes, and a tassel of iron chains, and knobs, which were all breathed upon and blessed, and drove them repeatedly into each of his flanks, so as to make the pair nearly meet in his body. During this trial he seemed in a fury, calling loudly on God and Mahomet, and with a kind of enthusiastic coquetry, would scarcely suffer the spikes to be forced from his hands. A brazier of burning charcoal was then brought in, and six or seven men, chosen promiscuously as it appeared from the crowd, were presented by the Superior with red hot irons, breathed upon and blessed like the other instruments, which, after licking them with their tongues, they put between their teeth. One fellow near us made many wry faces, and pulled the irons from his mouth; but the others, although they were in evident pain, and the water streamed from their lips, seemed as if they were loth to part with them, and, either from pretence or some actual convulsion, were with difficulty forced to open their jaws. One of the Arabs then swallowed several pieces of burning charcoal, after they had been blessed; and this, as well as holding the hot irons, whatever preparation may have been actually used, was performed without any visible trick or slight of hand. The charcoal and irons were certainly both at a red heat. Whilst this business was transacting in the upper part of the room, several tambourines were handed down, and played upon by persons of the crowd, who seemed highly delighted with the scene; and during the whole ceremony, those below continued screaming and jumping, and shouldering each other in a mass, and at least huddled themselves together into a ring, leaping round and round, and squeezing those in the middle into a jelly, until the whole party was utterly exhausted, and the performance closed, having lasted for three hours.“

Bei diesem Zikr gab es nur Trommeln (größere und *def*, wahrscheinlich aber meinte er mit „cymbal-drum“ eine *riqq*, die Rahmentrommel mit Schellen) und Gesang. Von weiteren Instrumenten, wie bei den Mevlevi, war nicht die Rede. Der musikalische Ablauf dürfte, der Beschreibung nach, damals der gleiche wie rezent gewesen sein, d.h. religiöse Hymnen abwechselnd mit *accelerierendem Trance-Tanz*. Die Trance wird durch Hyperventilation gefördert, die durch die tiefen Verbeugungen und scharfes Lufteinziehen entsteht.

Hobhouse war durch die spektakulären - für ihn nur als Gaukler-Tricks akzeptable - Trance viel zu fasziniert, als daß er auf die - für ihn barbarische - Musik geachtet hätte.

## Ein Zikr der Rufai in Athen

Beim Turm der Winde in Athen stand schon zu Chandler's Zeit ein Tekije der *Rufai*, deren *Zikr* er besuchte (1776 II: 103f.). In der deutschen Ausgabe heißt es (1777: 146f.):

„Der Thurm der Winde ist gegenwärtig ein Teckeh, oder Bethaus, einigen Derwischen gehörig. Ich war mit meinen Gefährten bey einer Andachtsübung gegenwärtig, von der ihr wundersamer Tanz den Schluß machte. Die Gesellschaft saß auf Ziegenfellen, die Beine überkreuz, auf dem Boden, und machte einen großen Zirkel. Der erste Derwisch, ein ansehnlicher Mann, mit grauem Bart und von einem feinen Anstand, begann das Gebet, woran die übrigen Theil nahmen, indem sie sich, wie gewöhnlich, alle niederwarfen, und verschiedene Male mit ihren Stirnen den Boden berührten. Plötzlich sprangen sie auf, warfen ihre Oberkleider ab, gaben sich die Hände und bewegen sich langsam nach der Musik, *Alla*, den Namen Gottes, ausrufend. Wie die Musik geschwinder ging, hielten sie den Takt und riefen: *Alla. La Illa ill Alla*. (Gott. Es ist kein andrer Gott, als Gott.) So wie die Bewegung zunahm, wurden andre Sprüche diesem hinzugethan, und der erste Derwisch, wie in einem Taumel von Entzücken, brach hervor aus dem Kreis in die Mitte, ließ sein Haar hinten los, und fing an sich herumzudrehen, indem er seinen Körper auf einem der großen Zehen wiegte, ohne den Ort zu verändern. Ein andrer folgte ihm, der in der entgegengesetzten Richtung sich herumdrehte, dann mehrere, bis ihrer vier, fünf wurden. Die Schnelligkeit, mit der sie herumschoßen, nahm nach und nach

zu, und bis auf einen erstaunlichen Grad; ihre langen Haare berührten nicht, flogen um die Schultern; der Zirkel, der noch immer sie umschloß, machte ein lautes Geschrey, die Köpfe rückwärts und vorwärts bewegend, und die Kuppel wiederhallte die wilde und laute Musik und den Lärm, als wie zu einem unsinnigen Bacchanal. Da zuletzt einige den Kreis verließen und ohnmächtig wurden, zu welcher Zeit man glaubt, daß sie mit ekstatischen Gesichtern beglückt werden, endigte sich das Schauspiel.“

- Der „Turm der Winde“ liegt bei der antiken Agora, nahe der Monastiraki-Straße im damaligen Albaner-Viertel (heute Touristenzentrum *Plaka*) und da diese, wie Ali Pasha, zur *Bektashi*-Sekte tendierten, scheint der Turm für Rituale genutzt worden zu sein, da Chandler das Tekije dort verortete. Dodwell's Bilder zeigen den achteckigen<sup>173</sup> Turm:



Ausschnitte aus Edward Dodwell's Bildern „Eingang zum Turm der Winde“ (oben) und „Tanz der Derwische im Turm der Winde“ (unten) in *Views in Greece*, London 1819  
(Τοπος και Εικονα, Τομος ΣΤ' 19ος αι., Athen 1983: 70 & 52)

173 Es ist interessant, daß in Pera der Ritualraum ebenso *achteckig* war, wie der „Turm der Winde“ - Angeblich stammt der Athener Bau aus der Antike.



Zwei Trommler aus obigem Bild (rechts am Rand): beide spielen die Bechertrommeln deblek mit einem Schlegel. Der Mann mit den erhobenen Händen könnte ein Sänger sein.



Auch Holland besuchte zu Beginn des 19.Jhds das Zikir beim Tempel der Winde in Athen und stellte kurz und bündig fest (1815: 416):

„Another spectacle ... which I saw for the first time in Athens, was the dance of the Dervishes. This strange religious ceremony, which has often been described by travellers, is practised here twice a week in the ancient Temple of the Winds. It is a singular compound of solemnity, and uncouth fanatical wildness; which in parts may even be thought interesting; - more frequently it is ridiculous.“

Der Theologe Hughes beschrieb das Zikr der *Rufai* ausführlicher (1820 I: 311ff.):

„During the General's (Davies, Quartermaster-General to the Mediterranean Forces) sojourn at Athens we accompanied him to that extraordinary exhibition which is displayed every Friday in the ancient tower of Andronicus, called the Temple of the Winds, and converted now into a college of howling dervishes. The frantic gestures, horrible outcries, and inconceivable exertions of these fanatics, urged on by superstitious enthusiasm and stimulated by emulation, made us absolutely shudder at such a degradation of human nature. A sheik or priest presided over the orgies who stood upon a raised step and appeared to limit the time of operation by counting the beads of a rosary; but the movements were regulated by the deafening noise of three kettle-drums which were beaten violently with short elastic sticks. A single person first gets up and goes hopping or jumping round the room, throwing his head backwards and forwards or twirling it like a harlequin, uttering every now and then a hideous noise like the loud grunting of a pig. After a little time another starts up and catching him round the waist accompanies him in his revolutions which soon become most vehemently accelerated; then another and another succeeds until the first is quite surrounded and almost suffocated by the throng; in this manner holding each other with a tight grasp they go round and round leaping up and crying out, as if engaged in a trial of lungs, *hoo hoo, ullah ullah, hoo ullah*. To this they are excited by a beating of the drums more violent than the cymbals of the Corybantes, as well as by the voice of the sheik who at this time runs over his beads with an astonishing rapidity: their exclamations appear as if uttered by persons in the excruciating tortures of the rack, or even bring to imagination the place of accursed souls: in the mean time their looks become wild, the foam starts from their mouths, their turments collapse, and some of the performers sink down in a state of perfect insensibility: these, after recovering, generally boast that they have been favoured with celestial visions. When the tumult has at length subsided, a different set of devotees commence that curious, beautiful, and mysterious dance which consists in twirling the body round rapidly like a top, or as upon a pivot, whilst they are moving in a circular orbit with their flowing robes distended like a parachute by the velocity of the motion: nothing but long and constant practise could enable them to perform these giddy revolutions: they seem to feel no fatigue, to make no exertions; but with the head inclined towards the shoulder, and utmost placidity of countenance they float along as if they were in the enjoyment of a delightful trance. The contrast of this soothing harmony, as it might be called ... with the horrid uproar of the preceding scene, is extremely pleasing. The mind pictures to itself order and beauty produced out of chaos, or the harmonic revolutions of the planetary system. (This movement agrees very accurately with the Betarmus or sacred dance of the ancient Cretans. ...) At the conclusion of these ceremonies some poor sick children were brought before the sheik who put his hand upon their heads and tied a bit of black silk round their arms, for the purpose of charming away their complaints. (...) All religious rites are tolerated in Athens, except those of the Jews, against which miserable race the Turks are constantly excited by the intolerance of Greek devotion.“

– Schon Chandler (1775 II: 121) hatte bei den Athenern Antisemitismus festgestellt.

Etwas eigenartig mutet die Angabe von „*three kettle-drums*“ an, da diese Instrumente eigentlich der Militärmusik angehörten und beim Zikr üblicherweise die Rahmentrommel *def* verwendet wird - wie sie auch in Dodwell's Bild zu sehen ist. Da es aber eine zigeunerische *Mehterhane* in Athen gab, könnten eventuell die Musiker ausgeliehen worden sein. Ebenfalls könnte man fast vermuten, daß der 2. Teil der Zeremonie, mit dem „*different set of*

*devotees*“, die sich im Tanz um ihre Achse drehten, den Hughes mit den Planetenbahnen assoziierte, ein Zikr der Mevlevi gewesen wäre, wenn er nicht explicit von „heulenden Derwischen“ (= *Rufai*) gesprochen hätte und daß am Schluß die Kinder vor den Sheik gebracht worden seien, was sich mit Hobhouse's Beobachtung der Rufai-Riten in Pera deckt.

## Griechische, armenische und albanische Totenbräuche: Ein (armenisches?) Begräbnis mit anschließendem Fest in Pera

In Pera beschrieb Hobhouse (1813 II: 522f.) ein Begräbnis mit *professionellen Klageweibern* bzw. ein Fest, das an den katholischen Leichenschmaus erinnert:<sup>174</sup>

„Their howling is extremely ludicrous, and has not even the semblance of grief. (...) ... generally on the ninth day after the funeral, a feast is prepared by the nearest relation, accompanied with music and dancing, and every other species of merriment.“

Es könnte ein armenischer Brauch gewesen sein, denn später (ebda.: 899) schrieb er, die Armenier hätten Trauerfeste mit Musik, Tanz und Festlichkeiten gehabt.

– In Scalanova (Kleinasien) schrieb Galt (1813: 278f) zu einem Begräbnis:

„...a young man who appeared to be chief mourner... the wife and the female friends of the deceased came to pray the last marks of their affection. But you will excuse me from attempting to describe a scene from which I quickly turned away.“

## Begräbnis und Totenklagen auf dem Festland und in der Ägäis

Chandler (1776: 136) beschrieb auch *Totenklagen* und ein *Begräbnis* in Athen, ausführlicher in der deutschen Ausgabe (1777: 292f.):

„Einem Türken ... starb seine Frau, wo wir plötzlich in der Nacht von einem schrecklichen Weibergeschrey und den lauten Klagen des Mannes beunruhigt wurden. Sie ward bey Tagesanbruch in ihr Grab gebracht. Die Griechen begraben in ihrer Kirche auf einer Bahre. Wenn Platz fehlt, werden die Knochen, in Gegenwart des nächsten männlichen Verwandten, mit Wein gewaschen und dann weggebracht. Ich war gegenwärtig bey dem Todtenmahle eines der Archonten, dessen Tochter neulich begraben worden. Der Zug ging vor Sonnenaufgang aus seinem Hause, angeführt von einem Papas, oder Priester, und einigen Diakonen mit angezündeten Lichtern. Die zurückgelassenen Weiber schrieen und heulten unterdeß. Ein Mann trug ein großes Wachlicht, mit Blumen und dem Bildniß der Verstorbenen in ihrer gewöhnlichen Kleidung bemalt, und mit einem von ihr gestickten Tuche in Falten behangen. Zwey andre folgten, von denen jeder auf dem Kopf eine Schüssel mit halbgekochtem Weizen hatte, die oben mit geschälten Mandeln in Figur einer Taube belegt, und mit einem Rande von Rosinen, Granatkernen und Blättergold dazwischen eingefast war. Diese wurden, wie wir in die Kirche kamen, über ihren Leichnam gesetzt. Die Mette schloß sich mit einem auf die Zeremonie passenden Gebet, das der Priester bey der Grabstätte ablas. Dann wurden die Schüsseln umhergetragen, und jeder nahm in seiner Reihe etwas davon, und erhielt nachher ein Glas weißen Brantewein, der Raki heißt, und aus Wein gemacht ist. Das Wachlicht mit dem Schnupftuche ward, zum Andenken des darauf vorgestellten Mädchens, von der Decke herabgehungen, und man theilte einige Peran, oder Silberstücke, unter die gegenwärtigen Armen aus.“

- Ein Widerspruch besteht in der Angabe, der Witwer sei ein „Türke“, die Angaben zum Begräbnis aber und das Brauchtum (ein ähnliches am Epitaph haben wir 2013 in Olym-

---

174 Eine sehr entfernte Parallele dazu könnte höchstens die Szene bei Kazantzakis in seinem Roman »Freiheit oder Tod« (Kapitan Michalis) sein, bei der die (betrunkenen) Trauergäste über dem Sarg tanzen. Daß Hobhouse eine derartige Szene meinte, ist m. E. aber ziemlich unwahrscheinlich.

pos/Karpathos am Karfreitag dokumentiert) deutet aber eher an, daß die Verstorbene Griechin war (oder Chandler hat mit „Türke“ einen christlichen Albaner gemeint!).

- Hobhouse (1813 I: 460) berichtete von berufsmäßigen Klageweibern aus Skimitari bei Theben. Hughes (1820 II: 84, 237f.) erwähnte ebenfalls Klageweiber<sup>175</sup> und berichtete, in Gjirokastrë würden Totenklagen bis zu 17 Jahre nach dem Todesfall gesungen. Leake (1830 I: 309) berichtete aus dem Dorf Alike bei Kolokythi auf der Mani:<sup>176</sup>

„The chief instrument of household furniture is the handmill, in which the kalambókki is ground. This is the employment of the woman at night, who generally accompany the work with a song of lamentation of some deceased relation who has been killed perhaps by a hostile house; and it is the custom to continue the songs during the whole period of mourning ...“

- Auf Mykonos<sup>177</sup> hatte Galt (1813: 324f.) auch eine Beerdigung gesehen:

„A young woman, who was much esteemed in the town, died in childbed; and her female acquaintances, to the number of several hundreds, all dressed in their gayest apparel, attended the funeral. While the corpse was conveying to the church, a chorus sang in praise of the beauty and good qualities of the deceased. One begin the verse; another, at the pause, took up the strain; and when a stanza was thus finished by several, the whole singers repeated it together. The young woman's mother was in the procession, and her distress excited universal pity. One of the singers exclaimed: »She embraced her child, and died of the joy of being a mother. 'O my child! my child! where is now the joy of her that was thine!'“

## Athen und Attika

In Dragonisi bei Athen, wurden Chandler und seine Freunde von einem Albaner eingeladen, wobei nach dem Mahl musiziert und getanzt wurde (1777: 206 & 1776 II: 145):

„Der Abend wurde mit wildem Gesang und bäuerischen Tänzen beschlossen.“ „... wild singing and rustic dancing“.

Auf dem Weg von Piräus nach Athen beobachtete Stackelberg (1882: 82) - wahrscheinlich bei einem Treffpunkt der Marktfahrer aus der Umgebung - *davul-zurna* oder *karamouzes*:

„Gesänge ertönten nach griechischer Weise mit Pfeifen und Trommeln. Die Musik kam von einer antiken Säule, wo, umgeben von den mit Trauben beladenen Eseln, mitten auf der Heerstraße ein junger Grieche<sup>178</sup> saß, der eine Art Clarinette blies, während ein anderer neben ihm eifrig die türkische Trommel schlug.“

- Dies zeigt die Problematik von Instrumentenangaben (vgl. „Hirtenpfeife“ bei Curtius): die Klarinette war zwar in der Levante bekannt, vermutlich war es aber eine *Karamouza*.

C.O. Müller berichtete lakonisch von seiner Ankunft 1840 in Piräus an seine Familie:

„Dazwischen sangen die Griechen nationale Lieder in etwas weinerlichen Melodien, die aber in der heißen Luft, zwischen den düsteren Felsenküsten sehr natürlich klangen.“ (1909: 336)

---

175 1977 nahm Wolf Dietrich in Metzovon eine Live-Totenklage mit der bekannten „*moiroloyistria*“ (berufliche Klagesängerin) *Luisa* heimlich auf.

176 Die Mani ist berühmt für ihre Totenklagen, die die einzigen musikalischen Äußerungen sind. Ursache war (ist?) die permanente Blutrache zwischen den Familien, die in festungsartigen Türmen wohnen, die nur ausgesetzt wurde, wenn Türken zu landen versuchten.

177 Ebenfalls auf Mykonos sang ein *Protopsalte* (!) beim Besuch eines Klosters eines russischen Generals eine Parodie auf ein Kirchenlied (Galt 1813: 330, 333).

178 - wahrscheinlich eher ein Zigeuner!

Vor dem griechischen Aufstand war Athen eine unbedeutende kleine Provinzstadt mit 6-8000 Einwohnern und hatte nur eine kleine türkische Garnison unter einem *Deli-Bashi*, die sich vor dem Kleften-Kapitanos *Mavrovouniotis* fürchtete, weil sie aus Versehen einen seiner plündernden Armatolen erschlagen hatten. Auch Piräus war nur ein kleiner Fischerhafen mit 8-10 *Kaikis* (Segelbooten).<sup>179</sup> Noch 1877 schrieb Duhn, es hätte in ganz Griechenland nur 8 km Eisenbahnen gegeben. Um 1810 war Athen nach Hobhouse (1813 I: 293f.) noch immer nur 1200-1300 Häuser groß, mit 400 türkischen, 300 albanischen und 5-600 griechischen Familien. Die Stadt sei ärmer als Janina, aber der Bazar hätte viele Kaffeehäuser gehabt.

Galt (1813: 146ff.) beschrieb die ethnischen Verhältnisse so:

„Besides the Greeks and Turks, the Albanians form, in Greece, a third cast, distinct in their language, manners, customs, and dress. In the country of Attica they outnumber the Greeks, but in Athens they are not so numerous. They are found here in a more domesticated state than at Valona (...) The Greeks sometimes marry Albanian women, but an Albanian man is rarely thought noble enough to be connected with a Greek girl ...“

Eine Besonderheit Athen's waren angesichts seiner geringen Bedeutung im osmanischen Reich die westlichen bzw. gemischten Familien (mit Konsul-Status),<sup>180</sup> was sicher mit der philhellenischen Begeisterung am antiken Athen und mit den archäologischen Artefakten zusammenhing. Diese Familien scharten sich um den französischen Konsul Fauvel und Lady Stanhope, pflegten einen hybriden Lebensstil – s. die Anmerkung Hobhouse's über die vielen Kaffeehäuser - und waren die Anlaufstellen westlicher Kavaliereisender. Sie lebten anscheinend in Distanz zu den Einheimischen, v.a. zu den Albanern (30%), die im Viertel um den Theseus-Tempel unterhalb der Akropolis wohnten, interessanterweise das heutige Unterhaltungsviertel *Plaka*, wo um 1950 die *Bouzoukia*-Lokale konzentriert waren und der Flohmarkt *Monastiraki* einen Anziehungspunkt für Touristen bildet. Das Theseum wurde v.a. zu Ostern und am St. Georgs-Fest von Fremden besucht, die die Tänze der Albaner bestaunten, was sich in zahlreichen Bildern niederschlug (s.u.). Zum 1811 noch türkischen Athen vermerkte Stackelberg (1882: 158), im Ramadan wäre überall Musik und Tanz zu sehen und zu hören. Trotzdem (oder vielleicht gerade wegen der ihm übertragenen - nur dem fernen Sultanshof direkt verantwortlichen - Verwaltung) war auch hier Ali Pasha mehr gefürchtet als die Hohe Pforte. Der für die christlichen Griechen günstige Status eines *Malikhane* betraf auch Athen (Leake 1835 II: 202). Athen unterstand somit direkt dem Serail des Sultans, wodurch die Griechen mehr Freiheiten hatten (Holland 1815: 412). Die Verwaltung oblag einem türkischen 'Wojwoden' und vier gewählten griechischen Archonten. Zu Chandler's Zeit gab es 8-10 Archontenfamilien (1777: 168).

Nach Galt (1813: 128) gab es in Athen einen großen Sklavenmarkt:

„The Athenians were always great slavemongers; and, at present, there are between two and three hundred in the city: they are chiefly femals, the servants of the Turks ...“

---

179 - alle Daten nach L. Ross 1863: 29, 38, 146.

180 Die britischen Interessen vertrat Konsul Makris (Hobhouse 1813 I: 291).

## Ein Frauen-Beschneidungsfest im 18. Jahrhundert in Athen

Chandler sah auch in Athen ein Beschneidungsfest<sup>181</sup> von Araberinnen und freigelassenen schwarzen Sklavinnen:

„Some Arabians and black slaves, who had obtained their freedom and were settled at Athens, had a feast on the performance of the rite on circumcision. The women danced in a ring, with sticks in their hands, and turning in pairs clashed them over their heads, at intervals, singing wildly to the music. A couple then danced with castagnets; and the other swarthy ladies, fitting cross-legged on a sofa, began smoking.“ (1776 II:133)

In der deutschen Ausgabe steht die Szene in einem anderen Kontext. Nachdem Chandler über ein Beschneidungsfest der Athener Türken berichtet hatte, dessen Festzug der „Woiwode“ und die Archonten zu Pferde anführten und in dessen Rahmen ein Ringkampf (ohne Hinweis auf Musik) stattfand, zog man zum Tempel des olympitischen [Jupiter]:

„Einige Araber und schwarze Sklaven, die ihre Freyheit erhalten und sich zu Athen niedergelassen hatten, hielten ein Fest bey einer Beschneidung. Die Weiber tanzten in einem Zirkel mit Stöcken in den Händen, und theilten sich in Paare, indem sie sie von Zeit zu Zeit über den Köpfen zusammenschlugen und wild zu der Musik sangen. Ein Paar tanzte darauf mit Kastagnetten und die anderen schwarzen Damen setzten sich die Beine überkreuz auf ein Sofa und fingen an zu rauchen.“

– Demnach war es ein ägyptischer Stocktanz von Frauen anlässlich der Beschneidung.

Es kann aber auch derselbe Anlaß gewesen sein, den Hobhouse (1813 II: 1148) meinte:

„... for in March, the Turkish women assemble in the groves of Angele-Kipos, and lead along a wild chorus, resembling the orgies of the Menades, during which any male intruder would assuredly be torn to pieces. The Greek women are admitted spectators of the scene, and they also have their separate sports near the fountain Callirrhoe. It would require the pen of Juvenal to describe the fatal effects of these secluded mysteries, for the rites of the Bona Dea were not less innocent.“

- Denn Hobhouse (1813 II: 325) erwähnte einen „Hexenkult alter Frauen“ in Athen, ohne näher auf ihn einzugehen. Interessant wäre, ob diese Anlässe, die offenbar exklusiv den Frauen vorbehalten waren *und worüber die - männlichen - Reisenden sicherlich nur Gerüchte vernommen hatten*, ein *ägyptisches Zar-Ritual* waren, worauf gewisse Hinweise passen.

## Die fränkischen Familien in Athen

Die Reisenden waren durchaus unterhaltungssüchtig und viele bedauerten, daß Athen neben Akropolis und Kaffeehäusern wenig Unterhaltsames zu bieten hätte (s. Hobhouse 1813 I: 291). So stellte Galt (1813: 119f.) lakonisch fest:

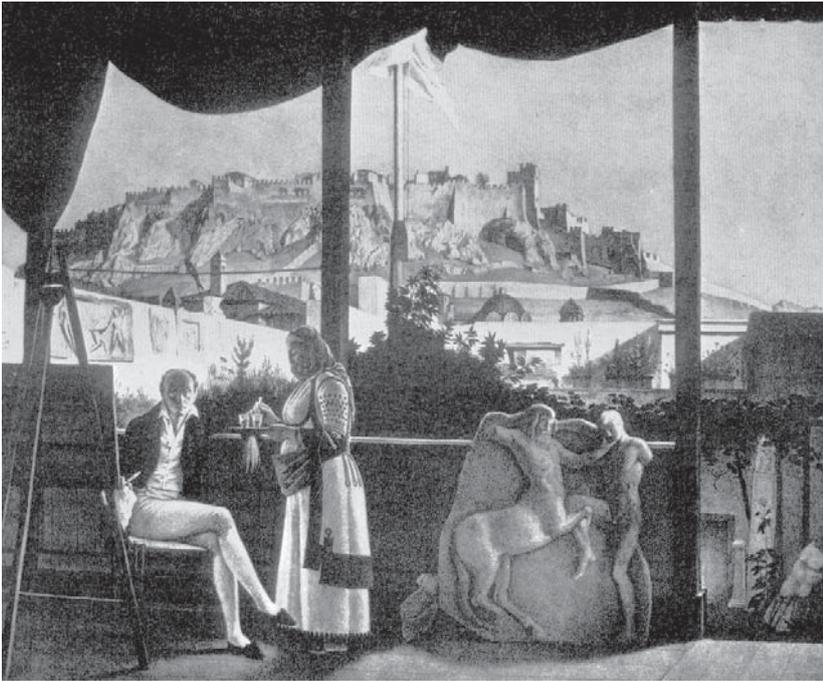
„The bath and coffee-houses are the only places of public amusement which the Athenians of the nineteenth Christian century enjoy.“

Damit gab er sicher auch Byron's Meinung wieder, von dem er schrieb:

„But Lord Byron had no feeling for art, perhaps it would be more correct to say he affected none: still, Athens was to him a text, a theme; and when the first rush of curiosity has been satisfied, where else can the fancy find him such a topic. To the mere antiquary, this celebrated city cannot but long continue interesting, and to the classic enthusiast, just liberated from the cloisters of his college, the scenery and the ruins may for a season inspire delight.“ (Galt 1830: 107)

---

181 *Mädchenbeschneidung* ist m. W. nur in Ägypten und im Sudan gebräuchlich. Da von Araberinnen die Rede ist, könnten es Ägypterinnen (Nubierinnen) gewesen sein.



Louis Dupré: *Das Haus des französischen Konsuls in Athen*, 1819

Luis François Sebastien Fauvel war Künstler. Ab 1803 war er Konsul Frankreichs in Athen. Er hatte von seinen eifrigen Ausgrabungen in seiner Villa im Zentrum der antiken Agora ein großes Museum mit Vasen, Inschriften, Skulpturen und Gipsabdrücken eingerichtet. Die Villa wurde im Freiheitskampf zerstört (Tsigakou 1982: 25).

Es hätte 8 fränkische Familien gegeben, deren Oberhaupt der französische *Konsul Fauvel* gewesen sei (Galt 1830: 291f.). Hobhouse nannte die Familien Rocque, Andrea, Lusieri, einen verwitweten Gaspari und Louis Gaspari<sup>182</sup> und als französischen Konsul Fauvel. Er sei für alle ausländischen Reisenden die erste Adresse gewesen (Holland 1815: 414). In diesen Häusern verkehrten die meisten westeuropäischen Reisenden. Es gibt kaum Hinweise auf Kontakte mit einheimischen griechischen Familien.

Curtius (1903: 132) berichtete von einer Weihnachtsfeier mit der Familie Philaethes im Hause Kork, daß die aus Konstantinopel gebürtige fanariotische Ehefrau beim Klang einer „Zither“ - wohl einer *kanonaki* - die Geschenke verteilte. Die meisten Konsuln waren Bankiers und es hätte unter ihnen einige *griechisch-fränkische Mischehen* gegeben. Die griechischen Ehefrauen gingen meist landesüblich gekleidet, die Männer westlich. Sie gäben untereinander Parties, zu denen sie wichtige Athener Griechen einluden und *im Karneval fänden Bälle und Maskeraden statt* (Hobhouse 1813 I: 299).

Nach Holland (1815: 414) käme es durch die ethnisch gemischten Familien, *alles alte Levante-Handelsfamilien* mit westeuropäischen Einflüssen, zur „Lockerung der Sitten“. Die gab es aber schon über 30 Jahre zuvor, berichtete Chandler (1776 II: 124):

„The improvement of the mind and morals is not considered as a momentous part of the female education at Athens. The girls are taught to dance, to play on the Turkish guittar and the tympanum or timbrel, and to embroider, an art in which the generally excell.“

Der Hinweis auf Tanzunterricht in der deutschen Ausgabe ist aber nicht so zu verstehen, als hätte es wie in Mitteleuropa Tanzlehrer gegeben:

„Die Mädchen werden im Tanzen unterwiesen; sie lernen die türkische Zither spielen, das Tympanum, oder die Handpauke schlagen...“ (Chandler 1777: 176)

Die Instrumente waren also *kanonaki* und *toumbeleki* bzw. *defi*. Vgl. Hobhouse.

182 S. Stackelberg; in Chandler's Zeit war ein Gaspari französischer Konsul: 1776 II: 26.

Als Lord Elgin der Stadt eine Uhr mit „*musical chimes*“ gestiftet hatte berichtete Hughes (1820 I: 267), wie eine Gruppe junger Türkinnen dieses technische Wunderwerk besichtigte und dabei zum Entzücken des Reverends den Schleier fallen ließ. Dies belegt ebenfalls die freieren Sitten der Athener Oberschicht vor Ausländern (was nicht unbedingt bedeutet, daß es vor Einheimischen gleichermaßen geschehen wäre). Die für den Orient unüblichen Sitten der Frauen erwähnt auch Hobhouse (1813 II: 1148), der als Lord Byrons Freund (s. dessen *Affaire mit dem „Mädchen von Athen“*) diesbezügliche Beobachtungen sicherlich selbst hatte machen können:

„I fear that the favourable opinion expressed in the course of the volume, of the females of the Levant, must be taken with some reserve, or at least that it does not entirely apply to the women of Athens. No less than four divorces took place in that city in the year 1810, on account of irregularities which, although they may perhaps be charged upon their system of manners, the men are not willing should pass without punishment. The wife of the Disdar of the Acropolis, was severely chastised by her husband, for cutting off all her hair, which was red, and highly esteemed, as to sincere a token of the same preposterous passion.“

In Stackelberg's Werk über *Trachten und Gebräuche der Neugriechen*<sup>183</sup> findet sich ein Bild (1831 II: 3 Bildlegende) einer *Musikunterhaltung im Hause Gaspari* mit folgendem Text:

„Tanz *Panocato*: Nach alter Sitte hatte sich im Gasparischen Haus (...) die festliche Lust wieder erneuert. Obgleich keine besondere Veranlassung gegeben war (...) und manche Tambura war vorhanden (...) eine bejahrte Tochter aus dem Hause war noch übrig und stand in geheimer Verbindung mit den Türkinnen und Griechinnen (...) zwei Mädchen bewegen sich in wechselnden Stellungen nach der Tamburinmusik, auch eine ältere Jungfrau, die neben der Tamburinspielerin sitzt, scheint nicht ganz theilnahmslos. In fortwährendem Wechsel der erhobenen Hand und der bedeckenden sinkenden besteht der künstlerische Ausdruck der Grazie (...) Zuschauer sind Agojate, Priester und Soldaten.“



183 Berlin 1831; s. Hering 1985: 180, Abb. 75; und Anoyanakis 1979: Abb. 176 - dort aber ohne Bildtext: Diesen gibt es aber im Exemplar der Göttinger Itinera-Sammlung der Universitätsbibliothek, nicht aber in dem der Gennadius- und der Berliner Staats-Bibliothek.

Ungewöhnlich an der Szene sind die männlichen Zuschauer (v. a. Priester und Soldat), da es eindeutig eine Tanzunterhaltung der Frauen im Harem war (s. o. über Athener Sitten). Getanzt wurde anscheinend ein *Tsifteteli* (Hüft- bzw. Bauchtanz) mit *defi* (mit Schellen)-Begleitung. An anderer Stelle (1831 II: 12) schrieb Stackelberg:

„Als eines charakteristischen Zuges ist hier auch die nur im Gange und im Tanze besonders merkbare Bewegung der Hüften zu erwähnen, welche bei den Alten beim Satyr-Tanze vorkam, und noch für einen besonderen Reiz gehalten wird, wie ihn ein beliebtes athenisches Riturnell im Vergleich mit dem Wackeln einer Gans, als etwas Anmuthiges erhebt:

Να χαμιλουναν τα βουνα, να βλεπω την Αθιναν,  
Να βλεπω την αγαπη μου, ποσ περπατει σαν χιναν”

- Leake (1835 IV: 147) schrieb das Distichon in Janina ebenfalls nieder.
- Stackelberg (1826: 115) veröffentlichte zwei Transkriptionen von Athener Liebesliedern:

### „Zioni, Athenisch” (Notenbeispiel Nr. 3)

„Zioni, Eule, Beyname eines unglücklichen Liebhabers, der auf Aegina unter dem Fenster seiner Schönen, gleich dem Todesvogel, der Eule, nächtliche Klagen anstimmte. Das Mädchen war gezwungen worden, seinen Nebenbuhler, einen Athener, zu heyrathen und bald darauf gestorben. Diess gab Anlass zu dem Liede, von welchem wir hier die Melodie mittheilen.” (Stackelberg, ebda.)

- Die Melodie beginnt mit einem Dreiklang und -e- ähnelt einer Dominante, die Skala ist aber eine zum Penta-/Hexachord erweiterte Tetra-/Pentatonik, da -c- nur als Durchgangsnote und das -fis- gar nicht vorkommt. Inhaltlich ist das Lied eine Liebesklage (*sevda*), aber kein *amanes*, ähnelt aber einer *kandhada*.

### Liebeslied, Athenisch (Notenbeispiel Nr. 2)

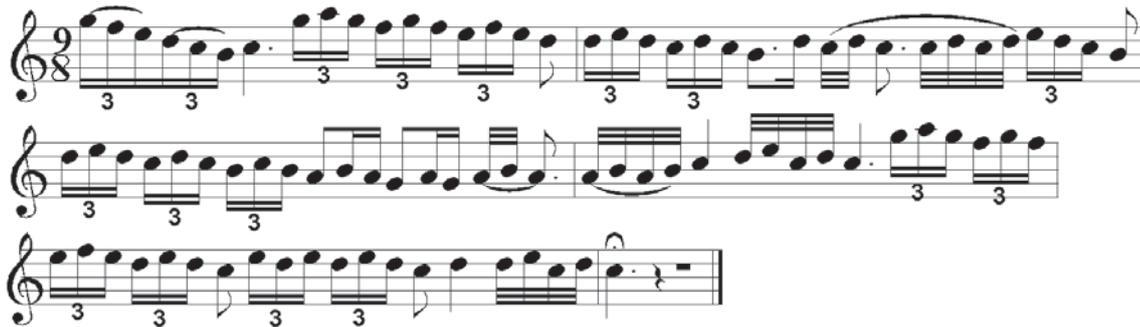
Deszendenz-Melos mit langer triolischer Sequenzierung im Stil eines *amanes* (Beispiel 2, Liebeslied aus Athen), zu dem Stackelberg (ebda.) meint:

„Ein wehklagender und zugleich behahender Refrain.”



Rhythmisch paßt dazu ein 9/8-Takt (= 5+4, 4+5, 5+4, 4+5, 5+4, 9):

Rekonstruktionsversuch:

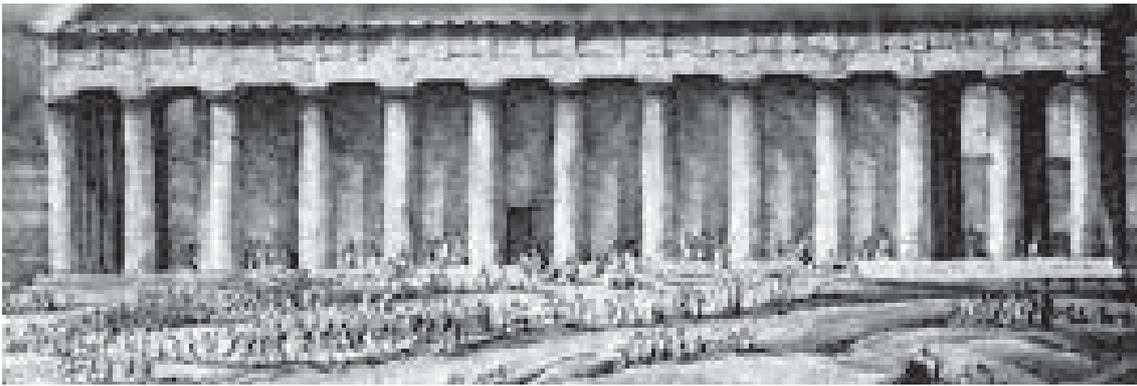


Bei den Italienern interessierte sich nur Herr Lusieri für Kunst, die anderen waren Mediziner oder geringeren Standes. Hughes beklagte die Abkehr der Athener von der Antike, zog aber ebenfalls viele Antikenparallelen. Er dürfte, als Geistlicher der Hochkirche, das Bedürfnis gehabt haben, seinen Lesern seine Bildung zu zeigen. Er war mit C.R. Cockerell und Haller befreundet und vermerkte auch, daß Haller in Athen starb (1820: 197f.). Er hatte Cockerell, Haller und Stackelberg erst in Athen getroffen, der bei einer Madame Maçon gewohnt habe (ebda.: 250). Hughes war in Athen, als Stackelbergs Gefangennahme durch Piraten (s.o.) bekannt wurde (ebda.: 278ff.) und erzählte, Haller und der armenische Kaufmann Acob hätten das Lösegeld überbracht. Er traf in Athen kurz Lord Byron (ebda.: 283).

– Die hier lebenden Deutschen waren meist Künstler (s. Haller, der für Lord Byron Landschaftsbilder malte) und Antikensammler im Auftrag deutscher Fürsten.



Johann Karl Haller von Hallerstein: *Ansicht des Theseion*, 1810 (in Tsigakou 1982: 22) und Detail (großer Tanzkreis):



- „No one likes to pass through such a country without collecting a little.“ (Hobhouse 1855: 156)
- „Wie schon in den vorangegangenen Jahrhunderten hatte das Altertum, oder besser, die sammelbaren Altertümer, die Hauptanziehungskraft auf europäische Griechenlandreisende ausgeübt. ... ‘Jahrhundertlang gab es schon einen Handel mit griechischen Altertümern, sowohl Münzen als auch Skulpturen. Was immer man aufas, fand schon bald seinen Käufer unter den Fremden und Kaufleuten ...‘“ - schrieb der schottische Künstler Hugh Williams. (Tsigakou 1982: 23)

## Die Athener Tänze

Die Athener Tänze waren zu Chandler's Zeit (2./2 18.Jh.) bäuerlicher, als die um 1810:

„Man sieht die Griechen noch gegenwärtig, meistens in Paaren, vorzüglich an den Jahresfesten ihrer Heiligen, und oft auf den freyen Plätzen vor ihren Kirchen, auf ähnliche Art beschäftigt. Ihre gewöhnliche Musik ist eine große Trommel und Pfeife, oder eine Leyer und das Tympanum, oder die Handpauke. Einige von den alten Tänzen sind ohne Zweifel aus dem entfernten Alterthum. Einen hat man für den Kranich gehalten [Le Roi, S.22.], den Theseus nach seiner Befreyung aus dem kretischen Labyrinth erfunden haben soll. Die Bauern tanzen ihn jährlich am Schluß der Weinlese in der Straße des Französischen Klosters. Sie geben sich die Hände und gehen, in einer sehr krausen und verwickelten Figur, vor ihren Maulthieren und Eseln, die mit Trauben in Körben geladen sind, und der Anführer läßt ein Schnupftuch flattern, von dem man glaubt, daß es auf den Kneuel der Ariadne Bezug habe. Ein großer Kreistanz, wozu sich die Albanischen Weiber vereinigen, wird an gewissen Tagen bey dem Thempel des Theseus gehalten. Die Gesellschaft gibt sich die Hände und bewegt sich um die Spielleute, unterdeß der Anführer hüpfet und springt, bis er müde ist, wo ein anderer seinen Platz nimmt. Sie haben auch Choraltänze. Ich war, bei einem Felde bey Sedici in Klein Asien, bei einem sehr mühsamen einzelnen Tanz von der mimischen Art gegenwärtig, wo ein Ziegenhirt, nach einer Melodie, alle Stellungen und Biegungen, deren der menschliche Körper fähig schien, mit einer kaum glaublichen Geschwindigkeit annahm.“ (1777: 189f.)

- Da der Autor öfter den Terminus „Leyer“ in mehrdeutiger Form benutzte (*Laute* oder *lyra*?), kann nur durch Vergleich mit der rezenten graekoarvanitischen Praxis aus Euboia (1977, RMB zusammen mit W. Dietrich) die Besetzung *lyra-daouli* vermutet werden. Andererseits definierte Chandler an einer früheren Stelle (Musik auf einem Schiff vor Ägina) die „Leyer“ (1777: 14):

„Die letzte ist ein gewöhnliches Instrument mit drey Saiten, und ist von der Kithara verschieden, die nur zwey und einen viel längeren Handgriff hat.“

Dann wäre es eine *dreisaitige Laute* mit kurzem Hals, vielleicht eine *bozuq* gewesen. Immerhin haben wir Angaben zu typischen Besetzungen:

1. Trommel & Pfeife = *davul-zurna*, bzw. *karamouzes*;
2. „Leyer“ (*Laute* oder *lyra*?) - *daouli* bzw. *toumbeleki*. - S. die englische Version (1776 II: 133ff.).

Anfang des 19. Jhds war die Musik schon städtischer: Galt (1813: 148) erwähnte einen *savoyardischen Laterna Magica*-(Karagöz-)-Spieler und am Sonntag ein Tanzspiel albanischer Kinder mit (Einton?-)Rohrpfeifchen in einer Art Hoquetus-Technik:

„...it is only on the Sundays that they are commonly seen in little bands at the gates of the town, with whistles formed of reeds, upon which they play alternately, dancing to the sounds, or laughing...“



Arvanitiko beim Theseum: H. W. Williams: *Travels in Italy, Greece and the Ionian Islands...*, 1820 (n. Anoyanakis 1979: Abb. 181)



Christian Perlberg, Fest beim Olympeion 1838 (in Tsigakou 1982: Tafel VI) und Detail



Zwei Ausschnitte aus Edward Dodwell, *Festival at Athens*, in *Views in Greece*, 2. Aufl., London 1830 (Τοπος και Εικονα, Τομος ΣΤ', Athen 1983):





Das szenenreiche Bild zeigt ein *Panegyri* beim Theseum: einen Kreistanz im Gegenuhrzeigersinn (1.Ausschnitt) und, weit weg von den Tänzern, zwei große *zurna* und zwei *daouli* (2.Ausschnitt). Man erkennt die zwei unterschiedlichen Trommelstöcke.

- Hobhouse's obige Anmerkung ist wichtig, weil er ein genaueres Datum des Panegyri angab, das die anderen Berichte über diese Tanzgelegenheit nicht taten und betonte, daß *attische Albaner* aus den Dörfern hierherkämen und nicht nur athenische.

### „Greek Music“ [1809/10]

aus John Cameron Hobhouse, *A Journey Through Albania And Other Provinces Of Turkey In Europe And Asia To Constantinople, ...*, 2 Vols., London 1813/1819

Nr. 1 *Grazioso*

### Rekonstruktionsversuch

Nr. 1 *Grazioso*



Bartholdy (1805: 367) bestätigte anlässlich des Tanzes zu Ostern, daß der Theseus-Tempel allgemein als Tanzplatz benutzt wurde:

„Dieselbe Feierlichkeit begehen auch die Griechen und griechischen Albanesen zu Athen, um eben diese Zeit, mit großer Pracht und in herrlichen Kleidern beim Tempel des Theseus.“

Stackelberg beschrieb den Tanz beim Theseustempel am 3. Ostertag (1882: 232f.):

„... zuerst im Hofe des Wojwoden, dann zum Tempel (...) von der Bürgermusik geführt, kommen die Albanesen in langem Zuge den Hügel hinan und versammeln sich auf dem nahen Felde, um zu tanzen (...) In der Mitte des Platzes steht die Musik. Es wirbelt die große Trommel, es erklingen die Pfeifen und nun beginnen die Männer sich wie eine Töpferscheibe in zwei konzentrischen Kreisen zu drehen. Immer rascher und rascher wird das Schwingen der Menschenreihe. Junge Leute (Pallikari) werfen sich, dem Takt folgend, mitten im Tanz auf das Knie und machen die kühnsten Sprünge ohne jemals den Rhythmus oder die Schnelligkeit der Bewegung zu unterbrechen.“

Er gab an, daß bei diesem Tanz (*Tsamikos*? vgl. Pouqueville's Beschreibung der „Pyrrhiche“ und des „Räubertanzes“) keine Frauen mittanzten, wohl aber zugesehen haben. Das Ensemble war sicher *davul zurna* (s. die Meherthane des Vekil bei Chandler). Möglicherweise waren Stackelberg und Hughes zusammen beim Ostertanz am Theseustempel, da ihn beide beschrieben haben (s.o.). Hughes meinte, daß nicht nur Albaner dort getanzt hätten, sondern auch Griechen und daß Türken dabei gewesen wären (Hughes 1820: 253). Die Jugend sei in „dekorierten Gewändern“ gekleidet gewesen.

Das *koulouma* am *tirini deftera* („Käse-Montag“, letzter Montag des Fastenkarnevals, an dem man fleischlos ißt) wurde beim Olympeion gefeiert:

„... es war der letzte Tag des Karnevals ... an dem sich eine große Schar Athener außerhalb der Stadt zu treffen pflegte, um sich an einfachen Stärkungen wie Oliven und Brot, dazu am bescheidenen Landwein, zu erfrischen, bevor sie sich den Volkstänzen widmete ... Ich traf die gutgelaunte Gesellschaft über ihrem frugalen Mahle an. Sie hatten Kreise gebildet und einige tanzten bereits im albanischen Stil. Die schnellen Bewegungen der albanischen Tänze erinnern sehr an die der schottischen, wie auch die Geräusche, die die Tänzer hervorbringen, aus einem 'Highland Fling' stammen könnten.“ schrieb George Cochrane 1837 (Wanderings in Greece, zit. n. Tsigakou 1982: 41, Tafel VI)

## Die Bälle bei den Athener Konsulsfamilien

In Athen wurde Hughes zu einem Ball bei einer Athener Kaufmannsfamilie zu Ehren der Mannschaft und Passagiere der HMS „Orlando“ eingeladen (1820 I: 263).

„At about nine o'clock we escorted our fair neighbours to the scene of action: a large party where assembled and the dance had begun: it was the Romaïka which has been so often described, in which the whole set, taking each other by the hand in a regular alternation of male and female, form a long undulating line, moving slowly backwards and forwards whilst the first couple perform a few more agile movements, at certain intervals elevating their hands, or the handkerchief which they hold between them, to allow the whole party to pass beneath like a set of children who are playing at thread-my-needle: sometimes however the coryphaeus, if he happen to be an active man, cuts strange capers and jumps about in fine contrast with the languid motions of his followers: some persons have fancied they saw in this figure a remnant of the ancient Labyrinthean dance which The-

seus introduced from Crete; for my own part I should rather refer to the Hormus or 'necklace-dance,' the description of which Lucian's treatise upon this art, very accurately coincides with the mode of conducting the Romaika.

The music which enlivened this exhibition proceeded from a vile instrument in the likeness of a violin, which eleven strings, five in the upper all cutgut, and six in the lower row, which being made of brass and out of reach of the fiddle-stick, are intended probably to sound by vibration: this wretched music, a concatenation of discords, was assisted, and sometimes nearly drowned, by the voices of the company proceeding through their nasal organs; for according to ancient custom the Greeks always sing to the motion of their feet: this orchestra was quite overpowering. Before the assembly broke up, an English figure was attempted, but it failed; when young Signore Logotheti, another Epaminondas in the dance, gave us a specimen of the ancient Pyrrhic with the vice-consul of Tino: we retired about two o'clock in the morning." (Hughes 1820 I: 265f.)

- Hughes beschrieb hier sehr genau eine *Sine Keman* mit den Resonanzsaiten.

Holland traf den *Hon. Frederic North* bei seiner Rückkehr aus Syrien und Ägypten, der in Athen im Januar einen Ball gab (1815: 415):

„This was not a new amusement to them, as they had frequently been indebted to their English visitors for similar entertainments. The ball in question was attended by more than 90 Athenians, among whom were between thirty and forty ladies, all habited in the Greek fashion, and many of them with great richness of decoration. The dance of the *Romaika*, which I have elsewhere described, occupied the greater part of the evening; mixed at intervals with the *Albanitiko*; which was refined into somewhat less of wildness, than belongs to the native dance. The spectacle was altogether curious and amusing; not less so the preparation and surmises which preceded the ball, and the scandal of various kinds which followed it.“

Stackelberg (1882: 90) beschrieb weniger die Tänzer als die Musik:

„Hier wird viel getanzt, doch muß man sich erst an die griechische Tanzmusik gewöhnen, um sie zu ertragen. Die Violine der Neugriechen hat 6 Saiten (durch 2 Draht-Saiten vermehrt) und einen schneidenden Klang. Falsche Töne werden als Bravourstücke angesehen und von allen Spielern wiederholt. Ein Hauptbestandteil jeder Musik ist hier das Tambourin. Auf den atheniensischen Bällen sieht man Herrn und Diener in fröhlichem Verein nebeneinander Tanzen. Das hindert aber den Herrn keineswegs, am nächsten Tage seinen Diener für den geringsten Fehler durchprügeln zu lassen. Auch die Frauen singen in Gesellschaft, allein ihr Gesang ist ebenso falsch wie die Instrumentalmusik. Sie lassen ihre Stimme beben und das macht die melancholischen Weisen oft noch rührender. Meistentheils tragen diese Lieder den Charakter der Schwermuth oder Raserei. Ein lustiges Liedchen wie z. B. bey den Tyrolern kennen und verstehen die Griechen nicht.“

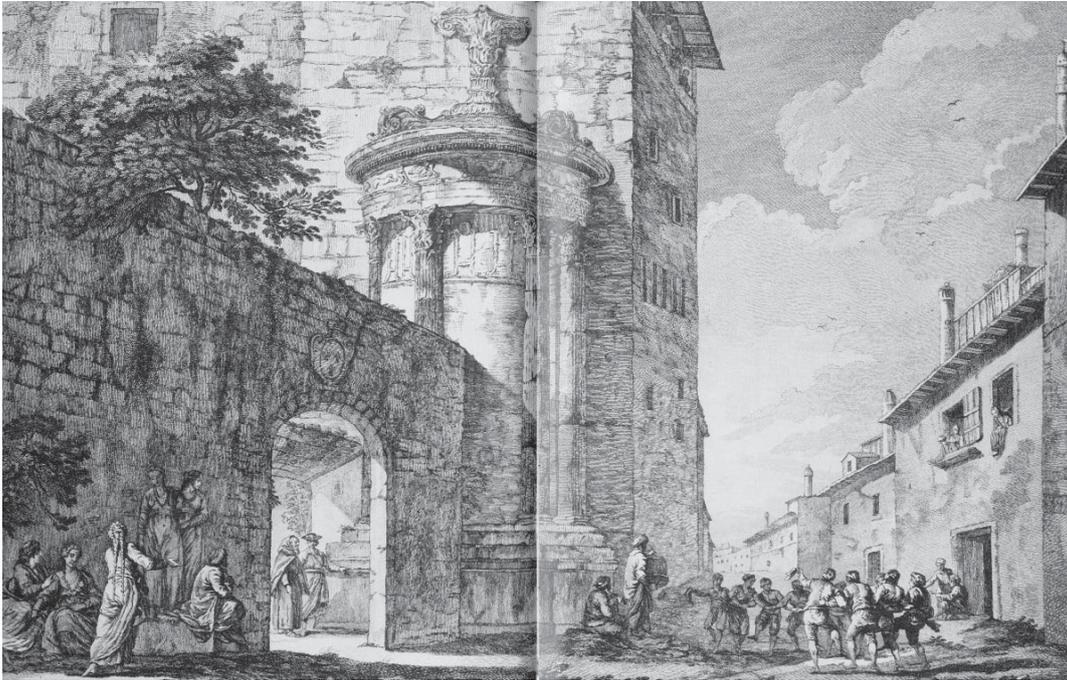
Aus dieser Stelle läßt sich schließen, daß der Terminus Violine - zumindest bei Stackelberg und Zeitgenossen, bzw. anderen Reisenden davor (Bartholdy, Hobhouse, Hughes, Galt, Holland)<sup>184</sup> - so gut wie immer eine *siné keman* beschreibt, denn er sagte ausdrücklich, es handle sich *um die in Griechenland gebräuchliche Form der Violine*, d.h. er hatte keine europäische Violine gesehen. Da er nicht in Janina war, könnte es natürlich dort bereits die Violine (eingeführt über die ionischen Inseln) gegeben haben.

- Bei vielen Reiseberichten findet man, daß sie irrtümlich Gesang als Begleitung zum Instrument auffassen und nicht, wie es kognitiv richtig wäre, umgekehrt. Der Singstil der Lieder und der Hinweis auf die Texte deutet an, daß es sich um „*amanedes*“-Liebeskla-

---

184Dies gilt nicht mehr für Curtius und Ross 20 Jahre später, die sich nicht auf Janina und den Hof Ali Pasha's beziehen!

- gen nach Art des arabischen *layali*, d.h. freimetrisch gesungene *taksimias* - gehandelt hat und die „falschen Töne“ bezogen sich sicher auf *mikrotonale Verzierungen*. Die Beschreibung der *siné keman* (s. Anoyanakis) stimmt mit Instrumenten in Museen überein.
- Die von Stackelberg beschriebene Egalität bei Festen findet sich auch heute noch.



J.D. Le Roy: „Bei der Laterne des Demosthenes“, Athen (in Papastavros 1994: 162/163) und Detail:



Man sieht links eine Zurna und Davul – Der Tanz ist sichtlich vehement und schnell.

Galt beschrieb eine solche Tanzfeier bei der Laterne des Demosthenes (1813: 190f.):

„Whether Theseus, who, you know, was both a demi-god and a dancing-master, invented the dance which I have seen today, I confess myself unable to determine, but I will give you an account of it. Hearing a disorderly kind of singing approaching in the streets, I opened one of the windows of the lantern of Demosthenes, and looking out, saw a crowd of boys. Immediately two tambourine players, with mad actions, emerged from behind the intercepting corner of our garden-wall. After them came two scrapers on the lyre, followed by a wretch, who tormented a poor fiddle to such a degree, that my very heart thrilled at its shrieks; and presently about twenty young fellows, drunk, holding each other by the hand, made their appearance. These were the dancers. The leader was shaking a

handkerchief over his head, admiring at the same time his feet, which were cut-ting strange capers. Then came a train of melancholious singers; and then they all went away. Whether this was the crane-dance of Theseus, or a choral dance, I have not been able to decide, nor would it be of the smallest consequence if I could.“

Die versnobte Beschreibung des *tou dromou*-„Tanzes“ (vermutlich eine *Patinada*) gibt als Begleitung 2 *Lyren* (oder Lauten) und *defi* und eine nicht näher bestimmte Fiedel (*kemané?*) an. Wahrscheinlich bedeutet hier „*lyres*“ Lauten, dann war die Besetzung 1 Fiedel, 2 Lauten, 2 *Defi*. Es war ihm Anlaß, spöttische Betrachtungen zu Chandler's Antiken-Parallelen in Form eines „Traumes“ anzustellen (ebda.: 191-195): Er konstatierte, daß dieser mit dem Antikenvergleich unrecht habe, da es *Albaner* und *keine Griechen* waren und der Theseus-Tempel bloß ein guter Tanzplatz sei und keine perpetuierte antike Tradition wäre.

„The Albanians of Attica are no less devotedly attached to music and dancing, then their fellow countrymen of Epirus. On or about the 20th of April, the peasants flock from all the neighbouring villages to Athens, and dance round the Temple of Theseus, for the grater part of a day, which concludes with every demonstration of merriment.“ (Hobhouse 1820: App. 1148)

## Zum Athener Hochzeitsbrauchtum

Allgemein zur Hochzeitsmusik schrieb Stackelberg (1831: 10f.):

„Wenn bei den Albanesen eine Braut im Hause des Bräutigams anlangt, schließen die Frauen vor der Thüre einen Kreis um sie, tanzen und singen ihr das Brautlied, den Hymenaeus ... von Tänzern besteht noch der Chortanz mit dem Vortänzer, wobei in der Mitte des Halbkreises die Musiker *improvisierte Epigramme* zur Begleitung der *Laute, des Violon d'amour oder des Tambourin* hersingen: ferner der Waffentanz oder die Pyrrhiche und der Tanz der Ariadne oder der Geranos, jetzt *Sirto* der Ziehreigen. *Das Musiksystem im Orient weicht ganz vom europäischen ab*, denn es ist *bloß für Melodie berechnet*, und von Harmonie, die dem heutigen griechischen Volk unbekannt ist, *völlig unabhängiges tonreicheres System*, daher es dem Gehör des ungewohnten Fremden widrig, oft unrein erscheint; doch mag es ein Überbleibsel aus ältester Zeit sein...“ (Hervorhebungen: RMB)

Die Praxis, bei festlichen Anlässen Distichen (*mantinades*) zu singen, ist auch heute noch in Griechenland üblich. Das Ensemble dürfte eine *sine keman* (= „*viola d'amore*“), (Langhals-)Laute und *defi* gewesen sein, somit eine *inçe saz/Smyrneïko*-artige Besetzung.

Hobhouse verglich das Hochzeitsbrauchtum mit Janina (1813 I: 502f.) und wunderte sich, daß (traditionsgemäß) Braut und Bräutigam einander vorher nie gesehen hätten:

„... her betrothing to her future husband, who generally has never seen her; and we ourselves were once asked to a supper where there was music and dancing on an occasion of this kind. The girl (called *i nymfi*), was sitting in the middle of the sofa, covered with paint patches, having a sort of crown on her head, and struck round with jewels and gold chains on every part of her dress.“

Offenbar waren die Briten Gäste beim Hochzeitsmahl; dies ist in Griechenland in Gegenden, wo der Tourismus noch nicht die Tradition zerstört hat, bis heute mit Fremden üblich.

Wie in Janina, fände nach der kirchlichen Trauung oder am Tag danach, eine *Prozession* (d.h. ein Hochzeitszug *patinada*) statt. Der Abend schließe mit Musik, Tanz und einem Fest, in dem Obst und v.a. Nüsse (- offensichtlich der Hochzeitskuchen - Nüsse und Obst sind Fruchtbarkeitssymbole) das wichtigste seien. Bei der Hochzeit beobachtete Hobhouse, daß die Braut von 50 Mädchen in weißen Kleidern mit Blumenkronen, paarweise geleitet, zum Haus einer Freundin gebracht wurde (wahrscheinlich stammte sie von auswärts). Dort

bleibe sie, bis sie vom Bräutigam im Hochzeitszug (Patinada) abgeholt werde. Dieser Zug der Mädchen wurde von einer Musik mit „guitars, rebecks, and fiddles“ angeführt:

- Unklar ist die Unterscheidung *rebec* - Fiedel: vielleicht war es eine birnenförmige *lyra* und eine Violine oder *kemané*, oder die von Stackelberg (1882: 90) auf einem Ball beobachtete *sine keman* mit Resonanzsaiten.
- 1985 kaufte ich für die Göttinger Sammlung eine kastenförmige *sine keman* vom Typ der pontischen *lyra* (größer, mit Resonanzsaiten) in einem kappadokischen Aussiedler-Dorf nahe Thessaloniki. Der 80-jährige Handwerker versicherte, bis vor zwei Jahren, als sein Freund starb, hätten sie ein typisch kappadokisches Duo *sine keman - ud* gespielt, was jetzt keiner mehr könne. Da auch er inzwischen gestorben ist, existiert keine Aufnahme des Duos: ev. war es eine heterophone Spielweise oder Ostinato-Begleitung der Ud.

Hobhouse merkte (ebda.) an, daß die Braut am Tag vor der Trauung ein (rituelles) Bad nähme. Auch Mendelssohn-Bartholdy (1890: 42) verwies auf Lieder beim „Bad des Bräutigams und der Braut“ vor der Trauung und auf Musikbegleitung beim Hochzeitszug. Die Angabe, wenn die Braut die Schwelle zum Hochzeitshaus überschreite, müsse die Schwelle als Nachweis ihrer Jungfräulichkeit, knacken, hatte Hobhouse (ebda.) sich sagen lassen.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß es nur das philhellenische Interesse an der Antike und ihren Relikten war, daß alle Fremden Athen besuchten, schon bevor es Hauptstadt wurde (was gar nicht aktuell war) und daß ausländische Konsulsfamilien dort lebten, wodurch um 1800 ein reges Gesellschaftsleben im westlichen Stil bestand. Denn Athen war, schlicht gesagt, nur eine kleine Garnisonsstadt.

Im Vergleich dazu war Janina – neben Saloniki und Adrianopel – eine der größten Handelsstädte Griechenlands, die mehr Einwohner und eine blühende Exportwirtschaft hatte, sowie eine politisch wichtige Pasha-Residenz war. Die ansässigen „Franken“ standen allerdings alle im Dienste Ali Pasha's. Über das Gesellschaftsleben von Janina erfahren wir nur sporadisch und indirekt: über die Dichterschulen und die eigenartige westlich und fanariotisch durchsetzte Mischkultur oder über die intellektuelle, in den landesweit besten griechischen Schulen gebildete *Jeunesse doré* und die welterfahrenen aromunischen und jüdischen Händler. Die Hafenstädte Preveza und Parga pflegten enge Kontakte über die ionischen Inseln zu ganz Europa. Es fehlen aber Informationen, ob die Reisenden mit der Oberschicht – über Hochzeiten hinaus – verkehrten: Ali Pasha's Persönlichkeit war anscheinend – positiv wie negativ - so dominant, daß alles andere dagegen verblaßte.

## Die kulturelle Situation in Griechenland unter König Otto I.

Die Kulturpolitik Griechenlands zur Zeit des Bayern-Königs Otto I. war durch philhellenische Ideen und aus langem Exil heimkehrende, westlich gebildete, griechische Händler-Familien geprägt, die die vorgefundene Kultur der Neugriechen von allen türkischen Einflüssen - oder was sie dafür hielten - reinigen zu müssen glaubten. Gleichzeitig wollten dieselben Kreise die griechische Musik schnell an die westliche Harmonik und Mehrstimmigkeit heranführen: Gefördert wurde nur die „ionische Schule“ westlich ausgebildeter griechischer Komponisten und in der Hofkapelle Ottos wurden sogar die Gesänge der

griechisch-orthodoxen Liturgie von vierstimmigen Männerchören (mit obligatem Harmonium) aufgeführt (Themelis 1979). Gegen diese westlichen Tendenzen wehrten sich das Patriarchat und dessen fanariotische Klientel. Diese totale Verwestlichung<sup>185</sup> lehnten sie für die Kirchenmusik grundsätzlich ab: das hätte eine Anpassung an die katholisch-lateinische Gregorianik bedeutet, aber auch an die mehrstimmige weltliche Musik. Für sie war die Notwendigkeit der Reinigung von orientalischen Elementen, wie sie die Kreise um König Otto propagierten, absolut nicht gegeben und man stand den fränkisch-griechischen Exilfamilien äußerst skeptisch gegenüber. Stattdessen veröffentlichte man in Triest in der Patriarchatsdruckerei die Theorien der drei Lehrer und Melodien-Sammlungen in den reformierten Neumen.

### Der Wandel des Lebensstils im Ottonischen Athen

König Otto I. versuchte dann, seine neue Hauptstadt Athen nach außen hin modern und europäisch darzustellen und dafür benötigte er die Hilfe der „kultivierten“ Europäer und der mit dem König aus Wien und München nach Griechenland zurückgekehrten griechischen Exil-Familien. Diese Familien, auf die sich der bayrische König nach seinem Regierungsantritt stützte, standen im Konflikt mit den einheimischen Griechen, die Syra oder Nauplia als Hauptstadt vorgezogen hätten:

Nach Ludwig Ross<sup>186</sup> sei Athen in 8 Monaten auf- und ausgebaut worden (1863: 236f.). Er beschrieb detailliert die Anpassung der Sitten an Westeuropa und die sprachliche Vereinheitlichung, d.h. die Gräzisierung der albanischen Bevölkerung. Auf Hydra hätte die albanische Bevölkerung innerhalb von 20 Jahren Griechisch gelernt (ebda.: 10, 16, 42, 52ff.; vgl. Hahn 1854). Diese rasche Umorientierung führte zu Spannungen in der Bevölkerung, die sich 1843 in einer Vertreibung der Ausländer (Curtius 1903: 118) und 1862 im Rücktritt König Ottos<sup>187</sup> entlud.

Eins der ersten Athener Musiklokale war der „*Grüne Baum*“, wo deutsche und griechische Bildungsbürger verkehrten und Werken meist deutscher Komponisten lauschten.<sup>188</sup> Die ersten Musik- sowie Kunstlehrer und Professoren kamen aus Bayern, und die erste Blaskapelle brachte König Otto am 15.12.1834 nach Athen. 1855 wurde das erste griechische Streichquintett gegründet. Ein Zeitungsartikel von 1871 berichtete von der Existenz zweier *Café chantant*. In einem verkehrte die „feine Gesellschaft“ - hier sangen deutsche Sängerinnen -,<sup>189</sup> im anderen, einem *Café-Amán*, „... hörte das Volk *Amanédes*“.<sup>190</sup> Das Amanes war auch nach der Unabhängigkeit bei den Einwohnern noch äußerst beliebt: Kostios (1989) fand als Zeitungs-Headline anlässlich der Eröffnung des Opernhauses (die anscheinend kein großer Erfolg war):

---

185 - wie von Zar Peter dem Großen. der die russische Kirchenmusik „italianisierte“.

186 Er war Lehrer am Königshof.

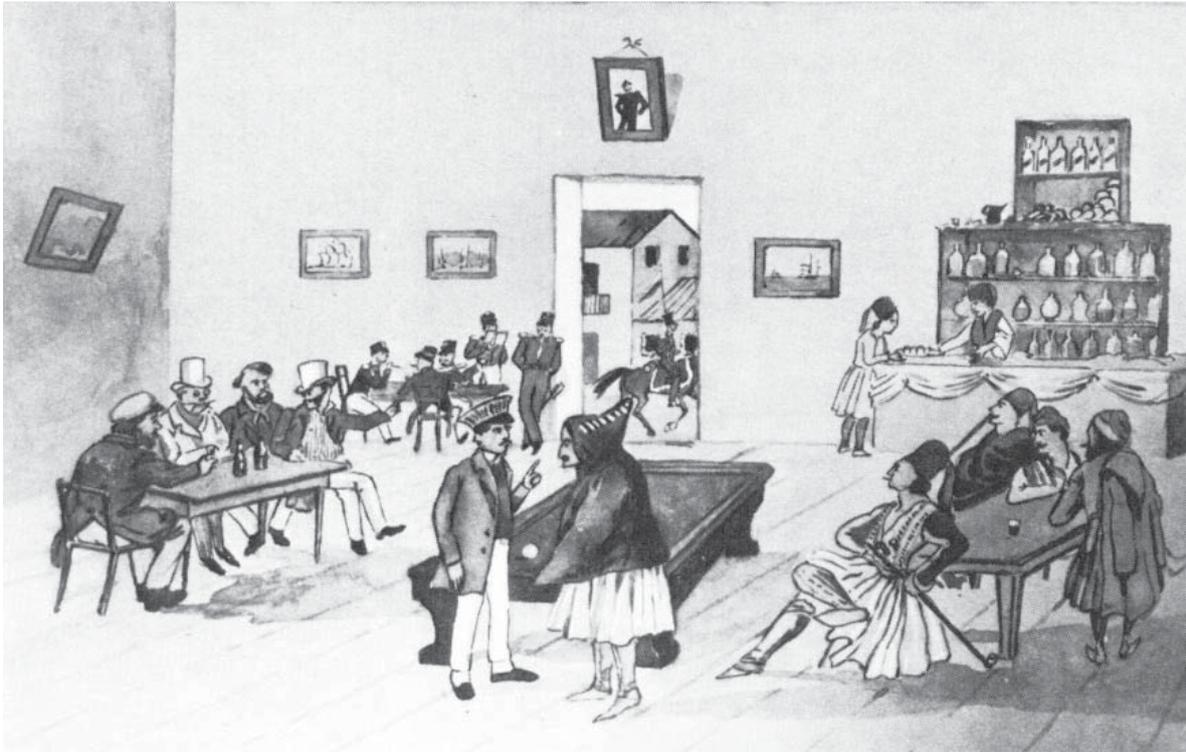
187 Dabei spielten massive koloniale und handelspolitische Interessen Rußlands, Englands, Frankreichs, Dänemarks und Österreichs (s. Hahn 1854), eine große Rolle.

188 S. Kostas Baroutas: „*Das Musikleben im Athen des 19. Jahrhunderts*“ (griechisch), Athen 1992: 9, 13, 18.

189 Es gibt zahlreiche Berichte über *Orient-Tourneen Wiener Volksänger* ins osmanische Reich, z.B. *Josef Schrammel*, der 17-jährig mit seiner Tante in Konstantinopel und in anderen Levante-Städten auftrat.

190 „*Palligenesia*“, 27. April 1871.

„Was will man mit einem Operntheater in einer Stadt, in der der Amanes regiert?“



Ludwig Köllnberger: Das berühmte Athener Kaffeehaus „Orea Hellas“, 1837 (Tsigakou 1982: 70)

Ein typisches Saiten-Duo sah Ross (1832: 174) um 1830 in den Athener Kaffeehäusern:

„Einer schlägt die Cither, ein zweiter geigt dazu und die übrigen beginnen, einander an den Händen fassend, ihre Tänze.“

Und an anderer Stelle heißt es (Ross 1832: 275):

„Nachmittags, bei heiterem Wetter, bilden sich zum Klang der Geige und Cither auf allen Gassen und Plätzen Gruppen von Tanzenden und die Türken setzen sich gerne an die Straßenecken, um den lustigen Sprüngen der Griechen zuzuschauen.“

Doch käme die Tradition aus der Mode und sei nur noch im Albanerviertel, hinter der östlichen Ecke der Akropolis anzutreffen. (1832: 277). Die Ross'sche „Cither“ war entweder ein *kanonaki* (Psalterium) oder das Hackbrett *Santouri*.

### 3 griechische Tänze aus Naxos 1803/4

- aus: *Jakov Levi Salomon Bartholdy, Bruchstücke zur näheren Kenntniß des heutigen Griechenlands gesammelt ... Im Jahre 1803-1804, Erster Theil, Berlin 1805, 369-372*. Die Klavierbegleitung ist weggelassen, da sie wahrscheinlich in Deutschland dazukomponiert wurde. Die 3 Stücke wurden von Bartholdy bei einem „Ball“ anlässlich der Taufe der Tochter des Konsuls der »Sieben Inseln« (*Heptanes*) aufgezeichnet.<sup>191</sup>

„Die griechischen Musikanten begleiten die Töne ihrer Instrumente durch einfallenden Gesang; auch die athemlosen Tänzer selbst lassen ihre Stimmen ... zuweilen miterschallen.“

<sup>191</sup> *Heptanes* = die ionischen Inseln in der kurzen Zeit ihrer damaligen Unabhängigkeit.

„Nr. 1 Sirtos” [Syrtos]

Aus den zusammengesetzten Takt-Figuren ergibt sich als zweizeilige Form:

A: a (Takte 1+2) - b (Takte 3-5) +

B: b' (Takte 6 [= T. 3'] + 7-9) -

A<sub>1</sub>: Wiederholung der Takte 1-5 +

B<sub>1</sub>: b'' (Takte 10 [= T. 3''] + 11-13 [= T. 7-9]) +

B: b' (Takte 14-17 wie T. 6-9) +

B<sub>2</sub>: b'' (Takte 18-21 = T. 10-13) +

A<sub>2</sub>: a'' (Takte 22+23 [= T. 8'] + 24+25 [= T. 12]) +

B: b' (Takte 26-29 wie T. 6-9).

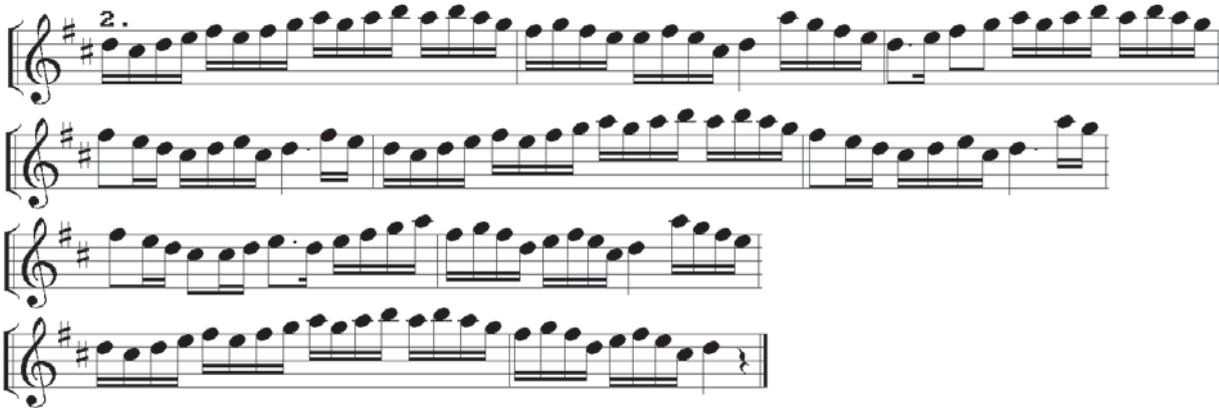
Rekonstruktionsversuch:

Nr.2:

Rekonstruktion des Beginns:



Nr. 3:



Bartholdy zeigte seine Skizzen dem Berliner Komponisten Carl Friedrich Zelter:<sup>192</sup>

„Herr Zelter hat die Güte gehabt, mir die nachstehende Beurtheilung der griechischen Tanzmelodien, die als Beilagen folgen, mitzutheilen, mit der Erlaubniß, dies sein Urtheil öffentlich bekannt machen zu dürfen:

»Es ist schwer, aus diesen Noten zu einem Urtheile über den Geist dieser Tänze zu kommen; vorausgesetzt, daß sie richtig aufgezeichnet sind, welches letztere für manchen geübten Musiker eine sehr schwierige Arbeit ist; denn schon der Umstand, daß sie ganz ohne weitere Zeichen, als der Noten und Linien, zur Bestimmung ihres Charakters aufgeschrieben sind, macht die Aufzeichnung verdächtig. Soll z.B. der zu allen drei Tänzen gesetzte Rauschbaß ein bloßes Geräusch repräsentieren, daß beim Tanze selbst durch allerhand rasselnde oder klappernde Instrumente, die uns hier zu Lande unbekannt sind, bewirkt wird, um die Musik voll und rauschend zu machen: so wird es nothwendig seyn, die Instrumente genau zu beschreiben, durch welche die Oberstimme gespielt wird, als auch diejenigen, welche die Begleitung ausmachen, und die vielleicht türkischer Abkunft sind. -

Ferner würde es nöthig seyn, die Tänze selbst, in Ansehung ihrer Veranlassungen und Wirkungen, der Gruppen, der Bewegungen des Körpers, dessen Formen, Figuren u.s.w. zu beschreiben, und anzugeben, ob es Nationaltänze für besondere Gelegenheiten und besondere Stände u.s.w. sind? Ich habe die Tänze mit Nr. 1, 2 und 3 bezeichnet. Ihre äußere melodische Form hat Aenlichkeit mit unseren Anglaisen, ist aber gegen diese im Rhythmus unrichtig, indem z. B. in Nr. 1 der vierte und dreizehnte Takt zu viel sind und das architektonische Verhältniß stören wurden. Läßt man aber beim Abspielen dieses Tanzes Nr. 1 diese beiden Takte weg, und bedient sich der von mir mit rother Tinte bemerkten Bezeichnungen, so erscheint wirklich ein bestimmter und eigener Charakter, der in dem Contrast der langen Noten gegen die kurzen liegt, und einen Ausdruck von Stetigkeit, Eigensinn und leichter Beweglichkeit zugleich offenbart. In dem Tanze Nr. 2, der keine rhythmischen Fehler hat, liegt der nämliche Charakter.

Ganz anders verhält sich mit dem Tanze Nr. 3, der von mehrerer Gravität und sehr trotzigen Charakters ist. Das Merkwürdige daran ist, sein wirklich kunstvoller Rhythmus; denn er besteht anfänglich aus zwei Fünfern, worauf vier Dreier folgen, die so lange mit einander abwechseln, als oft der Tanz sich wiederholt.« (Berlin, den 12. Mai 1805, Zelter)

192 Zelter (1758-1832) wurde bekannt, weil Goethe dessen Vertonungen seiner Gedichte mehr schätzte, als die Schubert'schen.

Anm. B.'s: „Die von Herrn Zelter mit rother Tinte bezeichneten zwei Takte, welche beim Abspielen weggelassen werden sollen, sind diejenigen, die in Klammern eingeschlossen; bei allen übrigen Aenderungen aber steht dieses \* Zeichen voran ...“<sup>193</sup>

- Bartholdy ergänzte zu Nr. 3:

„Dies [ist] aber gerade die Melodie, die executirt wird, wenn der Tanz die eben beschriebene Wendung nimmt, und die Tänzer stockend, und auf derselben Stelle sich bewegend, in der größten Leidenschaft gleichsam, weder vor, noch rückwärts schreiten. ... Es thut mit leid, zu unwissend in der Musik zu seyn, um die verlangte Beschreibung der Instrumente u.s.w. liefern zu können.“

Der Sextsprung *g-h* in Nr. 3 ist eher „ungriechisch“ - hier könnte ein Stufen-Abstieg fehlen. Dies kann zu Zelter's - allerdings positiv bewerteter - Beobachtung einer „*Disproportion im Rhythmus*“ passen, weshalb ein Takt in A eingefügt wird, sodaß sich eine Proportion  $12/4 = 3 \times 4/4$  für beide Teile und ein 15-Silbler ( $8+7 =$  „politischer Vers“) ergibt.

### Insel-Musiker



Jacques Grasset de Saint Sauveur: Musiker aus Sifnos: das Instrument ähnelt sehr einer Zurna, es fehlt aber die Lippenstütze.



Jean Baptiste Van Mour (1671-1737): Tamboura (Tanbur)-Spieler vom Archipel, Paris

### Ein Erntefest und ein Rhapsode bei Epidaurus im 18.Jh.

„Nachdem wir vor dem Hause auf der Erde gespeist hatten, ward eine Geige gebracht. Der Janitschar spielte, und die Albaner und Griechen begannen mit ihrer gewöhnlichen Lebhaftigkeit zu singen und zu tanzen.“ (Chandler I: 317, - dt. Fass. Bd. II: 229)

Es kann eine *Lyra/Keman* oder *Sine-keman* gewesen sein, denn die europäische Violine wurde erst 20 Jahre später in die Türkei importiert.

193 Die Kritik Zelters – dessen allgemeine Bemerkungen zur Transkription für die damalige Zeit methodisch sehr beachtenswert sind – über den zusätzlichen Takt entspräche der damals üblichen 8-taktigen Periodisierung der Melodie.

Castellan traf bei Epidaurus einen „griechischen Rhapsoden“, der zugleich „Dichter, Sänger, Geschichtenerzähler und Musiker“ war. Nachdem er diverse komplizierte Stücke gespielt hatte, sang er ein Lied, begleitet von einer Art „Mandoline“, die aber größer (länger) war (vermutlich eine *Saz*) und mit Plektron gezupft wurde. Die Musik empfand er anfänglich melancholisch und sehnsüchtig (= *Amanés?*), später wurde sie schneller und lebendiger. Castellan verglich ihn mit einem antiken Rhapsoden bzw. mittelalterlichen Troubadour. Der Musiker zog von Ort zu Ort, um - sich selbst begleitend - seinen Lebensunterhalt mit dem *Vortrag heroischer Taten* zu verdienen (= episch-rezitierende Vortragsform). Solche oft blinden *Pyitarides*, waren (semi-)professionelle Wandermusiker, deren soziales Ansehen geringer war, als das ihrer Berufsgenossen auf den Inseln (Chios, Kreta, Zypern):

„Cet endroit délicieux flattait tous les sens à la fois, et nous jouissions paisiblement d'un doux repos, nous entretenant des causes qui avaient pu faire abandonner l'habitation construite près de la sur le penchant d'une colline couverte d'oliviers, lorsqu'un Grec, fort bien vêtu et d'une belle figure, s'est avancé vers nous. Il nous a salués, cordialement, à la manière orientale, en portant le main à son coeur; a étendu son manteau sur le gazon, et s'y est assis les jambes croisées. Notre interprète l'a questionné sur le sujet de son voyage il a répondu gaiment qu'il courait les pays pour son plaisir et celui des autres; qu'il était poète, conteur, musicien; qu'il allait de ville en ville chantant des romances, récitant des morceaux des poésies, et faisant des contes; qu'il trouvait autant de profil que d'agrément dans cette occupation. Cette recontre nous a rappelé nos troubadours, ainsi que les rhapsodes qui parcouraient anciennement la Grèce, et chantaient en s'accompagnant de la lyre, les poèmes d'Homère. Nous nous sommes assis autour de lui, nous disposant à l'écouter en silence. Il a préludé par quelques accords tirés d'un instrument presque semblable à une mandoline, mais plus petit et garni d'un manche fort long; il pinçait les cordes avec un morceau d'écaillé de tortue (Planche 20). Après avoir exécuté plusieurs morceaux d'une difficulté dont nous avons été étonnés, il a chanté, en s'accompagnant du même instrument, plusieurs airs de différents genres avec beaucoup de goût et d'expression; tantôt la modulation en était douce, langoureuse et triste; tantôt elle devenait gaie, vive, emportée. Flatté des applaudissements que nous lui avons prodigués, il nous a proposé de nous raconter une histoire dont les principaux événements s'étaient passés à l'endroit où nous nous trouvions.“ (Castellan 1808: 70ff.)

## Rhapsoden und Exorzismen bei Panegyria in der 2.Hälfte des 19.Jhds

Auf Zakynthos, im Dorf Fagia exorzierte der Priester beim Panegyri Ag. Marina Kranke (Schmidt 1871: 80); leider ohne Hinweise auf Musik. Er erwähnte auch ein zypriotisches Wiegenlied auf die Hl. Sofia und Hl. Marina (1871: 38) und hörte einen „Rhapsoden“ mit Lyra, die häufig bei Panegyria aufgetreten wären:

„Unter den sonstigen Vergnügungen eines Panigyri sind hauptsächlich der Gesang und die Reigentänze hervorzuheben. Gern finden sich zu diesen Festen jene wandernden, meist blinden Bettler ein, welche das Handwerk der alten Rhapsoden im neuen Griechenland fortsetzen und die hier stets aufmerksamer und empfänglicher Zuhörer gewiss sind: sie tragen die Erzeugnisse der Volkspoesie unter der Begleitung eines einfachen Instrumentes vor, welches in manchen Theilen Griechenlands noch heute den Namen Lyra führt. ... die meisten der Lieder, welche man da singen hört, sind *Tra-goúdia* im wahren Sinne. Sogar die Tanzlieder machen hiervon in der Regel keine Ausnahme. Ein in dieser Hinsicht besonders merkwürdiges Stück ist dasjenige, welches Zampelios an einem **Panigyri des heiligen Georg** von einem grossen Chor tanzender Bauern und Bäuerinnen singen hörte und das in Griechenland weit verbreitet sein muß: worin der Aufforderung an die Jünglinge

und Jungfrauen zum fröhlichen Lebensgenuss wiederholte nachdrückliche Hinweise auf den keines Alters und keines Standes verschonenden Tod folgen und dessen Vernichtungswerk in schwermüthigen Bildern ausgeführt wird. Mit der vorwaltenden Stimmung der zu den festlichen Tänzen gesungenen Lieder steht nun auch der Charakter der Tänze selbst im Einklang, die, wenn sie auch allmählich zu grösserer Lebhaftigkeit sich steigern, doch niemals ausgelassen werden, sondern immer ernst, gemessen, würdevoll bleiben. Man hat treffend von einer ruhigen Andacht der griechischen Tänzer gesprochen. Nimmt man nun hinzu, dass diese festlichen Reigen stets im Angesichte der Kirche aufgeführt werden, oft sogar im Peribolos derselben, welcher eben darum an vielen Orten *to Chorostasi* heisst, (...) wie denn überhaupt die Harmlosigkeit der ganzen Feier, bei welcher Trunkenheit und rohe Aeusserungen der Freude zu den Seltenheiten gehören und im Verkehr der beiden Geschlechter niemals ein Verstoss gegen die Schicklichkeit zu bemerken ist ...“ (Schmidt 1871: 87f.)

Wer je ein Panegyri besuchte, wundert etwas die „*Gemessenheit und seltene Trunkenheit*“.<sup>194</sup>

## Kirchenglocken und Simandra

Auf dem Weg nach Athen besuchte Galt ein Kloster, wo er die Simandra schlagen hörte. Er kritisierte die ungenaue Angabe Chandler's (1777: 241) aus dem Pendeli-Kloster -

„Die Mönche werden hier durch ein Stück zum Gebet gerufen, das auf einer Art von einem hängenden eisernen Reifen gespielt wird.“

und betonte, daß nur zweitonige Signale gespielt werden können (Galt 1815: 106):

„Dr. Chandler says, that the monks of this house are summoned to prayers by a tune which is played on a piece of an iron hoop, and on the outside of the church we saw a piece of crooked iron suspended, by which the hour of prayer is announced. What sort of a tune could be played upon this instrument, the Doctor has judiciously left his readers to imagine.“

Anlässlich eines Panegyri beschrieb Poqueville (1820/21 I:383, Anm.1) die Simandra, wobei er die - auch rezent noch in Griechenland verbreitete - falsche Behauptung wiedergab, sie seien Ersatz für die von den Türken verbotenen Glocken. Sie sind schon in Byzanz belegt:

„SYMANTRON. Als Ersatz für Glocken, deren Gebrauch in der Türkei verboten ist, bedient man sich einer Eisenplatte, auf die man mit einem Hammer schlägt, um die Gläubigen zur Ausübung der Religion zu rufen. In den Städten bedient man sich einer Klapper oder des Dienstes eines Ausrufers (*Kraxys* - Rufer – genannt ...), um die Gottesdienste anzukündigen.“

Hobhouse und Byron waren vom Kloster in Zitsa tief beeindruckt (Galt 1835: 73ff.), doch schrieben nichts zum Kirchengesang. Hughes (1820 II: 79) erwähnte nur den „nasalen“ Gesangsstil (eher gepreßt!) in Janina und beim Panegyri in Ag.Theodoros den *Psalmisten-Gesang* (ebda.: 88f.) - darüber hinaus schwiegen sich alle über den Kirchengesang völlig aus, obwohl Leake (1835 III: 122-144) ausführlich über die Athos-Klöster berichtete.

Auf der Insel Colouris (= Salamis) hörte Galt (1813: 155) ein *als Musikstück strukturiertes Glockengeläute* nach dem Gottesdienst an einem Feiertag:<sup>195</sup>

„I was agreeably surprised by the pious sound of a bell knolling to prayers: not clamouring, by having its tongue pulled to and fro with a string, according to the idolatrous and popish practise the Maltese and Sicilians; but ringing in a protestant and goodly manner, the body orthodoxly striking against the clapper.“

---

194 Schmidt bezog sich auf Sakellarios (Zypern), Fauriel (Rhapsoden), Thiersch, Ulrich, Carathéodory, Zampelios, (über den Parnass und die Peloponnes: Anm.6), sowie Hettner und Ioannidis (Pontos).

195 Auch auf Skios war Glockenläuten erlaubt (Chandler 1775 I: 54 und Galt 1813: 266).

- Melodieartige Pattern sind noch gelegentlich bei alten byzantinischen Glockensätzen zu hören: zu Ostern 1978 nahm ich ein solches Geläute im Kloster Xenofontos auf dem Hl. Berg Athos und 2011 von der ehemaligen Bazar-Kirche in Ioannina auf; ältere Aufnahmen gibt es aus Russland (Rostow), aus Serbien und Bulgarien (Nikolai Kaufmann). Dies hängt mit der Schwebungsdiaphonie zusammen, von der alle Forscher (in diversen Sprachen) berichten, „es soll klingen wie Glocken“ und einige Quellen besagen, man hätte ganze Stücke damit gespielt (s. Brandl 1989b, 2008).

## Herdenschellen

Hobhouse berichtete von Herdenschellen bei Ziegen (1813 I: 91).<sup>196</sup>

Jede Region Griechenlands hat *geschmiedete* Schellen in unterschiedlichen traditionellen Formen, d.h. *keine Glocken* (die *gegossen* sind). An der Hauptstraße der Altstadt von Ioannina gibt es zahlreiche Schmiedewerkstätten, wo bis vor wenigen Jahren die Oberhirten hinkamen und sich nach ihrem persönlichen Geschmack ein Geläute zusammenstellten, das als eine Art klangliches Markenzeichen zur Identifizierung *ihrer* Herde diente. Die Wahl eines Geläutes konnte Stunden dauern. Heute ist das nur noch selten, da die Ziegen und Schafe nicht mehr frei auf den Almen weiden.

In Kleidonia hat Angellos Karafilias, ein Freund von Kapsalis und Herdenbesitzer, zwei Sätze epirotische Doppelschellen genau nach den Intervallen der Basisskalen des byzantinischen *Oktoechos* gestimmt. Auf dem Foto sieht man ganz links eine thessalische Schelle:



<sup>196</sup> Siehe das Karnevalsfest der „*Arapides*“ 2000 in Xiropotamos/Dramas.



## Die Neraïden

Schmidt 1871 (108ff.) betonte die Tanzfreudigkeit der Neraïden heraus zitierte ein Märchen aus Euböia (nach Hahn), „daß sie oft die Tennen der Landleute für ihre Tanzlieder benutzten.“ Auch in Kreta sind Neraïden als musik- und tanzbegeistert (Chourmouzis, Ross).

„Nach dem in Arachoba herrschenden Volksglauben spielen die Männer der Neraïden, die Teufel, denselben zum Tanze auf, und oft ertönen von den felsigen Höhen des Parnasos herab oder aus den Grotten heraus deren bezaubernde Weisen, die sie ihren zahlreichen und verschiedenartigen musikalischen Instrumenten zu entlocken wissen. (...) Weit verbreitet ferner ist der Glaube, dass die Neraïden gern um musicirende Hirten sich sammeln und den fröhlichen Reigen beginnen. Mir selbst erzählte man auf Kephalaria von einem in dem Dorfe Dilináta unweit Argostóli wohnenden Hirten, zu dessen Flöte sie getanzt haben sollen.“ (Schmidt 1871: 110f.).

Es gibt viele Sagen von Neraïden, die beim Tanz durch den Diebstahl eines Tuches, eines Kleidungsstücks, oder Ringes in die Gewalt eines Menschen gerieten (ein weltweites Sagenmotiv). Er zitierte nach Chourmouzis ein kretisches Märchen von einem lyra-spielenden Bauern, den die Neraïden in ihre Höhle mitnahmen, der sich in eine Neraïde verliebte und sie mit dem Zauber einer alten Frau dazu brachte, ihn zu heiraten. (ebda.: 116f.)

„Ferner rühmte das Volk den bezaubernd schönen Gesang der Neraïden; von einem in dieser Kunst sich hervorthuenden Mädchen sagt man in Arachoba sprichwörtlich: *'tragoudáei san neraïda'*“ [= sie singt wie eine Neraïde] Schmidt 1871: 106).

Nach Pouqueville sind die Neraïden ziegenfüßige Mädchen, die -

„auf dem Gipfel des Berges von Skardamoula unaufhörlich in der Runde tanzen...“

• Ludwig Ross erzählt von den Feen und Nymphen, den *'kales kyrades'*, -

„daß sie in Grotten und an Quellen lebten, gerne tanzten, Laute spielten und mit ihrem Gesang junge Männer betörten.“

So berichtete er auch von der Insel Kassos (1845: 45f.):

„Ein kretischer Leierspieler (lyristis), ein träumerischer Kopf, der sich hier und auf Karpathos herumtreibt, sagte mir allen Ernstes, daß er sie oft Nachts am Brunnen sehe, und daß sie ihn auffordere zu spielen und zu singen. Ihm verdanke ich folgendes Lied, dessen Heimat Karpathos seyn soll:

### »Der Hirt und die Neraïden«

»Neuntausend Schafe waren es,  
Die fünf gehn aus nach einem Kuß,  
Nur Jannis, der bleibt ganz allein  
Er pflegt mit Sorgfalt seine Schaf',  
Es spricht die Mutter stets zu ihm  
'Hüte Dich, Jannis, hüte Dich,  
Steig' nicht auf einen einzeln Baum,  
Und an dem oberen Flusse,  
Daß nicht die Neraïden dort  
Doch Jannis, der gab kein Gehör  
Er stieg wohl auf den einzeln Baum,  
Und an dem obern Flusse spielt'  
'Begehrst Du Gold? da, nimm es Dir!  
Begehrst die Schönste aus den Reih'n  
'Kein Gold begehrt ich nicht für mich,  
Auch nicht die Schönste aus den Reih'n,

neun Brüder, die sie hüten.  
die drei nach Herzensliebe,  
in Mitten ihrer Schafe.  
er hütet wohl die Heerde.  
und gibt ihm gute Lehren:  
gieb Acht, mein guter Jannis:  
geh nicht ins Thal hinunter,  
spiel nicht die Hirtenflöte,  
sich von dem Fluß versammeln.'  
den Reden seiner Mutter.  
er ging ins Thal hinunter,  
er auch die Hirtenflöte;  
Begehrst Du reiche Perlen?  
die Schönste auf der Erden?'  
auch keine reichen Perlen,  
die Schönste auf der Erden.



## Teil III: Die professionellen Roma-Musiker im 20. Jahrhundert als Bewahrer der Musik der Ali Pasha-Zeit

„Man kann nicht über die instrumentale Volksmusik in Europa und über ihre Musikanten sprechen, ohne den Zigeunern eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Sie spielen in Südeuropa, auf der iberischen Halbinsel und auf dem Balkan eine große, vielfach eine entscheidende Rolle. (...) So müssen wir den Zigeunern eine wichtige, und durchaus, wie ich meine, positive Rolle in der Erhaltung der instrumentalen Volksmusik zusprechen. Wir müssen dabei aber einen sehr wesentlichen Punkt nicht außer Acht lassen, wenn wir das Wesen des Zigeunermusikanten richtig beurteilen wollen. Das ist eine Eigentümlichkeit, die wir innerhalb der instrumentalen Volksmusik wohl auch nur bei den Zigeunern antreffen, wenigstens in diesem Maße: Der Zigeuner spielt ja nicht seine eigene Volksmusik, sondern diejenige des Gastvolkes, noch genauer gesagt, die bei der jeweiligen Gelegenheit der festefeiernden Gemeinde oder Gesellschaft gefordert wird. ... Er spielt aber auch, was zu berücksichtigen fast noch wichtiger ist, vor den verschiedenen nationalen Gruppen, die es auf dem Balkan in allen Ländern gibt, und mit denen er zu tun hat.“ (Hoerbürger 1966: 74)

Die epirotische Musik<sup>1</sup> gilt als dominanter Regionalstil des griechischen Festlands, ist aber keineswegs so einheitlich und in sich geschlossen, wie es in der Literatur oft dargestellt wird. Einerseits überlappt er sich im Westen mit Teilen Südalbanien (bis Gjirokastrë) und geht im Norden (ab Konitza) in den westmakedonischen Stil über, andererseits weist er eine deutliche Untergliederung in Kulturbezirke auf, von denen 4 besonders lebendig geblieben sind: neben a) der Hauptstadt *Ioannina* ist b) *Metzovon* an der Grenze zu Thessalien die heimliche Hauptstadt der *Aromunen (Vlachen)*; c) *Zagori* mit 46 größtenteils sarakatsanischen Museums-Dörfern um die Vikos-Schlucht, das vom urbanen Stil der ehemaligen Pasha-Residenz *Janina/Ioannina* geprägt ist, mit einer popularisierten *orientalisch-griechischen* (fanariotischen) *Makam/Echos*-Tradition; und d) *Pogoni*, eine Bergregion an der albanischen Grenze, die zwei Dörfer mit den wichtigsten Roma-Musikersiedlungen aufweist: *Delvinaki* mit der *Chalkias*-Sippe und *Parakalamos* mit der *Chaliyiannis*-Sippe.

Der Epiros hat eine interethnische Kultur, da neben der Roma-Minderheit v.a. die *Sarakatsanen* (= graezisierte *Aromunen*) und *Arvaniten* (graezisierte Albaner)<sup>2</sup> einen starken und kulturell mitbestimmenden Bevölkerungsanteil bilden: erstere in *Zagori*, *Tzoumerka* und *Thesprotia*, letztere in *Pogoni* (bis *Konitza*).

Die Dörfer der *Tzoumerka* und *Thesprotia* sind durch Migration nach Deutschland (80% der Bevölkerung) weitgehend entvölkert. In der *Thesprotia* (alter Name: *Çameria*) mit den Städten *Arta* und *Preveza*, dem Touristenort *Parga* gegenüber Korfu und dem heutigen Hauptort, der Industrie- und Hafenstadt *Igoumenitsa*, dominiert die Küstenregion durch ihre Badeorte. Im Hinterland war *Arta* vor Ali Pasha die Pasha-Residenz des Epiros.

1 Mit ihm eng verwandt war der peloponnesische Klarino-Stil mit vielen *Kleftika* (s. *Chianis*), der rezent wegen sehr starker Migration der ländlichen Bewohner praktisch ausgestorben ist. In den Städten spielen epirotische Musiker.

2 Die arvanitischen *Çamen*, die ursprünglich an der ionischen Küste des griechischen Epiros siedelten (*Suli/Preveza*), wurden im Bürgerkrieg 1947-49 nach offizieller Version von der rechtsgerichteten griechischen Regierung nach S-Albanien vertrieben – nach neuesten Recherchen sind aber viele gräzisiert worden und geblieben.

Die *Thesprotia* stellt musikalisch eine Seitenlinie der Pogoni-Tradition dar. Kokkonis hat an der Technischen Universität Arta ein Folklorearchiv gegründet und sammelt traditionelle Musik des Epiros. Arta hat heute gegenüber dem (sarakatsanischen) *Preveza* an Bedeutung verloren, das durch seine Lage in einer gutgeschützten Bucht schon in römischer Zeit ein wichtiger Kriegshafen war: jetzt sind entlang der langen Bucht, inclusive Parga und Igoumenitsa, viele Badehotels entstanden, die von italienischen und (auslands-) griechischen Touristen frequentiert werden.



Parga zur Zeit Ali Pasha's und rezent (Foto: Bernhard Graf)

In osmanischer Zeit gab es auf dem griechischen Festland folgende musikalischen Genres:

- Volksmusik im ländlichen Raum wurde primär auf Flöten (*floyera*,<sup>3</sup> *kaval*, *zammara*, Schilf-, Vogelknochenflöten), Tierhörnern, der Sackpfeife *gaida*, *lyra*, Violine und kleine *Daouli* (= *ta laloumena*; s. Bötien und Euboia 1977), 2-3-saitigen Lauten, usw. gespielt. Sie sind aber heute weitgehend ausgestorben und lassen sich für das 19. Jh. mit wenigen Ausnahmen aus den Reiseberichten nicht mehr rekonstruieren, Natürlich gab es außer Balladen Liebes- und Brauchtumslieder (*Kalanda*), z.T. mit Bordun. Mangels historischer Quellen kann auf diese Volksmusik hier nicht genauer eingegangen werden.

Im Gegensatz zu Nordalbanien (incl. Kosovo), das im wesentlichen einstimmig (mit Bordun) ist, gibt es in Südalbanien (Tosken, Laben, Çamen) und im angrenzenden epirotischen Pogoni (z.B. Ktismata 1977) die rein vokale **Schwebungsdiaphonie** („*takimi*“) mit 3-4 Stimmparts und Binnenbordun im *arvanitischen* oder *vlachischen Stil*, mit Hochzeits-, Liebes- und kriegerischen Liedtexten. Dieser fälschlich „Polyphonie“ genannte Stil hat ein typisches dissonantes Klangbild (akustische *maximale Rauigkeit* von 14-16 Hz) und ist auch in Bulgarien (Pirin- und Rhodopen-Gebirge), Istrien, Serbien, Russland (um Rostow) und in Teilen Georgiens zu finden. In *allen* Verbreitungsgebieten (und Sprachen) wird dieses Klangbild mit dem Geläute von Kirchenglocken aus byzantinischer Zeit assoziiert: „*Es soll klingen wie Glocken!*“,<sup>4</sup> was aber *nichts*, wie ältere Folkloristen aus ideologischen Gründen (anti-türkisch, bzw. anti-orthodox-christlich) behaupteten, *mit den abgestimmten Herdenschellen zu tun hat*, die auch dissonant klingen. Es wurde, als

3 Siehe die Aufnahmen 1977 gemeinsam mit Wolf Dietrich in Theotokos bei den Meteora-Klöstern.

4 Glocken haben ein quasiharmonisches Spektrum, aus dem in Mitteleuropa die nichtharmonischen Teiltöne unterdrückt werden – s. Brandl 1989c, 1996, 2008 und die dort angegebene Literatur.

Ludvik Kuba sie 1909 erstmals bekannt machte, von der Vergleichenden Musikwissenschaft als „archaische Vorform der Polyphonie“ erklärt. Umso irritierender ist es, daß eindeutige historische Hinweise, etwa von Reisenden (aus allen Verbreitungsgebieten) fehlen. Auch den gemeinsamen Ursprung des Klangideals (außer den Kirchenglocken) mit anschließender Wanderung kann man nicht belegen.<sup>5</sup> Denn der psychoakustische Schwebungs-/Rauhigkeits-Effekt tritt *nur bei eng nebeneinanderliegenden Schallquellen* auf (was bei Tierherden auf der Alm nicht der Fall ist), läßt sich aber *bei alten Kirchenglocken aus byzantinischer Zeit* (eigene Aufnahmen vom Athos und in Ioannina) mit dem gleichen 16 Hz-Intervall wie in der Vokaldiafonie objektiv messen. Vermutlich wurde die *Rauhigkeit*, die auf weite Distanzen Aufmerksamkeit erregt, ursprünglich für akustische Signale (= Warnfunktion der Glocke) und dann auch musikalisch genutzt. Charakteristisch ist, daß die real gesungenen Parts der Sänger<sup>6</sup> nicht hörbar sind - man hört „virtuelle“, *resultierende Stimmen*, die so nicht gesungen werden. In *alten Aufnahmen* von 1952 (Stockmann) und 1972 (Brandl und Folkloreinstitut Tiranë) ist die *maximale Rauhigkeit deutlicher* hörbar, als in späteren Aufnahmen (1985-1989), wo sie (offenbar ein Einfluß am *belcanto* orientierter Volksmusikpfeleger über Folklore-Wettbewerbe) nur mehr schwach ausgeprägt ist. Die Diafonie ist im originalen Kontext fast ausgestorben: *ein Grund ist, daß eine takimi* (Gruppe) jeweils eigene Varianten singt und wenn ein Sänger oder eine Sängerin eines Hauptparts wegfällt, ist die ganze Takimi zerstört. Daher gibt es traditionelle diafone Ensembles nur noch vereinzelt, oder als Folklore-Ensembles (s. 1989 Tirana und Festveranstaltung 2011 im Its Kalé in Ioannina): Von den Yiftoi wird dieser *a capella*-Stil, weil man ihn anscheinend als Konkurrenz empfindet, als „Ersatz“ für die Instrumentalmusik in „armen Dörfern“ abgetan, „die sich keine Instrumentalmusik leisten können“, allerdings wird eine 2-3-partige Form mit instrumentalem *iso* (Bordun) seit 2 Jahrzehnten in Pogoni und Südalbanien praktiziert (s.u.a. OM 16, OM 239).

- b) Die „*Mehterhane*“, die Militärmusik der Janitscharen im Freien, die als Kunstmusik<sup>7</sup> galt („*kaba saz*“ = „dicke, laute“ Musik), wurde so gut wie ausschließlich von Roma gespielt, da deren (nach Hoerburger) genuines Ensemble *davul-zurna* (große zweifellige Zylindertrommel plus Kegeloboen) den Kern der Mehterhane bildete. Davul-Zurna gibt es im Epiros seit langer Zeit (mindestens seit den Balkan-Kriegen) nicht mehr, wohl aber in Thessaloniki und in der Region Serres in Makedonia – weil für die zwangsumgesiedelten Pontos-Griechen das Ensemble bei Hochzeiten unverzichtbar ist. Als „*karamouzes*“ (1 kleine Kegeloboe = *Karamouza* mit *Daouli*) wird es noch in den Dörfern am Parnass gespielt, wo wir es 1977 aufnahmen. Der Name „*Karamouzes*“ wurde in Arachova bei Delfi, wie man uns sagte, auch auf das Klarino-Ensemble übertragen.

---

5 Mit anderen Formen vokaler Mehrstimmigkeit (Sardinien, Korsika u.a. Mittelmeer-Stile) hat die Diafonie nichts zu tun.

6 In vielen Regionen waren diafone Chöre männlich oder weiblich, im Epiros sind sie auch gemischt.

7 Dem Hofkapellmeister *mehterbashi* des Sultans unterstanden sowohl die Musikergilden der *inçe saz* im Serai wie die *mehterhane*.



- c) Die Unterhaltungsmusik der Soldaten waren (Tanz-)Lieder zur Langhalslaute vom *saz-/baglama*-Typ. Sie wurde von ihnen selbst gebaut<sup>8</sup> und gespielt. Die ursprünglichen *Rebetika* (Hashish- und Gefängnislieder) – vor der Fusion mit den professionellen *Smyrneika* (s. Teil II) – waren *baglama*-begleitet. Dies überschneidet sich -
- d) mit den (semi-)professionellen *ashik*, oft Kurden bzw. Bektashi, herumziehenden Epen- und Balladensängern (s. K. & U. Reinhard 1984; bzw. U. Reinhard & Pinto 1990a/b), die sich gelegentlich auf einer *rebek*, meist aber auf der *saz* begleiteten.<sup>9</sup> Reinhardts konnten Mitte des 20. Jhds noch den letzten türkischen Epensänger *Wesél* aufnehmen.
- e) In den Städten sind *bis 1835* in der zivilen Musik keine Roma überliefert, wohl aber jüdische Musiker<sup>10</sup> (*Sefarden* oder *Romanioten*). Erst nachdem die Juden Muslimen gleichgestellt wurden, übernahmen Roma, die zuvor in den Dörfern nebenberuflich als wandernde Festmusiker belegt sind, von den Juden den Musikerberuf auch in der urbanen Unterhaltungsmusik, bei Hochzeiten, Beschneidungs- u.a. Familienfesten, *panegyria* (Heiligen-/Kirchweihfesten) und bei *glendia* (musikalische Unterhaltung einer *παρεα* (*parea*)<sup>11</sup> und in Karawansereien) als *inçe saz* („feine, zarte Musik“ = Musik im Haus, am Tisch *tis tavlas*), wobei das Ensemble in Griechenland *koumpaneia* oder *synkrotima*, in Albanien *sazexhinj*<sup>12</sup> (= Gruppe, in der kommunistischen Zeit *tajfa* = Assoziation), aber auch *çalgija* (Hoerburger 1994: 55ff.), in slawischen Ländern *çalgija* und in Rumänien *lautarii* (Garfias 1984, Sarosi) genannt wurde. In den Reiseberichten wurde auch ein Trio aus Streichinstrument (*kemençe rumi* = *lyra* oder *keman*, *rebek*, *sine keman*, *Violine*, Laute *tanbur* oder *saz*, bzw. *çümbüş* (eine Art Banjo), Rahmentrommel *daire*, *defi* oder Bechertrommel *deblek/toumbeleki*) beschrieben, d.h. der gleiche Ensembledtyp ohne Aerophon.
- Die nationalistische Volksmusikforschung diskutierte lange, ob die „Zigeunermusik“ durch ihre Professionalität „authentisch“ sei, oder durch „fremde, virtuose“ Elemente die echte Volksmusik verfälsche (s. Sarosi). Dabei spielt die „ethnische Identität“ der Roma mit hinein.

---

8 - meist aus zwei Kürbis- oder Holzschalen und einem Stock, mit 2 Drähten.

9 Von ihnen stammen die serbischen *Guslaren* (Epensänger) ebenso ab, wie die bosnischen *Sevdalinka*.

10 Auch in den arabischen Ländern waren jüdische Sänger und Musiker in den Städten verbreitet: noch 1930 auf den Schellacks des panarabischen Musikkongresses in Kairo, waren die Sänger des „*çalgi Baghdadi*“-Ensembles Juden. Musiker des Konservatoriums sagten mir 1985, daß nach 1955, als man alle Juden vertrieb, man 20 Jahre gebraucht hätte, um wieder deren Niveau zu erreichen. 1985 waren alle Spitzenmusiker *chaldäische Christen* (z.B. der weltberühmte Ud-Virtuose *Mounir Bashir*). Kassetten-Kopien der Schallplatten von 1930 fanden, wie ich beobachtete, im Suk (Bazar) von Bagdad immer noch reißenden Absatz in der Bevölkerung.

11 Auf den Inseln bedeutet *parea* (von *parejo*, aus dem Spanischen der *El Cid*-Zeit, das wahrscheinlich über spaniolisch-sefardische Juden nach Griechenland kam) als „feste Tischrunde im Kafeneion, Freundeskreis, der nicht auf Verwandtschaft basiert“, analog zur süddeutschen „Stammtisch-Runde“ (Brandl 1977, 1992, 1996). Im Gegensatz dazu wird *parea* im Epiros allgemein für *Verwandte* und befreundete Familien (Nachbarn) ohne feste Regeln verwendet, die aber bei Festen zusammensitzt und tanzt.

12 Nach Hoerburger (1994: 55) ist *saze* eine pars pro toto-Benennung, da *saz* in der Türkei und sonst auf dem Balkan immer ein Chordophon bezeichnet.

## Zur Bezeichnung „Yiftoi“

Bevor wir uns den rezenten Lokalstilen des Epiros zuwenden, ist die Frage zu klären, *wer* die Musiker im Epiros waren und sind und *wo* und *für wen* sie spiel(t)en: Da strenggläubige Muslime die Instrumentalmusik verachten, wurde sie im osmanischen Reich in (Bazar- und Garnisons-)Städten von religiösen Minoritäten gespielt, von Juden (Romanioten und Sefarden/Spaniolen) und Roma. Auch die christlich-orthodoxen Aromunen (*Vlachen*) lehnten alle Musikinstrumente außer der Hirtenflöte (*kaval*) als „des Teufels“ ab. Nach Ausrottung der Juden im 2. Weltkrieg sind heute nur noch Roma die professionellen Musiker.

Auch Theodosiou stellt fest „the previously undifferentiated *Epirot musical style* - in itself a creation of the folklorists and/or the tape production companies - is now depicted as heterogenous and particular regional styles are acknowledged: in a number of CDs compilations of Epirot musical tradition - funded mainly by EU initiatives and cultural associations - Pogoni music stands as yet another 'brand' of music in much the same way as Zagori music or music from the Greek islands.“ (2003: 34f.) „**The first recordings of the Epirot musical tradition happened in the USA in the 1930s. The musicians played for these recordings were called to play a pan-Hellenic repertoire. According to Papadakis (personal communication) none of them were Epirot musicians.** (ebda.: Anm. 65) „The Pogoni and the Epirot musical genres have moved beyond their mutual interdependence, collapsing into an absolutely interchangeable state, a state of sameness. To give an apt example: for the Epirot musicians the term *Epirotiko* (Epirot) ... and the term *Pogoni* ... are used interchangeably.“ (Anm. 67)

Die griechische Bezeichnung „*Yiftos*“ (γυφτος) kommt von „*Eyiftos*“, das sich - wie die albanische Bezeichnung<sup>13</sup> *Evgit* - von „Ägypter“ herleitet, weil sie dort im 11. Jh. zuerst aktenkundig wurden und den sie selbst bis in die 80er-Jahre benutzten. Er wird immer noch von den seßhaften Roma in Griechenland akzeptiert. *Eyiftoi/Yiftoi* stammt aus byzantinischen<sup>14</sup> und Kreuzfahrer-Berichten. Auf Korfu gab es 1346 sogar ein „*feudum acinganorum*“ mit Vasallenstatus (Baud-Bovy 1983: 68). In Konstantinopel sind Roma im 11., im Epiros Ende des 14. Jhds belegt. 1495 berichtete Alexander Pfalzgraf bei Rhein vom Festland:

„Modon ist eine fast starcke Stadt / nicht sehr hübsch / ist ein Bistumb / vnd sind zu Modon viel Juden und Griechen / vnd wenig Christen leut / vnd neben Modon liegt ein Berg genannt *Gype* / vnd seind wol bey 200 Heußlin / oder Hütten / da liegen die *Egyptianer genant Heyden* vnd etlich leut heissen dieselben Berg mit jhrer zugehörde / *klein Egypten*.“

- Diese Roma-Siedlung *Gype/Gyppe*) lag beim heutigen Methoni und Klein-Ägypten ist mit dem Epiros und der Peloponnes gleichzusetzen. Auffällig ist die Nachbarschaft von Juden und Yiftoi, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Mit dem Siegeszug der Türken verließen viele Roma (die mit ihnen vor den Mongolenhorden um 1100 aus Zentralasien und Indien ans Mittelmeer gewandert waren) den Balkan, da sie zu Recht befürchteten, daß die ethnische Toleranz der zentralasiatischen Eroberer sich nur auf Angehörige von monotheistischen Buchreligionen (Christen und Juden) bezog, und sie nach der muslimischen Rechtsauffassung nur Sklavenstatus haben würden.

13 In Albanien sind es v.a. die Arlie und die Gurbeti. Um 1970 waren sie etwa 50.000. In Griechenland soll es 10-50.000 Roma geben (Turkoyiftoi, Romioyiftoi, Tsinganoi) (nach Vossen 1983: 159f.).

14 1000 beschreibt ein georgischer Athos-Mönch eine Gruppe von „*Atsinkanoi*“, die er als „Zauberer und Spitzbuben“ charakterisiert. 1322 erwähnt Symon Simeonis Roma als Zelt- und Höhlenbewohner auf Kreta.

„Zigeuner... werden als Sklaven des Sultans betrachtet und ihre Dienste mit den übrigen Staatsrevenue jährlich (für circa 5 Beutel) verpachtet. Diese Dienste bestehen in Botengehen, Hülffereichen beim Ernten, Dreschen, Auskörnen des Maises u.s.w. Viele lösen dieselben gegen eine Geldleistung an den Pächter ab. Sie zahlen ausserdem 6 Piaster für jedes Zelt und jeder Mann, der das gesetzliche Alter erreicht hat, 6 Piaster Kopfgeld (Charadsch). Die wenigsten sind Feuerarbeiter, die meisten nähren sich vom Pferdehandel und Zureiten, führen aber trotzdem ein unstetes Leben, bei dem sie dann und wann mit Pferdedieben in Berührung kommen sollen.“ meint Hahn 1854 (74).

So begann eine erneute Wanderung in Richtung Mitteleuropa (Vossen 1983: 58ff.), während ziemlich gleichzeitig die **spaniolischen Juden** Südeuropas, die *Sefardim*, vor den Pogromen der antisemitischen *Reconquista* und der Kreuzritter aus Spanien, Italien und Venedig in die entgegengesetzte Richtung emigrierten, nämlich in das osmanische Reich, wo ihnen die Sultane bis 1900 weitgehend Schutz - selbst vor den auch heute noch weitgehend antisemitischen Griechen - boten. Nach den *Tanzimat*'s-Reformen (ab 1835) wurden sie sogar den Muslimen rechtlich gleichgestellt und waren daher auch auf dem Bazar und bei den anderen angesehenen Berufsgilden zugelassen.<sup>15</sup>

Die in Griechenland und Albanien zurückgebliebenen Roma, nahmen, aus o. a. religiösen Schutzgründen, entweder die rumänisch- oder griechisch-orthodoxe christliche Religion an, oder wurden Muslime. Von beiden Religionen wurden sie jedoch - mehr oder weniger zu Recht - nicht als echte Gläubige bewertet.

„Obwohl sie sich zum Islam bekennen, werden diese Elenden von den Türken verdammt und exkommuniziert...“ (Pouqueville 1805 II: 134ff.).

Daß die muslimischen Zigeuner (und konvertierte Juden) von strenggläubigen Muslimen nicht für Rechtgläubige gehalten wurden, bestätigte auch Leake aus Thessaloniki (1830 III: 250). Da viele Christen und Muslime das Selbst-Musizieren ablehnten, überließ man es den Roma, die ja sowieso nicht als Rechtgläubige angesehen wurden.

Der Musiker Thomas Chaliyiannis erzählte 2003, daß die Roma in Delvinaki/Pogoni schon immer orthodoxe Christen, die Roma in Parakalamos/Pogoni aber *bis 1944 Muslime* waren, *die bei Nacht und Nebel, einen Tag bevor die SS eintraf, die die Yiftoi ins KZ abtransportieren wollte, in leeren Weinfässern notgetauft wurden, um sie zu „Griechen“ zu machen.*<sup>16</sup> Seine Mutter und andere ältere Roma äßen heute noch kein Schweinefleisch. Diese religiöse Differenz ist einer der Gründe, warum es eine Rivalität zwischen den Musikern beider Orte gibt. In Parakalamos lebt die Großfamilie (Clan) Chaliyiannis und der verschwägte Clan Chalilopoulos, in Delvinaki die Großfamilie Chalkias. Letztere waren damals Schmiede und semiprofessionelle Musiker, deshalb spielten Tourkoyiftoi-Musiker dort nur selten.

„The Delvinaki gypsies - the *Romioyifti* - could be partially included in the 'invention of tradition' in their capacity as indigenous gypsies.“ (Theodosiou 2003, Anm. 258)

„According to Gogos (1995:40) two basic elements distinguish the *Romioyifti* or *Christianoyifti* (Christian gypsies) from the *Turkoyifti*: language and religious affiliation. Whereas the first were much ear-

---

15 Antisemitismus kam in der Türkei erst unter Kemal Atatürk und den Jungtürken auf, als diese aus dem Westen den Nationalismus übernahmen.

16 Noch 1923 wurde im *Vertrag von Lausanne* die ethnische Zugehörigkeit durch die Religion festgelegt.

lier integrated into the local communities and 'lost' their language, the second 'were converted to Islam during the Ottoman rule, were semi-nomadic and settled in 'Turkish' villages, a fact that helped them to preserve their own language and mode of life.'" (Theodosiou 2003, Anm 118)

Von den Festlandsgriechen werden im täglichen Sprachgebrauch und in staatlichen Infrastrukturplanungen unterschiedslos sowohl sesshafte als auch nomadisierende Roma, letztere meist Saison-Wanderarbeiter bei der Obst- und Baumwollernte, „Yiftoi“ genannt. So bezeichnete sich der Sänger einer Roma-Wanderarbeiter-Sippe, den Wolf Dietrich und wir 1977 in einem Zeltlager (s. Foto) an der Straße Farsala-Karditsa in Griechenland aufnehmen, selbst als „Eyiptyoyiftos“.



Tsinganoi-Lager 1977 in Thessalien (Aufnahmen mit Wolf Dietrich)

Die EU bezeichnet sie rezent „Roma“ und „Sinti“ (letztere in Osteuropa) und meint zwei ethnische Hauptgruppen, deren Angehörige selbst aber bevorzugt Großsippen-Namen (z. B. „Kalderash“) verwenden und sich kulturell und dialektal voneinander unterscheiden. Neuerdings betonen auch viele professionelle Musiker ihre Roma-Zugehörigkeit.

Die auf dem griechischen Festland (Thessalien-Epiros) außerhalb der Dorf- oder Stadtgrenze sesshaften Berufsmusiker nennen sich selbst „Yiftoi“, benutzen aber für die armen, nomadisierenden Roma-Erntearbeiter und -Marktleute (Spielzeug-/ CD-Händler, Wurst-Griller bei Festen) die abwertende Bezeichnung „Tsinganoi“ - von „Athinganoi/Acingani“ (= „Unreine, Gottlose“), als die sie die Muslime einstufte, auch wenn sie zum Islam konvertiert waren. „Athinganoi“ findet sich nur in der älteren griechischen Literatursprache (*Katharevousa*). Davon ist das deutsche „Zigeuner“ abgeleitet, das heute als diskriminierend gilt. Auch Theodosiou bestätigt diese Unterscheidung (2003: 55):

„... unlike the terms *yifti* and *Tsigani* which are used all over Greece - in most of the cases interchangeably - to denote itinerant groups, in the context of Pogoni and Epirus more, generally *yifti* are generally perceived as different to *Tsigani*: *yifti* are settled and of local origin as opposed to the *Tsigani* people, who are still nomadic - or at least they are seen as such.“

- Es ist festzuhalten, wie aus derartigen Berichten hervorgeht, daß die angeblich typische nomadische Lebensweise der Roma auf dem Balkan keineswegs so angeboren zu sein scheint, wie immer behauptet wurde, sondern eher aus der rechtlich-ökonomischen Situation resultierte. Sobald eine einigermaßen sichere Existenz als Volksgruppe gewährleistet schien, gab es auch freiwillige Sesshaftigkeit. So läßt sich feststellen, daß v.a. die professionellen Roma-Musiker in Griechenland und Albanien sesshaft sind, allerdings - wahrscheinlich in der Tradition osmanischer Städte - in eigenen Stadtvierteln *Mahala's* wohnen, oft nahe dem Bazar, oder am Stadtrand. In Dörfern haben sie meist von den

Griechen abgesonderte Häuser (z. B. in Anthi bei Serres, Makedonia). In den Städten gibt es in der Regel direkt am Markt ein Musiker-Café, wo sie auf Engagements warten.

- Bis zur Verlegung des Busbahnhofes war Treffpunkt der professionellen Roma-Musiker für den Raum Ioannina-Zagori-Tzoumerka das nahegelegene „Gyiali-Kafené“ („Gläsernes Café“), neben dem Lebensmittelmarkt, das bis ca. 2010 von einem alten Roma-Paar betrieben wurde, wo nur Roma-Musiker saßen und auf Engagements warteten und wo man für ein Panegyri oder eine Hochzeit Musiker engagierte.



Das Musiker-Café „Gyiali Kafené“ und der Inhaber Spiros Gkoplakos mit seiner Frau 2001 in Ioannina

- Es gibt in Ioannina einen *geheimen* „Rat der Mastores“ (Ensembleleiter, oft, aber nicht immer, der Klarinettist) der Roma, der im Konfliktfall einberufen wird: Der Rat war auch 1990 nach Öffnung der Grenze zu Südalbanien<sup>17</sup> einberufen worden, weil professionelle albanische *Sazhe*, die praktisch das gleiche Melodie-Repertoire (mehr bordunal begleitet) wie epirotisch-griechische Roma-Koumpaneia's haben, dort zur Billigkonkurrenz zu werden drohten. Man einigte sich, daß die „Albaner“ bis 10<sup>h</sup> morgens auf Kundschaft warten dürfen und dann die „Griechen“ kommen und die „Albaner“ nur kleine Panegyria bespielen dürfen. Die Frage, ob es ein neues Musikercafé gäbe, wurde verneint. Angeblich gibt es je ein Musiker-Café in Preveza, Igoumenitza und in Metzovon.

17 Die Straße und Buslinie von Dropoli (Südalbanien) nach Ioannina (über Delvinaki) heißt im Volksmund die „Knoblauch“-Linie (Theodosiou 2003: 20). Seit dem Zusammenbruch des kommunistischen Albanien kommen - neben illegalen Gelegenheitsarbeitern und Räuberbanden zunehmend albanische Roma-Koumpaneias in den Epiros und machen den einheimischen Ensembles Konkurrenz, da sie das gleiche Repertoire haben, nur mit albanischen Texten. Da aber bei Panegyria die Sänger und Sängerinnen meist Griechen oder Sarakatsanen sind - Ausnahmen sind Yorgos Chaliyiannis aus Parakalamos und Giannis Kapsalis, der Sohn von Stavros -, spielt die Sprache keine Rolle.

Von den angesehenen Berufsgilden ausgeschlossen, hatten die Yiftoi also nur die Möglichkeit, sich in Dienstleistungsberufen bzw. als Musikanten ihren Lebensunterhalt zu verdienen und taten dies bis 1835 vorwiegend in ambulanten Handwerksberufen auf dem Land und im Umfeld der Karawansereien, als wandernde Pferdehändler (*Lowara*) und Kesselschmiede (*Kalderásch*, *Chalkiades*), Siebmacher (*Tschurari*), Saisonarbeiter usw., sowie als Schausteller, Akrobaten, Taschenspieler, Bärenführer (*Ursari*), Schlangenbeschwörer, *Karagöz*-Schatenspieler, Tänzer, Musikanten und fliegende Händler s. die Tabelle bei Vossen 1983: 142-151). - Man vergleiche auch die Anmerkung über die Yiftoi als Henker. Auch Kokkonis (2001: 24) gibt an, daß früher viele Roma-Musiker nebenberuflich, d.h. außerhalb der Fest-Saison im Sommer, Kesselflicker, Korbflechter, Maurer, Steinmetzen und Schmiede (der Name der Musikerfamilie *Chalkias* aus Delvinaki bedeutet „Schmied“) u.a. wandernde Gelegenheitsarbeiter waren. Bis in die 50er-Jahre des 20. Jhds waren auch die Mastores keineswegs wohlhabend: der Wirkungskreis einer Koumpaneia war meist auf Dörfer beschränkt, die man in 1-2 Tagen zu Fuß erreichen konnte.<sup>18</sup> Bargeld war knapp. Musiker wurden daher kaum bar, oder nur mit wenigen Drachmen bezahlt. Nach Grigoris Kapsalis (Interview 2003) gingen früher die Musiker oft tagelang zu Fuß zu den Panegyria und Hochzeiten in die Dörfer und schliefen unterwegs in Scheunen und Ställen - auch noch der junge Grigoris: einmal wurden sie in der Vikos-Schlucht auf dem Weg von Vitsa nach Papingko nachts von halbwilden Schäferhunden gestellt und retteten sich, weil der Defi-Spieler zu trommeln begann. Mit dem Überland-Busverkehr<sup>19</sup> und eigenem Auto erweiterte sich das Einsatzgebiet. Das Handy (seit 2000) erhöht die Mobilität: Auftritte in 120 km entfernten Orten (Preveza, Igoumenitsa, Kozani) sind heute keine Seltenheit.<sup>20</sup>

Das Aufteilen der Territorien ist typisch für die Roma-Ensembles, die nicht ausschließlich auf Verwandtschaftsbeziehungen beruhen (im Gegensatz zur Sippongemeinschaft: Vossen 1983: 208). Auch Kokkonis (2001: 24) hält es für wichtig, die *Wanderwege* der alten Koumpaneia's herauszufinden, welche Dörfer sie regelmäßig versorgten, *welche Musiker wann in welcher Koumpaneia* spielten, um so Besonderheiten der Lokalstile und -repertoires

---

18 „Almost in every large village there was a 'kompania', too: Zagori's traditional musicians, most of them gypsies (Rom), occupied themselves at the same time with blacksmithing, basket-weaving or pidding little jobs and inhabited at the beginning out of the settlements, in which they intruded after the first decades of the 20<sup>th</sup> c. They were not nomads but they identified themselves with the village they inhabited as well as with the wider community of Zagori. They were closely related to each other with kinship (either blood ones or by marriage) and kept alive the local characteristics of the small communities, from which they stem. This (domestic at the beginning, and wider afterwards) and their small field of action, which many times did not exceed the limited circle of the villages contributed to the shaping of a repertoire with strong local features despite the plenty of the import musical loans. *What has to be done in the future is a map of the 'companies' professional movements as well as a complete depiction of their family-tree.*“ (Kokkonis 2001: 24, Hervorhebung RMB)

19 Da der Epiros erst 1913 zu Griechenland kam, dessen Schienennetz bereits im 19.Jh. gebaut worden war, hat er keine Eisenbahn: sie endet bei Kalambaka/Thessalien, bzw. in Kozani/Makedonia.

20 Ob der heutige Wohlstand vieler Musiker (eigenes Haus) erst mit Radio, Musikkassetten und CD's, Engagements im Winter in Athen und Auslands-Tourneen zu tun hat, ist noch nicht untersucht.

bestimmen zu können und *welchen Einflüssen* die Hauptmusiker unterlagen, die sich stilistisch und im Repertoire an in den Dörfern namentlich bekannten *μερακληδες* (Ehrentitel: „Genießer, *Connoisseur*“) und hochangesehenen Vortänzern orientierten. An *Meraklides* erinnert man sich noch 1-2 Generationen (Männer, bei Vortänzerinnen auch Frauen). Sie kennen die alten Lieder und bestellen sie bei den Musikern, sie können die Qualität der musikalischen Ausführung beurteilen und sind gute Tänzer. Nach Grigoris Kapsalis bestellten früher *Meraklides* bei Panegyria nach Mitternacht, wenn die erste Tanzlust befriedigt war (2<sup>00</sup>-4<sup>00</sup>), oder am Morgen als „*Kehraus*“ (7<sup>00</sup>-8<sup>00</sup>), die die Musiker als angesagte „*παραγγελία*“ (*parangellía* = Auftrag) της *ταβλας* am Tisch der *Parea* ausführten. Es sind Lieblingslieder der Besteller, Paradestücke der Sänger, *Kleftika*, ionische *Kandhades* (Serenden) oder *moirologia* (Instrumentalsoli).<sup>21</sup>



„Parangellia“ beim Panegyri 2013 in Megallo Gardiki mit Thomas Chalyiannis (Klarino)



„Parangellia“ beim Panegyri in Koukli bei Parakalamos (Pogoni): Koumpaneaia Chalyiannis

---

21 Das Klarino des Mastoras spielt immer den 1.Abschnitt (Hauptteil), dann folgt ein Solo der Violi, dann das Laouto und am Schluß meist wieder das Klarino.

## Die „Yiftoi“ als Berufsmusiker (nur) auf dem griechischen Festland

Ab ca. 1850 waren die griechisch-epirotischen *Roma*-Musiker bis 1987 in langlebigen (Jahrzehnte bestehenden) professionellen Ensembles *κο(υ)μπανεία* (*koumpaneia/kompaneia*) organisiert: 1987 hörte die letzte große *Koumpaneia*, die „*Takoutsia*“ [= „Söhne des Takis“ Kapsalis] auf. Neuerdings hat die aus Dropoli (Südalbanien) stammende griechische Familie Verdis (keine *Roma*!) in Ioannina eine echte *Koumpaneia* gebildet (s.u.) Derzeit gibt es nur das für eine Saison (15. Juli-15. August = *tis Panayias*, z.T. bis Mitte/Ende September, da viele Hochzeiten folgen) vertraglich gebundene, im Status niedrigere, gleichbesetzte *ad-hoc-Ensemble συγκρότημα* (*synkrotima* = „Gruppe“) und ist im Zeitalter von Handy und Auto in Ioannina am häufigsten. Die Mitglieder können an Tagen, wo die eigene Truppe keinen Auftrag hat, auch mit anderen Musikern spielen.<sup>22</sup> Beide Typen werden von den Musikern klar unterschieden und nie synonym verwendet.

- Falsch ist, daß für die *Roma* früher *koumpaneia* die „nicht auf Verwandtschaft basierende“ wandernde Arbeitsgemeinschaft unter einem gewählten Anführer (wie bei Hahn die albanischen *chossaku* und *taïfa*) war. Nach allen Quellen (Mazaraki 1959, Kokkonis 2001 u. a.) und unseren Beobachtungen 1974-2015 spielen in 90% der Ensembles Verwandte des *Mastoras* mit. Alle Musiker sagten, daß man *stilistische Feinheiten nur in der engsten Verwandtschaft, v.a. an Söhne, weitergibt* (s.u.). „*Koumpaneia*“ stammt vermutlich aus dem Italienischen, da *stagione*-Opern und Musikkapellen *compagnia* heißen.

Wir verwenden aber in dieser Studie als *Ensemble*-Begriff immer *Koumpaneia* statt *Synkrotima*, weil in der Regel in der Literatur nicht zwischen beiden differenziert wird.

Obwohl im osmanischen Reich bis 1835 die professionellen Musiker in Gilden organisiert waren, werden die *Roma* zwar verachtet, als Musiker aber geschätzt, sodaß „*Yiftoi*“ allgemein auf dem Balkan bis heute synonym mit „*organopaichtes*“ (= Instrumentalisten) sind,<sup>23</sup> so auch auf dem griechischen Festland, Peloponnes und in Albanien: *Roma-Musiker gibt es aber nur auf dem griechischen Festland, der Peloponnes und früher im griechischen Kleinasien, fehlen aber auf den ägäischen Inseln und fast gänzlich bei den urbanen Rebetika.*

- Die Subkultur der *Bouzoukia* mit ihren *Hashish*-Liedern entstand um 1922 aus kleinasiatischen Flüchtlingen, Inselgriechen und der Halbweltszene in Piräus und Thessaloniki.

Diese scharfe geographische Eingrenzung hatte m. E. verschiedene Gründe:

- a) Die Neigung der *Roma* zum Musikerberuf hat keine besondere Begabung für die Musik als Ursache - dies ist ein bloßes Vorurteil - sondern rein ökonomische Gründe. Es ist ein anstrengender, aber relativ ertragreicher Dienstleistungsberuf, den die ethnische Mehr-

22 - so der Geiger Kostas Kostayorgos 2001/2002.

23 Vgl. im mittelalterlichen Mitteleuropa viele Verbote und Verfolgungen von Instrumentalmusikern (Gaukler und Vaganten), sowie die vielen Sagen und Märchen über „geigende Teufel“ oder den „Geiger unserer lieben Frau“! Diese kirchliche Einstellung änderte sich erst unter franziskanischem Einfluß und hat sich in vielen Vorurteilen gegen die „unsolide“ Lebensweise und den Charakter von Musikern bis heute in kleinbürgerlichen Kreisen erhalten.

heit - z. T. aus religiösen<sup>24</sup> oder Gründen des Sozialstatus - selbst nicht ausüben will. Er ermöglicht, dank der *Tragbarkeit der Instrumente, Beweglichkeit vor Ort*, d. h. im Falle von Verfolgung einen schnellen Ortswechsel und setzt handwerkliche Fertigkeiten bei Herstellung, Reparatur der Instrumente und bei professioneller Handhabung Fingerfertigkeit voraus, die ein ungeübter Bauer nicht hat. Für den Musikanten boten anfangs die *Rebetika* und die Inseln keine Chancen, um davon hauptberuflich leben zu können.

- Man darf nicht vergessen, daß die *Rebetika* ursprünglich die Musik der nach der Unabhängigkeit durch die Verwestlichung (Industrialisierung) verarmten und sich nostalgisch in die orientalische Lebensart zurückträumenden Bazar-Handwerker und entwurzelten Neuzuwanderer in den Industriestädten von 1850 war, die kein Geld hatten, um Musiker zu bezahlen und die, dank ihrer Vorliebe für Hashish und wegen des Vorwurfs „türkische“ Musik zu spielen, von der Polizei bis 1955 verfolgt und verboten waren. Da die Yiftoi schon genug Ärger mit Behörden und nationalistischen Musikpflegern hatten, die die Musik von türkischen Einflüssen reinigen wollten, war es nicht sinnvoll, in dieser Szene armer Schlucker aktiv zu werden. Nach 1955 aber, als die *Rebetika* salonfähig und über Schallplatten und Touristentavernen ökonomisch interessant wurden, war es für die Yiftoi zu spät: der Markt wurde von griechischen Musikern beherrscht.
- In einer der (angeblichen) Wurzeln der *Rebetika*, dem kleinasiatischen *Café Amán*, das von 1835-1955 existierte, einem am französischen *Café Chantant* orientierten Musik- und Tanzcafé mit einer kleinen Bühne für Musiker und Tanzknaben (nach 1835 auch Tänzerinnen) sind jedoch Roma-Elemente zu finden, obwohl alle Quellen belegen, daß zumindest die Besitzer, oft auch die auftretenden Musiker **Juden und Armenier** waren:<sup>25</sup> Die *Café Amán*-Musik ist aber eigentlich keine *Rebetika*-Musik, sondern die nach Auflösung der Musikergilden abgesunkene und popularisierte *Inçe Saz*-Tradition.
- Ferner ist belegt, daß in Arta, Preveza, Ioannina, Pournia, also im Epiros, um 1920 *Café Amán* existierten und die berühmte Roma-*Koumpaneia* von Nikos Tzaras dort spielte.

Der Begriff *Amanés*, d.h. die gesungene, freimetrische Liebesklage, die mit einem langen Melisma auf das Wort „*aman*“ (türk. „Ach weh!“) in einem turko-arabo-persischen *Makám* (s. Askari-Brandl-Maucksch) und mit dem arabischen *Layali*<sup>26</sup> identisch ist, soll ebenso aus dem römischen (= oströmischen) Argôt von Galata/Pera stammen, der Kneipenvorstadt Konstantinopels, wo Griechen, Armenier, Juden, Yiftoi und Ausländer wohnten, da nach Gauntlett (1985: 38f.) der Begriff *Re(m)bêtes* - d. i. „Aussteiger, Tunichtgut“ vom Argôtwort *Harâbâti* für den „privilegierten Trunkenbold“ abgeleitet sein könnte, das in arabischer Schreibung - ohne Vokale - *h-r-b-t* gleich *r-b-t* (von *Rebetes*) ergibt.

Die meisten Inseln sind zu klein, um für professionelle Musiker eine Existenzgrundlage zu bieten. V. a. aber spielt noch eine Rolle, daß die inselgriechische Musik mit Lyra und

---

24 Zum Musizierverbot der Muslime s. K. & U. Reinhard (1984: 163). Es gilt aber schon bei streng orthodoxen Christen.

25 Möglicherweise waren vor 1900 in Smyrna usw. auch Yiftoi als Musiker in den Cafés: alle Angaben stammen aus der Zeit danach!

26 Das *Layali* beginnt mit „*ya leil*“ ( arab. „Oh Nacht!“) und hat die poetische Form des Ghazel.

Laute, bzw. Violine, viel stärker an Sänger mit der Fähigkeit zur Textimprovisation (*Mantinas*) gebunden ist als die festlandsgriechische und es gibt dort kaum ethnische Minoritäten. Auf den Inseln muß ein Musiker ein guter Sänger und Dichter sein und sein Wirkungskreis geht kaum über das eigene Dorf hinaus.

Auf dem Festland hingegen wohnen zahlreiche verschiedene Volksgruppen eng nebeneinander: Griechen - Albaner - Aromunen (= Vlachen) und Südslawen, sowie seit 1922 in Makedonia auch noch die Pontosgriechen. Ein professioneller Musiker muß daher ein interethnisches Repertoire aufweisen (vgl. Sarosi 1985), um die Heiligenfeste, Hochzeiten, Taufen in den jeweiligen Dörfern musikalisch versorgen zu können. Gleichzeitig muß er ein guter Instrumentalist sein - sängerische Fähigkeiten sind kaum gefragt, denn dies besorgen bei den Festen die Feiernden selbst und zwar in ihren jeweils eigenen Dialekten.

- Dies bedingt daher ein zweites Charakteristicum der Yiftoi-Musikanten: sie sind fast ausschließlich Instrumentalmusiker und kennen oft nicht einmal die Texte der (Tanz-) Lieder, die sie begleiten. Erst seit Eindringen der pangriechischen Schlagermusik in das regionale Festrepertoire ab 1965 gibt es Berufssänger und -sängerinnen. Bis 1930 wurden Sängerinnen einzeln engagiert, die mit einer bestimmten *Koumpaneaia* locker assoziiert waren, da diese Messer hatten, falls Betrunkene zudringlich wurden (Mazaraki).

So läßt sich also die folgende Regel aufstellen:

Die Yiftoi-Musikanten sind ausschließlich Instrumentalmusiker und keine Sänger: genauer gesagt, bilden sie feste und typische Ensembles, die gegen Engagement vor allem bei Dorffesten und Hochzeiten spielen, sowie in Nachtclubs der Großstädte, und nur selten in Cafés oder Privathäusern auftreten. Ihr Repertoire ist interethnisch, d.h. sie spielen je nach Bedarf griechische, albanische, aromunische, makedonische oder pontische Lieder und Tänze. Dabei begleiten sie lokale Sänger und spielen ansonsten die Tanzmusik. Ihr Instrumentarium ist von der Musikmode abhängig, sie bevorzugen aber Instrumente, die nicht von Amateurmusikern gespielt werden und lehnen solche ab (z. B. Flöten, Sackpfeifen).

Da es keine Regel ohne Ausnahme gibt, seien zwei Musikerberufe der Yiftoi angeführt, die zwar professionell aber kaum ertragreich sind und nur geringen Sozialstatus haben: Die *Laterna* und das *Karayiossi-* (*Karagöz-*)**Schattenspiel**. Dabei handelt es sich um Musikbereiche, die typisch für Jahrmärkte und größere Feste sind, d.h. zu den Schaustellern gehören. Leider sind sie heute so gut wie ausgestorben. Die *Laterna* ist ein Plattenspielwerk, analog der mitteleuropäischen Drehorgel, das meist zusammen mit der Rahmentrommel *Defi* oder *Daire* (mit Schellen) gespielt wurde. Es war ein v.a. in den Hafenstädten der Levante beliebtes Ensemble, das auf Märkten Tänzerinnen (oft Frau oder Tochter) oder Tanzbären begleitete (Petropoulos 1979: 636).



*Laterna* (Plattenspiel)-Spieler in Ioannina 1998 (mit Rebetiko-Repertoire)

Vermutlich kamen die abgebildeten *Laterna*-Spieler wie die Schattenspieler aus Korfu: 2015 nahmen wir die Karayiossis-Truppe „Ares“ aus Korfu in Ioannina und Anatoli auf und hörten am See von Ioannina eine *Laterna* aus Korfu, die wir aufnehmen wollten, die aber am nächsten Tag abgereist war. Sie sagten, es gäbe in Korfu einige *Laterna*-Sammler, die die Instrumente vermieten. Bei den Spielern von 1998 war es unmöglich, festzustellen ob die Plattenspiele noch intakt waren, oder in den Kästen Kassettenrecorder mit alten Aufnahmen steckten. Es schienen echte Instrumente gewesen zu sein, da kein Einschalten der Musiker zu sehen war.



Karayiossis-Truppe „Ares“ aus Korfu 2013 in Ioannina

Die professionellen Yiftoi-Ensembles *Davul-Zurna* und *Koumpaneaia*

Doch kommen wir zu den professionellen Instrumentalensembles der Yiftoi auf dem Festland und der Peloponnes zurück:

Hier gibt es zwei Ensembledtypen, die rezent nur von den Yiftoi gespielt werden:

1. Das *Davul-Zurna*-Ensemble, das immer schon nur von Yiftoi gespielt wurde und wird.



Davul Zurna in Anthi bei Serres/Makedonia 1977 (Foto: Wolf Dietrich)

Es setzt sich aus ein oder zwei Kegeloboen - *Zournas* oder *Karamouzes* genannt - und einer zweifelligen Zylindertrommel *Ntaouli* (*davul*) zusammen,<sup>27</sup> die auf einer Seite mit einem dicken Holzschlegel mit knopfartigem Ende, der die Hauptakzente („*dum*“) des Tanzrhythmus markiert, und auf der anderen Seite mit einer dünnen Rute gespielt wird, die variativ Zwischenschläge („*tak*“) ertönen lässt. Der Trommler ist der Anführer: Er geht neben dem Vortänzer mit, während der oder die Oboisten in der Mitte oder am Rand des Tanzplatzes stehen. Die gespielte Musik ist „Musik im Freien“ und nur instrumentale Tanzmusik. Zentren sind Korfu, Makedonia - v. a. Pontosgriechen - und der Peloponnes (Hoerburger 1976). Im griechischen Teil des Epiros haben sich für dieses Ensemble keine Belege gefunden. Es geht rezent in Griechenland stark zurück.

Das Kegeloboen/Trommel-Ensemble ist nach Hoerburger das genuine Instrumentalensemble der Roma und mit ihnen aus Indien mitgewandert - er hat diese Theorie in Feldforschungen von China, Nepal, Afghanistan, N-Afrika, Albanien, Jugoslawien und Griechenland verfolgt. Tatsächlich ist es erst seit dem Auftreten der Roma auf dem Balkan und im Orient belegt. Auch der Instrumentenname kann von der indischen *shanaï* abgeleitet werden und wurde zu *zurna(s)*, *surle*, *suona* (in China), usw., wobei es immer mit der zweifelligen großen Zylindertrommel *davul*, *ntaouli*, *dhol* mit einem dicken Schlegel und einer dünnen Rute zusammen spielt. Charakteristisch für die bordunale Spielweise der 2.Oboe sind mikrotonische Abweichungen, Verzierungen und Glissandi, die Hoerburger (1966: 46-52)

---

27 Die Davul wurde im Rokkoko über die „*alla turca*“-Mode als „große Trommel“ in die Militärmusik Mitteleuropas übernommen. Man spielt sie da aber mit einem Filzschlegel.

in Anlehnung an den expressiven Jazzterminus *dirty, blue notes* „schmutziges Spiel“ nennt. Sie sind typisch für dieses Ensemble und machen seinen ästhetischen Reiz aus, der im Gegensatz zum klassischen Musikideal Europas steht. In Griechenland hieß das Ensemble auch *chondrí foní* (= türk. *kaba saz* = „dicke, laute Stimme“), die *koumpaneia* hingegen *psilí foní* (= türk. *ince saz* = „feine, zarte Stimme“ = *fasıl*-Kunstmusik).

Historisch belegt ist das Davul-Zurna-Ensemble im osmanischen Reich v.a. in der zur Kunstmusik zählenden Militärmusik *Mehterhane* der Janitscharen. Es wurde vom Sultan als besonderes Privileg an verdiente Pascha's, v.a. an die „äußeren“ Vezire, d.h. an die Provinzgouverneure, verliehen. So hatte auch Ali Pasha eine solche Truppe unter einem *Mehterbashi*. Während in der *Mehterhane* des Sultans selbst - nach Ursula Reinhard - keine *Yiftoi* spielten, gab es sie in Garnisonsstädten in Griechenland häufig.

An der Straße nach Arta lag eine Vorstadt Janina's, die hauptsächlich von Roma bewohnt war (Leake 1835 IV: 162). Ali Pasha beschäftigte sie als Schmiede und Musiker, aber auch als Henker (Hughes 1820 I: 455). Und Bartholdy berichtete 1801 (1805: 72) aus Larissa, es hätte dort ein eigenes *Yiftoi*-Quartier in der Vorstadt gegeben und die meisten wären Schmiede gewesen, aber er betonte auch ihre musikalische Funktion:

„So wie man bei mehreren Armeen Neger beim Corps de Musique zum Staat anstellt, so bedienen sich die Türken jener Gifti's. Der Wojwode von Athen hatte deren viele, die alle Nachmittage zur Zeit des Gebetes, von der Acropolis herab gellend musizierten.“

Es waren sicherlich ebensolche Musiker, die während der nächtlichen Unterhaltungen im Ramazan in Athen vom Wojwoden Ende des 18.Jhds Chandler ins Haus gesandt wurden (eine Ehrung, die auch Ali Pasha einigen Gästen erwies), um im Hof aufzuspielen (Chandler 1776 II: 132, bzw. 1777: 188). Und der Bey von Korinth sandte zum Empfang des Metropolitens von Athen seine Musiker (Chandler 1776 II: 244).

Ehemalige Militärmusiker, zu deren Aufgabe - neben der illustrierenden und anfeuernden Begleitung des türkischen Ringkampfes - auch das Spiel bei Festen in den Garnisonen gehörte, siedelten sich an den Handelsstraßen, v.a. rund um die Karawansereien an und so kam es einerseits zur Ausbildung von Musikersiedlungen, die der musikalischen Versorgung reisender Kaufleute und umliegender Grundbesitzer bei ihren Unterhaltungen dienten, wie auch zu typischen Revieren der Ensembles, die die Region regelmäßig bei Festen bespielten. Die Bindung an Karawansereien und größere Territorien, in denen unterschiedliche Ethnien (Griechen, Albaner, Aromunen, Slawen) siedeln, machte es für die Musiker notwendig, ein interethnisches Repertoire auszubilden, um möglichst allen musikalischen Anforderungen der Auftraggeber gerecht zu werden. Diese wichtige Rolle der Karawansereien sowohl für die Entwicklung eines interethnischen Repertoires als auch für die heute noch festzustellende Konzentration der Musiker in bestimmten „Musikerorten“ wäre noch historisch genauer zu untersuchen.

Als Fazit ist festzuhalten, daß das Roma-Oboen/Trommel-Ensemble über die osmanische Militärmusik seinen Weg in die Dörfer des Balkans fand, wo es bis in die 60er-Jahre die Festmusik schlechthin darstellte, obwohl es - wegen seines angeblich „türkischen“ Musikstils - in Griechenland in den 50er-Jahren polizeilich verboten war (Hoerburger 1967a).

## Zur Koumpaneia

2. Das zweite Roma-Ensemble ist die *koumpaneia* mit den Zentren Epiros, Peloponnes - dem Reich Ali Pasha's um 1800 - und W-Makedonia-Thrakien (Serres-Volos), dem ehemaligen Jagdrevier der Sultane: dort findet sich der *thrakische Amanés* (Baud-Bovy 1983: 70). Das traditionelle Ensemble<sup>28</sup> besteht aus *klarino*, *violi*, *laouto*, (*kithara*), *defi* oder *toumbeleki* (Bechertrommel), auch um 1900 selten: *santouri* (persisches Hackbrett).<sup>29</sup>

In der urban-höfischen Musik des Epiros war es anfangs das interethnische *inçe saz/psili fonis/saze*-Ensemble der osmanischen Kunstmusik (*fasil*), und mutierte über die ost-westliche Synthese am Hof Ali Pasha's zur professionellen jüdisch-zigeunerischen Musik – endgültig nach Auflösung der Musikergilden in den Tanzimats-Reformen ab 1835 – im 20.Jh. zur orientalisch-griechisch/vlachisch/albanischen zigeunerischen Koumpaneia in den Musik-Cafés. Ali Pasha hatte Musiker und Tänzer aus Konstantinopel an seinen Hof kommen lassen, unter denen sich der Geiger und Sänger Dimitrios Karaoulanis befand, dessen Name mit der Vorsilbe *Kara-* auf einen Rom verweist (Anoyanakis 1979: 297; Baud-Bovy 1983: 68).

- Siehe das folgende Ensemble-Bild in Mazaraki (1959):

*Inçe saz* in einer fanariotischen Handschrift (18.Jh.): jeder Musiker trägt eine andere Volkstracht, was nach osmanischer Vorschrift die Multiethnizität des Ensembles symbolisiert. Es ist die Standardbesetzung mit Schrägflöte *ney*, Hackbrett *tsampal/santur* (= persischer Import, daher persische Tracht des Spielers), 6-saitige [6 Wirbel] Langhalslaute *tanbur*, *Violine* (= westlicher Import, der Geiger trägt daher westliche Kleidung). Die vertikale Sekundgeigerhaltung deutet eine rhythmisch nachschlagende *dum-tak* Begleitung oder einen durchgehenden Bordunklang an. Der Flötist und der Spieler der Schellentrommel *daire* sind ähnlich gekleidet (Filzhaube mit Fellrand).



In Thrakien wurde statt der Klarinette<sup>30</sup> die Schrägflöte *ney* gespielt, mit Kurzhalslaute *outi* (arab. *ud*), Hackbrett *santouri* und Rahmentrommel *defi* (türk. *def*, arab. *duff*) oder Bechertrommel *toumbeleki* (*deblek*) oder *darabukka*. Es ist „Musik im Haus“ und wird sowohl zum

28 Die von allen Ensembles eingesetzten Verstärkeranlagen sind gemietet (trad. Besetzung), oder gehören dem Keyboarder (moderne Besetzung). Für die Aufstellung sind die Nebenmusiker zuständig, gelegentlich hilft der 2.Sänger, nie der Mastoras oder die Sänger, die eigene Mikrophone haben.

29 In Café-Aman-Ensembles häufig *kanun* (Psalterium) – siehe Ensemble „*Ayangil*“ in Weimar.

30 Vor 1939 gab es auch die *cura*, eine kleine Klarinette ohne Klappen, mit Grifflöchern.

Tanz als auch zur Gesangsbegleitung verwendet: dann spielt die Klarinette Zwischenspiele in den Pausen des Sängers.

*Hauptmelodieträger ist immer die Klarinette*, in Pogoni spielt die leisere Violine eine ostinate Zweitstimme: entweder im Quart/Quint-Umfang als Zweikläng (meist mit leerer A-Saite) - die Manier wird *arvanitiko* (albanisch) genannt -, oder schnelle Dreiklangszerlegungen und Läufe über die Oktave hinaus - diese Manier heißt *vlachiko*<sup>31</sup> (aromunisch) - und stellt die instrumentale Ausarbeitung des jodelartigen 2.Parts (*glossimo* = Kehlschlag) der epirotischen Vokaldiafonie dar (Brandl 1992a). Nach Aussagen der Musiker (Interview 1977 mit Michael Chaliyiannis und seiner Koumpaneia in Parakalamos und Grigoris Kapsalis) soll „die Violine nicht deutlich hörbar sein, sondern dient der Maskierung der unschönen Töne der Klarinette“.<sup>32</sup> Die Laute („*isokratis*“) spielt einen Wechselbordunakkord, der - nach Kapsalis - nicht zu leise sein darf und „*plousios*“ („reich“) seinl, d.h. einen vollen Hintergrund-Klangteppich erzeugen soll.

– Dasselbe Ensemble heißt in Südalbanien *Saze*. Dort spielen rezent meist zwei Klarinetten, Geige und Laute bordunieren.



Sazet: Vëllezërit Frashëri (Brüder Frashëri) aus Përmet (Südalbanien 2009, Foto RMB)

31 „Vlachiko“ ist ein Synonym von „aromunisch“ und „hirtenmäßig“, da die Vlachen meist Hirten waren und das „glossimo“ als Jodelruf-Signale von Alm zu Alm benutzten.

32 Bei den Quasi-Studioaufnahmen mit Grigoris Kapsalis, wo wir die „emische Aufnahmetechnik“ verwendeten, bei der Grigoris beim „Soundcheck“ über dichte Kopfhörer die Balance der Instrumente bewerten sollte, d.h. die Mikrofonaufstellung, bestätigte er diese Aussage.

– In Makedonia spielt rezent häufig statt der Violine ein Flügelhorn - das aus der serbischen Militärmusik in das Ensemble kam<sup>33</sup> -, und statt der Laute eine Ziehharmonika,<sup>34</sup> wodurch sich zwangsweise die gesamte Klangbalance ändert (s. instrumentales „Moiroyi“ bei der Hochzeit 1977 in Krokos).

Gegen Ende des 20. Jhd. veränderte sich das Ensemble erneut in *klarino*, *armonio* (Synthesizer, mobil: Akkordeon), *kithara* (E-Gitarre) und *drums* (Schlagzeug-Batterie), obwohl bei älteren Musikanten auch die alte Besetzung – v.a. auf CD's – weiterexistiert. Die moderne Besetzung dominiert jedoch im 21. Jh. Ein Grund – neben der „optimaleren“ Anpassung an die digitale Mikrofon- und Verstärkertechnik, die dank der von allen Musikern benutzten Automobile leicht transportierbar ist – ist der Mangel an Geigern und die schlechte Bezahlung der *defi*-Spieler. Früher waren viele *Defi*- und *Laouto*-Spieler (die nur Rhythmus oder Bordun spielten) auch die Sänger,<sup>35</sup> heute sind es in der Regel Griech(inn)en (z.B. *Giannis Papakostas*, *Pagona Athanasiou*) oder *Sarakatsanen* (z.B. *Michael Kapriniotis*), die mit einem Ensemble assoziiert sind.<sup>36</sup> Seit den 60er-Jahren wird mit Verstärkeranlagen gespielt, da das Ensemble für Musik im Freien eigentlich zu leise ist, wodurch aber die feine Klangstruktur und Verzierungstechnik verlorengeht. 1977 spielten statt der Laute *Elektro-Bouzouki* (inzwischen wieder rückgängig gemacht) und Synthesizer (Dietrich 1983: 294, 297). Die Sound-Anlage wird meist gemietet.

Das Ensemble ist in seiner epirotischen Stilvariante heute in ganz Griechenland beliebt, hat fast überall das Oboen/Trommelensemble verdrängt, verdrängte in den letzten Jahren sogar die *Bouzoukia* und ist auch in fashionablen Nachtclubs von Athen zu hören. Auch der innergriechische Kassetten- und CD-Markt wird von ihm beherrscht.

Die *Koumpaneia/Saze* - ist zwar lange Zeit (noch Baud-Bovy 1983: 68) ebenfalls als „typisch zigeunerisch“ charakterisiert worden, doch zeigen historische Quellen ein komplexeres Bild. Eine gründliche Monographie hat Despina Mazaraki (1959) für Griechenland (Epiros) vorgelegt, die auch viele wichtige Interviews enthält.<sup>37</sup>

Wie ich an andernorts ausführlich dargestellt habe (Askari-Brandl-Maucksch), läßt sich eine Entwicklungslinie vom arabischen *taht/çalgi*- zum türkischen Kunstmusikensemble *ince saz* jeweils mit der Schrägflöte *ney* oder (selten) der Panflöte *miskal*, bei den Lazen am Schwarzen Meer (Grenze zu Georgien) auch die dunkel und weich klingende Kurzoboe *mey* und – nachdem die Flöte von der Klarinette verdrängt wurde und die Fiedel *kemençe* bzw. *rebek* von der Violine - die man seit Napoleons Ägyptenfeldzug in der Levante kannte<sup>38</sup> und lauter war, sodaß das Ensemble auch in Innenhöfen einsetzbar war. Von dort aus

---

33 Die Bestätigung erhielten Wolf Dietrich und ich 1977 bei einem Interview mit den *Kumpaneia* Batzilias in Krokos bei Kozani.

34 In ganz Osteuropa als offizielles „Volksmusikinstrument“ durch die Sowjetunion propagiert.

35 z. B. der Vater Alexios von Grigoris Kapsalis.

36 Nach Auskunft der Musiker 2001. Bei der Synkrotima von Stavros Kapsalis singt sein Sohn Giannis.

37 Dieses Buch ist nur neugriechisch verfügbar (2 Aufl.) und wäre wert, ins Deutsche oder Englische übersetzt zu werden!

38 Es gibt Informationen über einen Violinspieler *Simonides* (jüdisch?) in Syrien.

verbreitete es sich über die Pasha-Residenzen (Brandl 1994), Garnisons- und Bazar-Städte auf dem ganzen Balkan. In den Türkenkriegen kam es zu wechselseitigen Einflüssen Türkei-Mitteuropa, da die jeweiligen Kriegsgefangenen in die (damals privat bezahlten) Musikbanden der türkischen und habsburgischen Regimenter integriert wurden (s. Rameis) und bei den Gelagen („*mulaçag*“) in den Offizierskasinos beiderseits der (fluktuierenden) osmanisch-österreichischen Militärgrenze (Serbien, Bosnien bis Rumänien) aufspielten. Die Musiker waren höchstwahrscheinlich keine (muslimische) Türken, sondern Yiftoi, so daß nicht nur Einflüsse aus der Wiener Divertimento-Musik (Sarosi 1977) zur Ausbildung des im Instrumentarium ost-westlich gemischten „*ungarischen Zigeuner-Ensembles*“ führten, sondern auch durch Salonkapellen des k.u.k. Militärs, die bis heute zu Bällen spielen (s. die vielen Militärkapellmeister als Tanzmusikkomponisten). Im Königreich Ungarn wurde es in der Honved-Werbungsmusik *verbunkos* in Dorfschenken (*carda*) eingesetzt und gelangte als *Çardas*-Musik in die Operette (z.B. im „Zigeunerbaron“).

Unzweifelhaft ist, daß ab 1835 dieses Ensemble nur von Yiftoi (gelegentlich mit assoziierten *Gadze/Balame*, d.h. Nichtzigeunern) gespielt wird. Vor 1835 zeigen die historischen Quellen - v.a. die Reiseberichte - ein völlig anderes Bild: Roma-Musiker werden ausschließlich bei Dorf-Festen im Freien und bei Jahrmärkten als Schausteller und Tänzer erwähnt, nicht aber in der *Inçe-Saz* in Städten und an Höfen: soweit es ethnische Angaben gibt, sind es um 1800 vielmehr jüdische Musiker (v.a. spaniolische Sefardim: z.B. Bartholdy 1805), die ausdrücklich angegeben werden, aber fast nie Yiftoi (Brandl 1988d).

Es gab - bis vor dem II. Weltkrieg - große jüdische Gemeinden in Nordgriechenland, v.a. in Ioannina (Romanioten), in Larissa, Kozani u.s.w. Thessaloniki war eine zu 2/3 jüdische Stadt - durchwegs Spaniolen, die aus Venedig, Italien und Spanien in das - damals tolerantere - osmanische Reich geflohen waren. In Thessaloniki gab es sogar muslimische Juden (*Mamin*). Am interessantesten ist ihre Funktion als Berufsmusiker in den Städten und an den Pashahöfen: z.B. die jüdische Kapelle Muchtar Pasha's in Janina (Bartholdy). Die Quellen (schon Schweigger 1608; aber auch viel spätere Hinweise, wie z.B. die berühmten Sängerinnen Roza Eshkenazi und Rita Arbatzi aus Smyrna um 1920) zeigen, daß die professionellen Musiker in der orientalischen Kunstmusik, später in der städtischen Musik des *Café Amán*, vielfach Juden und Armenier waren, deren Musikanten-Rolle zunehmend (seit 1942 absolut) die Roma übernahmen, die bis Mitte des 19. Jhds nur semiprofessionelle „*Musik im Freien*“ besorgten.

- Der erste Hinweis auf Roma in einem höfischen Ensemble taucht im Umfeld des Hofes von Ali Pasha auf (s. Notenbeispiel von Nikos Tzaras: „Ali Pashalitiko“ von 1930).
- Sein 2.Sohn Veli Pasha hatte eine „morlakkische“ (aus Ragusa/Dubrovnik stammende) gemischte Theater- und Tanztruppe bei sich. So vermeldete Pouqueville über Veli Pasha anlässlich einer Reise nach Levadia (1820/21 II: 406):  
„Er führte im Gefolge eine morlaquische Komödiantentruppe, Zigeunertänzer, Tanzbärenführer, Butretinieri, oder Trudelbecherspieler, und eine große Gruppe von Prostituierten (Gauklern) mit sich.“  
Von einem albanischen Offiziersgelage im Bezirk Anaselitsas (Makedonia) heißt es:

„... die Musiker machten den Possenreißern und den unzüchtigen Zigeunern Platz, die wie die Kurtisanen Athens auf den Banketten der Philosophen, die laszivsten Tänze vor diesen würdigen Muslimen aufführten, von denen einige manchmal zu lächeln geruhten. ...“ (Pouqueville 1820/21 II: 339ff.)

Am 29. Juli 1805 erreichte Leake (1835 IV: 205f.) Kalavryta während einer Festlichkeit (s. o. Teil II) wo er anscheinend *zwei* Ensembles sah und hörte:

- Bei der Begrüßung im Freien spielte wahrscheinlich ein Davul-Zurna-Ensemble, bzw. eine *Mehterhane*, mit 1-2 Oboen, 2 Trommeln und eventuell einer Art Trompete, und
- beim Bankett und bei den Tänzen dann eine Inçe-Saz mit Flöte *Ney*, Violine, 2 Lauten (*Tanbur*) und *Daire*-Rahmentrommel.
- Das ist ein früher Beleg, daß im Umfeld Ali Pasha's in kleinen Garnisonsstädten die Roma teilweise bereits die Inçe-Saz von den Juden übernahmen.

Diese höfische Kultur Ali Pasha's (Ali Pashalitika, Ioannitika), an der nebeneinander Juden und Roma wesentlich beteiligt waren, bildete eine Synthese aus westlichen Einflüssen (v.a. Italien) mit konstantinopolitanisch-fanariotischer Kunstdichtung und -musik einerseits und regionalen griechischen und südalbanischen Volkstraditionen andererseits, die in ihrer interethnischen Toleranz weit über die 30 Jahre späteren Reformen des Sultans hinausging. Nun wissen wir aber auch zweierlei:

1. Durch die Tanzimats-Reformen 1835 wurden die Juden den Muslimen rechtlich gleichgestellt und konnten in angesehenere Berufe wechseln. Sie hatten es nicht mehr nötig, den keineswegs angesehenen Beruf des Musikers zu ergreifen und wandten sich lukrativeren zu. Es fällt auf, daß ab diesem Zeitpunkt in Griechenland (und Albanien)<sup>39</sup> nur mehr in den *Café-Aman's* und in Kleinasien armenisch-jüdische Musiker- und Sängerrinnennamen zu finden sind und ab dem gleichen Zeitpunkt die *Yiftoi* genannt werden. Länger gehalten haben sich jüdische Sänger und Musiker in arabischen Ländern, wo sie erst 1949-1955 (Gründung Israels, Nasser's Reformen, Bath-Regierungen im Irak und in Syrien) vertrieben wurden. Dort gab es aber kaum Roma-Musiker.
2. Ebenso fällt jedem Unvoreingenommenen auf, daß die sogenannte jüdische „Klezmer“-Musik,<sup>40</sup> richtiger die spaniolischen Musikkapellen, in Besetzung, lokalem (nicht-jüdischem) Repertoire und Spielweise der „Zigeuner“-Musik zum Verwechseln ähneln, was zur Frage führt, wer denn von wem diesen Stil übernommen hat.

Gerade für dieses Ensemble ist im Stil (europäische Skalen) und in den Instrumenten (Klarinette, Violine), wie auch im überregionalen, ja übernationalen Repertoire ein Austausch über internationale Handelsbeziehungen zu Westeuropa typisch. Bei aller Professionalität und Anpassungsfähigkeit der balkanischen Roma an neue Moden, ist es weit weniger wahrscheinlich, daß sie diese westlichen Einflüsse schon um 1800 zu verantworten haben: so groß waren ihre Geschäftsbeziehungen damals nicht. Wohl aber hatten aromunisch-armenisch-jüdische Händler bereits viel früher nachweisbare Handelsbeziehungen mit dem Westen (Italien, Deutschland, Rußland) und so die Möglichkeit, Innovationen einzuführen.

---

39 Hierzu fehlen noch genauere Untersuchungen!

40 Dies ist für den Balkan eine falsche Bezeichnung, da die jüdischen Musiker auf dem Balkan und im Vorderen Orient keine Ashkenazim, sondern bestenfalls Sefardim waren (Salmen 1991: 16)!

Es ist zu vermuten (bei der Violine ist es nachweisbar: Askari-Brandl- Maucksch, Brandl 1988d), daß die grundlegenden Modernismen der Koumpaneia auf spaniolische Einflüsse zurückzuführen sind und diese professionelle Anpassung an die Zeit-Bedürfnisse von den Yiftoi dann fortgesetzt wurden.

- Auch das sogenannte „Zigeunermoll“ mit der übermäßigen Sekunde (vgl. Baud-Bovy 1983: 69f.), schon von Sarosi (1977: 26f.) und Wolf Dietrich (1983: 291) als europäisierte *Makám*-Skala nachgewiesen, zeigt sich in einem neuen Licht: jüdisches Zwischenglied ist die „frigische“ Skala (Slobin: 184), die mit dem Zigeunermoll übereinstimmt.

Legt man die feststehenden Fakten nebeneinander, so zeigt sich mit gewisser Wahrscheinlichkeit, daß dieses Ensemble erst ab Mitte des 19.Jhds von den Roma übernommen wurde und vorher dominierend (spaniolisch-)jüdisch war. Wie o.a. Zitat über Modon belegt, lebten Juden und Roma in unmittelbarer Nachbarschaft und das ist für Janina ebenso belegt, wie für Galata und Pera. Beide Stile haben sich soweit vermischt, daß es heute schlicht unmöglich ist, festzustellen, was daran *jüdisch* und was *rom* ist, vor allem da auf fast allen erreichbaren Tonträgern Roma-Koumpaneias spielen.

## Die Bezahlung

Die Bezahlung erfolgt in der Regel in zwei Stufen: der Einladende vereinbart einen Festbetrag (incl. Verpflegung und Unterkunft) für ein mehrtägiges Fest als Grundfinanzierung. Und während der Liedervorträge und bei den Tänzen werden von den Vortänzern größere Geldscheine (früher 1000-5000 Drachmen) zu den Musikern hingeworfen, oder einem von ihnen während des Spiels zugesteckt. Das Einkommen bei einer 3-tägigen Hochzeit beläuft sich auf ca. 1-1½ Monatseinkommen eines Bauern für jeden Musiker<sup>41</sup> (vgl. W. Dietrich 1983: 293). Am meisten hat der Brautführer (*Koumparos*) zu bezahlen. Hinterher teilen die Musiker dann nach einem bestimmten Schlüssel die Einnahmen auf: das meiste erhält der *Mastoras* (Klarinettist bzw. 1.Oboist) und bei Davul Zurna der *Davul*-Spieler, bei der Koumpaneia dann der Geiger und der Lautenist, am wenigsten der Defi-Spieler.

- In Albanien und Griechenland ist der *Napoleone*-Tanz - von der Goldmünze „*Napoleon d'or*“ abgeleitet - ein spezieller Brauch, bei dem man dem Musiker ein Goldstück oder einen Geldschein auf die Stirn klebt und er solange spielen muß, bis das Geld herabfällt: am Beginn eines Festes ist dies bald, im weiteren Verlauf (durch das Schwitzen) bleibt der Schein relativ lange kleben. Siehe rechts das Bild von einer Hochzeit 1977 in Krokos/Kozani. (Foto W. Dietrich). Hoerbunger (1994: 58) sah den Brauch 1959, gab aber den Namen nicht an.



41 Das ist insofern nicht viel, da Hochzeiten und Feste in der Regel zwischen 15.August und 28.September stattfinden und die Musiker während des übrigen Jahres nur wenig Engagements haben. Besser geht es den berühmten *Koumpaneias*, die in der restlichen Zeit in Nachtclubs in Athen spielen.

## Roma-Tänzerinnen

Über die („mehrere tausend“) albanischen Roma meinte Bernatzik (1930: 13), sie würden - „sich in Sitten und Sprache von ihren Volksgenossen auf der Balkanhalbinsel unterscheiden. Ähnlich wie die russischen Zigeuner bilden sie eine Kaste von Tänzerinnen und Musikanten, ohne welche die Festlichkeiten der vornehmen mohammedanischen Albaner kaum denkbar sind.“

Den Empfang zum *Bairam*-Fest beim Schwiegervater eines Hodja's am See von Lushnjë beschrieb Bernatzik (1930: 43) folgendermaßen:

„Die Gastfreundschaft ist echt albanisch. Da geht es nicht ohne Mokka und Halwa, der türkischen Süßspeise. Zum Überfluß machen eine Bande Zigeuner mit Geige, Gitarre - aber nur so einer Art Gitarre - und Trommel ohrenbetäubende Musik.“

Das Ensemble war somit Violine, *Daire* und Langhalslaute.

„Zwischen und inmitten all dieser Sippen, Stämme und Völker leben ungestört, aber verachtet, die Horden der Zigeuner. Sie tun das, was sie in ganz Europa treiben: Sie leben und kein Mensch weiß eigentlich wovon, sie wandern umher und wissen selbst nicht wohin (ein Teil soll angeblich sesshaft geworden sein), sie treiben allerlei Gewerbe als Vorwand des Bettels, sie sind schmutzig, harmlos, ein bißchen diebisch, romantisch und alles in allem entzückend. Ihre Frauen verstehen meisterhaft zu tanzen, aber die Behörde hat ihre Tänze verboten, weil die Beamten diese Gelegenheit zu allzu hohen Geldausgaben benutzten, die sie schließlich nicht anders als durch Griffe in die öffentlichen Kassen decken konnten. Mir zu Ehren wurde in Elbasan das Tanzverbot für einen Tag aufgehoben. Die Zigeunerinnen tanzten wie besessen, einige sogar den alten türkischen Bauchtanz. Die Zigeuner schlugen das Tamburin und ich photographierte. Aber ansonsten ist es mit den Tanzfesten früherer Tage vorbei. Die Zigeuner wollen jedoch auch leben, und so verkaufen denn die Frauen und Mädchen ihre Liebe. Das haben sie früher auch getan, wie die vielen blonden Typen unter ihnen beweisen. Aber jetzt sind die Zigeunerinnen ... gezwungen, dies ständig und ausschließlich zu tun ...“ (Bernatzik 1930: 68) Er betonte, daß sie öfters Nichtzigeuner heirateten.<sup>42</sup>



Albanische Roma-Tänzerinnen: oben: Abb. 6, nächste Seite links: Abb. 7, rechts: Abb.5. (ebda.)

42 Zutreffend ist, daß in den meisten Ländern die Heirat mit Roma eine soziale Abwertung bedeutet.



- a) Abb.5 aus Elbasan zeigt einen Tanz zweier Frauen und im Hintergrund eine *Saze*: Klarinette (unscharf), Laute und Violine.
- b) Offensichtlich ein anderes Ensemble (man vergleiche die Spieler) spielt in Abb. 6, wo man hinter der rechten Tänzerin den Hals der Langhalslaute (*Čifteli* oder *Sharki*?) sieht, die Klarinette ist scharf und die von zwei Frauen gespielten Trommeln sind eindeutig *Daïre* (mit Schellen) und *Def* (ohne Schellen). Vom Geiger (rechts hinter der Klarinette) sieht man nur den Bogen.
- c) In Abb. 7 sieht man den *Tsifteteli* eines Mädchens. Links neben der Tänzerin hält eine andere Frau eine *Daïre* mit Schellen, ohne zu spielen.
- Auffällig ist in allen Reiseberichten des frühen 19. Jhds (Bartholdy, Pouqueville, Hobhouse, Hughes, Hahn), daß angesichts der Vorliebe der Osmanen und Albaner für Tanzknaben (*Yamakes*) - und in diesem Kontext Homosexualität - keine Berichte über Roma-Tanzknaben - auch nicht von stark vorurteil-belasteten Autoren, wie Pouqueville - vorliegen, sondern mehrfach betont wird, diese seien (insel-)griechischer und jüdischer, bzw. armenischer Abstammung.<sup>43</sup> Von den *Yiftoi* heißt es stattdessen immer nur, daß Frauen und Mädchen öffentlich tanzten und im Gegensatz zu den Tanzknaben, bei denen im Kontext immer homosexuelle Handlungen beschrieben werden, wurde Prostitution in den Berichten vor 1930 fast nie erwähnt (1 x Hobhouse bei der *Dolma Bakché*), wohl aber „Laszivität“ - recte Erotik - der Tanzbewegungen, die allgemein für den *Tsifteteli* (Bauchtanz) gilt und keine Besonderheit der Roma-Tänze sein dürfte.

Man darf bei diesen Berichten nicht vergessen, daß die meisten Reisenden, abgesehen von den Vorurteilen gegen die Roma, die sie schon aus ihrer Heimat mitbrachten, die höfisch-bürgerlichen Tänze wie Menuett, Kontretänze u.a. vor Augen hatten und daher die erotischen Gesten und Körperbewegungen von *Tsifteteli* u.a. orientalischen Tänzen schockierend auf sie wirkten, v.a. wenn sie in Kaffeehäusern auf der Bühne stattfanden.

Gegen die Behauptung einer typisch „zigeunerischen“ Prostitution steht auch die Feststellung Vossens (1983: 40), daß die strikte Trennung der Frauen von den *Balamel/Gadze* im se-

43 K. & U. Reinhard hingegen haben Roma-Tanzknaben in der Türkei beobachtet (1984 II: 124f.).

xuellen Bereich nur in Notsituationen aufgehoben wurde und Prostitution äußerst selten war (s. die Strafe des Ertränkens). Aber Bernatzik selbst relativiert seine o. a. Beobachtung hinsichtlich der Behandlung der Frauen, indem er die folgende Anekdote anhing:

„Einst sagte ein Bauer zu mir: »Allah hat diese Zigeuner als unnützes Vieh erschaffen, ihre Faulheit stinkt zu Himmel.« »Der Herr segne deinen Fleiß«, entgegnete ich. »Gewiß wirst du deiner Frau jetzt die Bürde abnehmen.« »Ich bin Schkipetare, Herr«, rief er entrüstet, »und wozu habe ich geheiratet?« - (Bernatzik 1930: 69).

## Die Yiftoi als Musiker - zwischen Verachtung und Verehrung

Die Yiftoi werden in Griechenland ebenso wie in anderen europäischen Ländern durch Vorurteile stark negativ bewertet und von der griechischen Bevölkerung und Behörden in der Regel schlecht behandelt. Dies ändert sich, wenn man sie als Musiker braucht: „Yiftoi“ als Synonym für exzellente Musiker ist auch für *Gadze*-Musiker eine ehrende Bezeichnung und jeder Brautvater zahlt beträchtliche Summen, um eine berühmte *Koumpaneia* für seine Hochzeit zu engagieren. Beim Fest werden sie durchaus ehrenvoll behandelt und umschmeichelt. Man wirft ihnen Geld zu, wenn man in Hochstimmung ist, doch das reicht selten über das Fest hinaus. Heute haben viele gute Ensembles Plattenverträge und genießen den Schutz des Urheberrechts. Dies gewährt eine einigermaßen zufriedenstellende Existenzsicherung auch im regionalen Rahmen. Das gilt nicht für *Davul-Zurna*-Ensembles, die zur Existenzsicherung auf bäuerlichen Nebenerwerb angewiesen sind. Ihr Musik-Monopol wird in der offiziellen Kulturpolitik nicht zur Kenntnis genommen. Tatsächlich haben die Roma eine nicht hoch genug einzuschätzende Bedeutung für die Erhaltung der traditionellen Musik des griechischen Festlands und der Peloponnes. Als professionelle Instrumentalmusiker sind sie für Griechenland unverzichtbar. Trotz Anfeindungen nationalistischer Volksmusikpfleger, die - ähnlich wie in Westeuropa - den Roma-Musikern unterstellen, sie würden a) die „echte“ griechische Volksmusik durch Virtuosität zerstören, oder b) „türkische“ Musik spielen - wobei kaum ein Pfleger eine Ahnung hat, was türkische (Volks-)Musik ist - ist es den Roma zu verdanken, daß traditionelle Musik auf dem Festland überhaupt überlebt und nicht - etwa durch die *Bouzoukia*-Musik - in eine gesichts- und farblose Schlagermusik abgeleitet. Natürlich wurde die Besetzung modernisiert, aber eine Musiktradition, die sich nicht ändert, stirbt aus. V.a. die *Koumpaneia* garantiert ein Überleben des festlandsgriechischen (nicht der Inseln) Musikidioms. Zugleich, und hier setzen die Roma die jüdische Musikantentradition nahtlos fort, bewahren sie die griechische Musik vor einem engen nationalistischen Korsett, indem sie als Musiker interethnisch wirken und auch Aromunen, Albaner u.a. Minoritäten musikalisch versorgen. Die Musik einer Nation überlebt nur, wenn sie sich aktiv mit der Musik ihrer Nachbarn auseinandersetzt. V.a. aber waren es die Roma, die nach dem Untergang Ali Pasha's die *osmanische Inçe-Saz*-Kunstmusik an seinem Hof (ich vermeide bewußt das Wort „türkisch“, da diese Musik interethnisch und nur das Publikum türkisch war) in ihrer graeko-vlachisch-albanischen Stilvariante in die regionale Volksmusik hinüberretteten.

## Lokalstil und Ortsidentität der Roma: „Romio-Yiftoi“ – „Tourko-Yiftoi“

Die Soziologin Aspasia Theodosiou hat sich 2003 mit der Frage der Identität der Roma-Musiker in Pogoni beschäftigt. Sie ging davon aus, daß spätestens seit der Unabhängigkeit Griechenlands bzw. seit den Balkankriegen 1912/13, *als der Epiros zu Griechenland kam*, die traditionellen Musiker ausschließlich Roma sind und die lokale Volkskultur und die Orte in Pogoni, wo sie agieren, staatlich und kulturpolitisch „griechisch“ (d.h. graezisiert) wurden. In der Realität und d.h., wenn man die Musiker nach lokalen Stilen befragt, sind sie aber griechisch, vlachisch/sarakatsanisch oder arvanitisch: Für die Musiker sind nur die „örtlichen“ (*topiko*) Stilmerkmale wichtig, nicht die ethnische Herkunft der Stücke (die sie aber kennen). Theodosiou konzentrierte sich auf Pogoni und auf Parakalamos, leider hat sie Delvinaki, ihren Heimat- und 2.Hauptort der Roma-Musiker Pogoni's nicht untersucht.

„Unlike the Sarakatsani and Vlach groups (transhumant pastoralists) who were 'lost in nature', and had a reputation of being 'a bit wild',<sup>44</sup> gypsies were 'quiet' and 'visible': everybody considered them to be 'locals'. They had 'roots' in the area: 'gypsies were registered' ... in Chrisodouli and Vostina and it was only after the 'Turks' had left, that they made their way out of these villages and went to Parakalamos.“ Die „eigenen“ Zigeuner von Delvinaki wiederum „the story went, 'are *Romioyifti* ('Rom' gypsies, meaning Christian gypsies who had the same kind of background as the non-gypsy 'Greek folk', ... have an enduring relation to the land, they have always been Christians and settled in the village, even before some of us and definitely before the numerous Vlach and Sarakatsani families came to settle here.'“ (Theodosiou 2003: 49)

Theodosiou deutete nur an, daß die Romioyiftoi von Delvinaki heute weniger umstritten und integrierter sind, als die Tourkoyiftoi – was ich bisher nicht überprüfen konnte und vielleicht auch mit den epirotischen Starmusikern *Tassos Chalkias*, der nach 1945 die ersten LP's mit epirotischer Musik einspielte, *Petro-Loukas Chalkias*, der in den 1960er bis 90er-Jahren viele Schallplatten/CD's mit *pangriechischem Repertoire* aufnahm und von dessem Verwandten *Perikles Chalkias* in den USA (freundliche Information Joel Rubin's), zusammenhängt, die das Prestige des ganzen Ortes gehoben haben, obwohl alle drei die international erfolgreiche *Karriere außerhalb der Region* machten.

Obwohl die *Balame* (Nicht-Zigeuner in Romani) aus Pogoni aus ökonomischen Gründen als Langzeit-„Gastarbeiter“ in die „Fremde“ (s. den *immer* negativ mit „Leid“ assoziierten Begriff „*xenitia*“) ziehen, was eine eigene Lied-Kategorie „*tragoudia tis xenitias*“ (alb. *këngë kurbëti*) entstehen ließ, wurde diese Migration,<sup>45</sup> die sie bis Konstantinopel, Rumänien und Russland, heute auch Deutschland und USA, führte, wobei sie Haus und Hof und Familie

---

44 „The centrality of the image of Vlachs and Sarakatsani as 'free, wild spirits' and 'argumentative people with distinct moral values' is emergent in both their own self-representations and local people's understanding of their distinctiveness. Incidents regarding 'their violence and its association to things natural' a mass. Such representations were constructed mainly in relation to concepts of 'primitivism', and 'racial purity'. Herzfeld, for example, speaks of Sarakatsani as having a reputation of being 'wild' and he speaks of it in relation to national identity ...“ (Theodosiou 2003, Anm. 117)

45 Lambridis (1993 [1870]), one of the most renowned human geographers of the area, writing in the end of the 19thC, claims that half of the Epirus' s population used to travel and after the 1830s, due to tax rises, almost everybody started to travel/emigrate.“ (Theodosiou 2003, Anm. 120)

zurückließen, nicht als *Nomadismus* gewertet, den man aber den muslimischen „Tourko-yiftoi“ zuordnet, obwohl sie früher nur *in der Umgebung und im Sommer* zwischen Çameria (Thesprotia) im Süden und Konitza und Zagori im Norden mehr oder weniger ziellos herumgezogen waren und den Winter in den „türkischen“ Dörfern Chrisodouli und Vostina/Pogoniani u.a. Türkendörfern um Parakalamos verbrachten, was sie aber – trotz einer unterstellten „Heimatlosigkeit im Zigeuner-Charakter“ - nicht von dem Gebiet iolierte:

Theodosiou (2003: 48f.) berichtet von früher: „... the gypsy women dressed in long *tumania* ('Turkish skirts) appearing at their doorstep offering to tell fortunes and asking for some bread and milk for their barefoot kids; the gypsy troupes dragging horses and donkeys around the villages to trade; the sieves they made and sold and more rarely the sound of the gypsy band -' they were not musicians at that time, they just hit (*htipusan*), beat (*varusan*) [songs]”

- In der Walachei und der Moldau sind seit dem späten 14. bzw. 2./4 des 15.Jhds die Acingani/Cingani (Zigeuner) als herumziehende spezialisierte Berufsgruppe (Handwerker) als Unfreie belegt, manchmal auch als Besitz eines Klosters. Sie konnten – meist als ganze Familie – verschenkt, verpfändet oder vererbt werden (Schmitt 2011: 175).

Staatlicherseits können Roma in Griechenland seit längerer Zeit auch innerhalb der traditionellen Ortsgrenzen ein Haus bauen - praktisch gibt es aber Streit mit den ansässigen „Griechen“, z.B. in Ioannina, wo deshalb die wohlhabende Roma-Neusiedlung *Nea Zoi* am Stadtrand (am Flughafen) liegt, ebenso die (ebenfalls moderne) große Roma-Musikersiedlung in Parakalamos „*jenseits der Brücke über den Bach*“ (d.h. außerhalb der Dorfgrenzen) und es gibt beträchtliche Spannungen zwischen Einheimischen und Roma, da die Griechen eifersüchtig auf den Wohlstand der Roma sind. So war es für uns unmöglich, ein Zimmer zu mieten, als man entdeckte, daß wir bei den Chaliyiannis forschten.<sup>46</sup> Solches gilt auch in anderen Dörfern, z.B. in Elafotopo/Zagori, wo die vermögende Familie<sup>47</sup> von Grigoris Kapsalis herkommt. Er hat von seinem Vater, der Defi-Spieler und Sänger war, *innerhalb* der Dorfgrenze (= Bach) in Elafótopo ein Haus mit 4 Feldern für den Eigenbedarf geerbt und restaurierte das alte Haus im traditionellen Stil, als es 2001 beim Panegyri zu einer Schlägerei, ausgelöst von betrunkenen Jugendlichen, zwischen dem halben Dorf und den Musikern kam, offenbar Ausdruck der latenten Stimmung gegen Vlachen und Roma, weil sie *im Dorf* Haus und Grund erwerben. Es kam zum Abbruch des Festes und Boykott aller Roma-Musiker für das Folgejahr – nach einer Sitzung des „*Rates der Mastores*“.

Die Distanzierung der Musikerfamilien von den nomadischen *Tsinganoi*, belegt Theodosiou (2003: 68) auch mit der Reaktion ihrer Roma-Begleiterin bei einer Konferenz:

„By taking Roula with me to the conference on 'Tsigani and Education', the contradictions were amplified. Roula proudly stated that she was a *yiftisa* and not a *Tsigani* woman; that she could not understand a word of what the *Tsigani* women present were telling her. And she was upset that both the Parakalamos and the Nea Zoi case studies were presented in this context. 'What do we have to do with them, the *Tsigani* people?' she said. For the *Tsigani* women-members of the panhellenic Gypsy organisation - such a desire to cling onto her identification as *yiftisa* was seen as problematic.”

---

46 S.a. die soziologische Ph.D.-Thesis von Aspasia Theodosiou 2003 über die Familie Chaliyiannis.

47 Grigoris' jüngerer Bruder Spiros (Immobilienmakler in Athen) ist im Syllogos, sein anderer Bruder in Köln ist gestorben, ein weiterer Bruder arbeitet in der Opel-Vertretung in Ioannina.

In einer großen Debatte in Parakalamos über das aktuelle EU-Projekt, den als Nomaden klassifizierten *Tsinganoi* Häuser zur Verfügung zu stellen, lehnten die Parakalamos-Yiftoi dies ab,<sup>48</sup> weil sie keine *Tsinganoi* sein wollten und die Balame der „*Adelfotita*“ (*Cultural Brotherhood of the Parakalamos People* in Ioannina) lehnten ab, weil sie keine weitere Roma-Siedlung im Ort wünschten.<sup>49</sup>

Theodosiou setzte sich – entsprechend ihrer soziologischen Fragestellung – ausführlich mit der Roma-Identität in Pogoni, primär mit den *Tourkoyiftoi* im offiziell „griechischen“ Parakalamos – auseinander, wobei, was sie selbst sagt – der hohe Anteil an Vlachen, Sarakatsanen und den Resten (seit der Grenzöffnung wieder in steigender Zahl) von Südalbanern (über deren Ethnizität wir nichts erfahren) mit dem „*Griechentum*“, d.h. der Selbstidentifizierung der Balame im faktischen Widerspruch steht:

Während sich die Metzoviten prononciert und selbstbewußt als Aromunen bekennen,<sup>50</sup> beträchtlich weniger die Zagoriten als Sarakatsanen - deren Ethnizität durch ihre Griechischsprachigkeit unklar ist - ob sie assimilierte Aromunen sind oder nicht) und die nach 1990 immigrierten Albaner, die sich vielfach als Griechen ausgeben – ist das im grenznahen Pogoni offenbar nicht der Fall, was m.E. mit der Erinnerung an die Obristen-Diktatur zusammenhängt, als Arvaniten und Aromunen zu Sympathisanten der albanischen und rumänischen Kommunisten erklärt wurden:<sup>51</sup>

---

48 Sotiris stellte fest: „Initially we were told that the settlement would be for us, the Parakalamos *yifti*, the musicians. And then it turned out to be that it would be for *Tsigani* as well. Well, we do not want our kids to be called *Tsigani*. We have come a long way away from the lives of the elderly gypsies. We do not move around anymore, we have our own houses and do not have anything to envy from the balame, *we offer our musicianship to the area, preserve the customs and traditional music*. We have the same rights as anybody else here. Not to mention that *we were among the first to settle in this village ...* If the project is about giving out houses to poor *Tsigani* - as some say - then we are not eligible anyway, because we are not *Tsigani*“ (Theodosiou 2003: 74, Hervorhebungen RMB)

49 Thomas Chaliyiannis sagte zu ihrem Vorsitzenden: „We have never got anything out of this village. We live here, spend all our money here, the whole village economy, schools etc. depends on us and you only care about a useless plot of land up on the mountains. Who would have known Parakalamos, if it was not for us? - This was an interesting angle for Sotiris, ... He becomes angry, and complains: '... What disturbs you is the fact that at a long last the state is willing to give something to us, the gypsies. And you think why the gypsies and not us? You have never seen us as equals here; *we were the first to come and settle in this village; you came after us*. Yet, we have never been given a plot of land for free - as you were; we had to buy every inch, to fight our ways through from day one'. (...) Sotiris remembers the *past a lot; when people from Parakalamos would 'beat the musicians up, demand them to play for days and nights for nothing, just bread. And things have not changed dramatically'*, Sotiris ... the old teacher describes gypsies as *Ellinoyifti* (Greek gypsies) in his attempt to vehemently reject that they are anything but Greek (despite the fact that he must know that it was fairly recently that these gypsies were baptised as Orthodox, a key qualification for 'Greekness' within Greek nationalist rhetoric) ...“ (Theodosiou 2003: 76; Hervorhebungen RMB)

50 Neuerdings, wie ich 2012 feststellen konnte, auch in Albanien!

51 „Greece and Albania remained officially in a state of war until 1984, partly because of Greece's past claims to southern Albania/Northern Epirot region.“ (Theodosiou 2003, Anm. 257)

Wie wir 1977 (Brandl's und Wolf Dietrich) in Ktismata Vokaldiafonie aufnehmen wollten, bedurfte das Betreten der Region einer Erlaubnis des Armeekommandos in Larissa, und der *Chorophylax* (= Flurwächter mit Polizeifunktion) befürchtete explizit, wenn wir Wissenschaftler entdeckten, daß jenseits des Grammos-Gebirges in Albanien (wo Verwandte der Dorfbewohner lebten) der gleiche Singstil existierte, daß dann das Dorf wieder totales Sperrgebiet werden würde.

- Über die von Europa tolerierte *kulturelle Graezisierung* hinaus, die *seit der Unabhängigkeit* (s. Hahn oder Bartholdy über die schnelle sprachliche Graezisierung) bei *allen* Griechen (auch den Linken) die „*Überlegenheit der griechischen Kultur und Orthodoxie*“ über Slawen, Juden und Roma historisch durch die Kontinuität seit der Antike oder Byzanz für „erwiesen“ und daher für legitim hält,<sup>52</sup> gibt es in Griechenland einen aus dieser Überzeugung abgeleiteten rechten Fundamentalismus, der aus dieser kulturellen Identität (zu der wesentlich die *griechisch-orthodoxe Kirche* im Gegensatz zur albanisch-orthodoxen gehört) eine „Reinigung“ von allem „Nicht-Griechischen“ ableitet.
- Auch die immer noch von rechten Kreisen postulierte „*Nordepiros*“-Frage birgt innenpolitischen Sprengstoff und wird durch Vermengung der Angst vor dem islamistischen Fundamentalismus mit der ungelösten „Albanischen Frage“ (Kosovo, FYROM/Mazedonien) auch paneuropäisch zum Kulturkampf mit Islam und „türkischem“ Erbe.<sup>53</sup>
- Somit ist auch innerhalb der Balame die Identitätsfrage virulent und in Wirklichkeit nicht so sehr kulturell, als innenpolitisch bedingt – v.a. in einer historisch multiethnischen Grenzregion, die erst im 20.Jh. definitiv einem Staat zugeordnet wurde und deren „*nationalgriechische*“ Kultur ganz allgemein über 2000 bzw. 1500 Jahre Teil von Vielvölker-Reichen (römisches Reich, Byzanz, osmanisches Reich) war und noch keine 200 Jahre autonom ist – man könnte es „*kulturelles Kurzzeit-Gedächtnis*“ nennen.

Darüber hinaus ist die ethnische Identitätszuordnung zu einer konkreten „Heimat“-Region fragwürdig, da die Aromunen über den ganzen Balkan verstreut sind (sie sind auch keine Rumänen), der Großteil der Albaner außerhalb ihres anerkannten Staatsgebietes lebt und dies auch für die Griechen gilt, deren Kulturpflege und Wirtschaft stark von Zuwendungen aus der Diaspora (früher Orient, seit 1900 USA, Australien, Europa) abhängig ist.

Die Yiftoi (Roma) wiederum haben – wie die Aromunen - kein eigenes „Heimat“-Territorium, bestenfalls seit Jahrhunderten Siedlungsschwerpunkte (Rumänien, Ungarn, Spanien, Türkei, etc., d.h. in *Regionen mit historischem Großgrundbesitz*) und da ein Teil („Tsinganoi“) nomadisch lebt, auch keine Aussicht auf einen eigenen Staat. Ihre ökonomische Basis paßt nicht ins Wirtschaftssystem sesshafter Völker, die sie alle am liebsten loswerden wollen

---

52 Z.B. gibt es außer den Pomaken in Thrakien offiziell weder anerkannte Minderheiten noch „Dialekte“ der neugriechischen Sprache.

53 In Österreich gab es nach dem Ende des Habsburger-Reiches 1918 ein analoges Identitätsproblem, da sich die Österreicher in der 1.Republik („Deutsch-Österreich“) als „Deutsche“ mit deutscher Muttersprache fühlten. Erst nach 1945 war man froh, kein „Deutscher“ zu sein und es entstand ein „österreichisches“ Nationalbewußtsein, das zugleich zu einer (teilweise umstrittenen) Anerkennung von ethnischen Minoritäten und deren Sprachen führte: so gab es bis in die 60er-Jahre im Pass die Einträge „*Staatangehörigkeit: Österreich*“ und *ergänzend* „*Muttersprache: deutsch oder magyarisch, slowenisch, etc.*“), was die Identitätsfrage – auch bei immigrierten Neu-Staatsbürgern - löste.

und bestenfalls dulden. Eine mit Nomadismus vereinbare Ökonomie ist die „*musikalische Dienstleistung*“, die sich exklusiv an der Gastland-Kultur orientiert, wobei eigene (virtuose, „exotische“) Stilmerkmale als „zigeunerische“ (?) Spezialitäten bei den Auftraggebern beliebt sind. Dabei hat die Professionalität die Herausbildung von Individualstilen berühmter Starmusiker als kreative Interpreten begünstigt. Durch das von ihnen geförderte Image von „*Musik im Blut*“ wurden sie v.a. in der sozialfunktionalen Musik vielfach zu *Bewahrern traditioneller Instrumentalmusik* (weniger der Gesangstile). Durch die heute größere Mobilität (Auto) und der Chance, größere Regionen zu versorgen – z.B. in Pogoni von den umliegenden Dörfern zum ganzen Epiros und zum ganzen griechischen Festland - inclusive der Nachtlokale in den Großstädten - wurden die Musiker wohlhabend, was den Neid der Balame hervorruft (s.o.). Aber die Bereitschaft, auf *alle* Wünsche der Auftraggeber einzugehen, führt trotz umjubelter Aufführungen auch zur „Verachtung“ als „Lakaien“ (s. Sarosi).

### Lokales Musikantentum der Tourkoyiftoi als Argument regionaler Zugehörigkeit

Das ursprüngliche „Hirten“-Dorf *Pogdoriani* (alter Name von Parakalamos) wurde in den Balkan-Kriegen (1912/13) von den Türken niedergebrannt und in die Ebene verlegt:

„... before the second world war and left the old site of Parakalamos inhabited exclusively by Vlachs. (...) Parakalamos, said Panagiotis [Gogos], is a place with 'history and 'culture' (*politismos*):<sup>54</sup> 'Imagine a whole *poli* (city) up here: impelled by favourable demographic and fiscal conditions, the pastoral economy of Pogdoriani flourished: surplus wool and dairy products were sold to Jewish merchants from Yannina or to locals who were established as merchants; seasonal fairs were also held for the exchange of these goods ... imagine a place with schools and churches and a significant intellectual life ... But all these were in the past.' ” (Theodosiou 2003: 46f.)

- Die Turkoyiftoi, die zuvor nicht groß als Muslime eingestuft worden waren, wurden nach ihrer Nottaufe 1944 zu „frisch getauften, gerade sesshaft gewordenen Musiker mit neuer Sprache (Griechisch)“. So erhielt die *Chalil*-Sippe den christlichen Namen *Chaliyiannis*, die Sippe *Deliyianni* nannte sich nach einem bekannten griechischen Politiker und die Familie *Ikonomou* nach einem Kriegshelden des II. Weltkriegs. Auch in Vissani und Pogoniani (das bis 1927 Vostina hieß) gab es Taufen einzelner Familien. Nach Gogos (1995: 40f. in Theodosiou ebda.)<sup>55</sup> wurden die Roma von Parakalamos erst sekundär offiziell als „*Tourkoyiftoi*“ registriert, weil sie bis 1944 Muslime waren und nun auch amtlich *christliche* Namen annahmen, nicht mehr unherzogen und Berufsmusiker wurden.

Aber Parakalamos, das schon im Balkan-Krieg als „Bauern“-Dorf in der Ebene neu gebaut wurde und als *Pogdoriani* zuvor ein wohlhabendes „Hirten“-Dorf mit Woll- und Milchproduktion gewesen war, das Handel mit jüdischen Kaufleuten in Ioannina trieb,

---

54 Es gibt einander widersprechende Definitionen von „Kultur“ (*politismos*) im griechischen Kontext: der Begriff wurde Anfang des 19. Jhds eingeführt.

55 Nach Gogos (1995: 40) „two basic elements distinguish the *Romioyifti* or *Christianoyifti* (Christian gypsies) from the *Turkoyifti*: language and religious affiliation. Whereas the first were much earlier integrated into the local communities and 'lost' their language, the second 'were converted to Islam during the Ottoman rule, were semi-nomadic and settled in 'Turkish' villages, a fact that helped them to preserve their own language and mode of life'. (ebda.)

wie eine Kleinstadt einen großen Jahrmarkt, Kirche und Schule hatte und dessen Einwohner auf die Bauerndörfer herabgesehen hatten, „sank“ nun auf deren Status „herab“. Die Yiftoi von Parakalamos die durch ihren muslimischen Glauben nicht so integriert waren wie die christlichen, hatten aber ihre eigene Sprache (*Romani*) bewahrt und mußten nun Griechisch lernen. Die Romioyiftoi von Delvinaki waren schon sesshaft, bevor nach Vertreibung der türkischen Familien Vlachen und Sarakatsanen den Ort übernahmen, Beide Roma-Gruppen werden aber mit ihrer Siedlung identifiziert (ebda.).

- Dazu paßt, daß es einerseits einen Lokalstil von Parakalamos und Nachbarorten gibt und andererseits Musiker, die einen panepirotischen Stil (aber mit Pogoni-Charakteristika) spielen. Thomas Chaliyiannis betonte uns gegenüber zu Repertoire und Aufführungsstil, daß die Roma von Parakalamos „*Yiftika*“ (= reines Roma-Repertoire, z.T. in *Romani*) für sich selber spielten, nur wenn keine Griechen dabei wären. Für das Ortsrepertoire und den -stil von Parakalamos gäbe es in der Chaliyiannis-Sippe darauf spezialisierte Musiker, wie den jungen *Christos* (Violi).<sup>56</sup> Der beste und berühmteste Mastoras der Chaliyiannis war *Vangellis* (s. Privat-CD), bei dem auch *Grigoris Kapsalis* gelernt habe. *Michalis* (s. Bild und Aufnahme 1977) ist dessen Bruder. Nach Theodosiou (2003: 61f.) - „... there is a crucial difference in terms of relations to place between the gypsy version and the one asserted by the *balame* people: for the gypsies, music playing is inextricably linked to their 'be-longing' to the place - playing music in Ottoman times around Epirus; for the *balame*, talk of gypsy musicianship, while not failing to ignite into the process of making place - as they accept that gypsies are *local musicians* - is nevertheless about an essential gypsy identity - 'it is in their blood'. (...) But these were the old gypsies, living in an old place that was 'Turkish', 'centuries ago'. For Chalilis' and Selimis's generation, things had been different: stories of hard times of travelling around - some would even say roaming - ...when poverty and the lack of property had necessitated a whole new way of life for them similar to the Vlachs and the other groups of the area ... when they constantly moved around villages working as hired labourers, trading animals - horses and donkeys - and playing music - because music had always been their passion and quality ... Chalilis and Selimis were ready to accept.“ Theodosiou (2003: 60) zitiert ein Gespräch des alten Traditionsträgers *Chalilis*<sup>57</sup> mit Selimis: „Chalilis: **Chairos** was an enterpreneur, tradesman and of course a very good musician. He owned plots of land in Yannina ... he was extremely rich ... money counted with a shovel. He was one of us ... Eh, Selimis, you must have heard about them ... - Selimis emitted an ambiguous 'hmm' before he said: ‚You are the story teller, I do not know‘. For Chalilis, Chairos, among others, was an old gypsy; a well known **musician and closely linked to Ali Pasha** - 'Turks' knew all about music after all. He was something like the ancient Greek heroes, the ones kids learn about at school; except he was a musician and not a fighter.“
- Theodosiou zitiert in Anm.144 dazu die *Memoiren von Athanasios Lidorikis* (Ali Pasha's Privatsekretär): **'... the musicians of the Turkish army were all Athiggani [Tsigani] and Ali Pasha loved music. In Ioannina there were a lot of gypsies, expert musicians playing the violin, ndefi [small drum] etc.. but sometimes musicians were invited from Rumeli ... young gypsy women were called upon as well to sing and dance.'**

---

56 *Nikos Ch.*, der auf OM 78 (Pogonisia) 2003 Violi spielte, sei nicht so gut.

57 *Chalilis* ist in Parakalamos der Rufname von *Christos Chaliyiannis*. der viele Geschichten kennt.

Leider kenne ich diese Memoiren nicht. Daß die Musiker der *Mehterhane* im osmanischen Reich durchwegs Roma waren – *Davul-Zurna* ist ja ihr ursprüngliches Ensemble –, hat bereits Kurt Reinhard festgestellt und Hoerburger bekräftigt. Ob es damals in *Janina Roma-Musiker* gab, war in den mir zugänglichen Quellen nicht erkennbar. Es heißt nur, daß *Veli Pasha* in Tripolitza bei Jagdausflügen „Zigeunermusiker“ mit sich führte. Sonst ist nur von jüdischen Musikern die Rede. Gegen Lidorikis spricht auch, daß nach Theodosiou's Quellen die Roma in Pogoni bis 1927 *semiprofessionellen Musiker* waren und Ali Pasha sicher Berufsmusiker bevorzugte. Auch in Zagori waren nach Grigoris Kapsalis seine Vorfahren (5 Generationen) semiprofessionell und nach Mazaraki und Kokkonis gibt es große Roma-Koumpaneias erst um 1900.

„... music cannot and is not experienced as abstract; music is not simply a metaphor, a matter that constitutes place and identities; rather it is an outcome of interactions between people, their practices and the places in which those practices occur.“ (Theodosiou 2003: 36) und (ebda.: 25) „... *paniyiria* in Pogoni were just 'village celebrations', where only local people would participate, unable to attract any tourists and achieve a popularity outside the area. On the contrary, it was the *paniyiria* elsewhere and in particular in the neighbouring area of Zagori ... that were 'traditional' and 'good' enough to attract people other than locals and register social change. ... it is clear that Pogoni musical performances, such as *paniyiria*, can be understood from a variety of different standpoints. The nationalist rhetoric and the discourse of folklore is one thing; for those discourses, Pogoni people and Pogoni, the place, are nothing in particular - except Greek, but a kind of 'dishevelled' and unimportant part of Greekness; the music is 'cultural heritage' and therefore fits into folklore.“ (ebda.: 40)

Panegyri-Hauptsaison ist vom 26.Juli bis 15.August. Ursprünglich außerhalb dieser Periode liegende Feste wurden umdatiert, um den Ausgewanderten die Chance zur Teilnahme zu geben. Spezielle Roma-Feste sind das muslimische *Nevruzi-Fest*, das mit *Maria Himmelfahrt* zusammenfällt und das Fest des *Hl. Georg* (Theodosiou 2003: 47):

„The two main celebrations of the 'gypsy community' were the *Nevruzi* (a Muslim celebration), which coincided with the celebration of the Annunciation of Holy Mary and Saint George's Day. During those the gypsies held their own celebrations (*paniyiria*) in which the non-gypsies of the area would also take part. Gogos (1995: 38, 43) argues that these two celebrations were 'survivals' of customs and beliefs originating in what, he suggests, is these gypsies 'oriental' past.“

„It is perhaps to be expected that gypsy musicians would constitute an ambiguous case; that their gypsiness would be constructed around a 'distinct' culture, rather than a place (...), with music playing a crucial role in their ascription of an ambiguous insider/outsider role. However, I will argue that on the Greek-Albanian border, the ambiguities embedded in gypsy music playing are reinforced by and resonate with the *same* ambiguities that permeate the construction of place as marginal and do not relate to a 'separate' and 'self-contained' gypsy 'culture' or identity. (...) music as 'authentic' in the modernist sense and gypsy musical performances as *located* and *locating* practices blended in with political, temporal and social contexts that make use of the idea of 'tradition', but cannot reflect or constitute 'tradition'. It describes the main process involved in practices of using music to 'identity' people and place, its separation from its performance context, and relates such disjunction to place: constructed and reconstructed historically as marginal because of its ambiguity, place is made to appear as 'timelessness' (...); forever shifting between 'tradition' and 'modernity', past and present, it is made to constitute an 'essence', as there is no clear ground from which to measure time passing in a linear way. On the Greek-Albanian border, place is not simply the material substance where music happens. The intensity and intimacy of shared affect with which music interweaves with place, the

distinct bodily experiences involved in the evocation of high spirits do not reside in the immediacy of musical experience alone." (Theodosiou 2003: 11) „There is an embedded ambiguity here: gypsies both identify with their music playing as centrally gypsy practice, while the music played is 'non-gypsy' and to an audience of 'non gypsies'. The existence of an insider/outsider dynamic that operates through gypsy music playing practice - while they are seen as 'authentic' performers of the nation's cultural heritage, on a local level their gypsiness is discussed when they are seen as not adequate to 'grasp the place'- is reinforced by (perhaps resonates with) this ambiguity. The problem the Pogoni gypsy musicians pose, however, cannot be articulated according to the widespread and widely reported belief that gypsy professionals constitute a 'locus classicus' in the European imagination of deviant musical outsiders.<sup>58</sup> The Epirot case is substantially different: gypsies' performance and experience of music is not considered a neutral backdrop for non-gypsy dance; it is instead a *located* backdrop. Pogoni music is not gypsy 'tradition'; and yet, playing and *performing* Pogoni music, the *located* and *locating* practices that make up Pogoni music *is* a gypsy tradition." (ebda.: 43)

Beim Panegyri in Chrisodouli erklärte Takis Loukas Frau Theodosiou die Lokaltradition:

„Anthula and the other local singer were asked to provide clues about the *meraklidhes* (connoisseurs)<sup>59</sup> of the village. Takis was well familiar with the place, but 'it always helps to have an insider's view' he said and continued: 'at the end of the day, all play music; the question is how much you know the place...' A vigilant scanning of who is who here was coupled with the excitement about the presence of the 'Americans' [Migrants to the USA.] and the expectation that the Albanians had finally learnt how to dance properly and pay the orchestra. To their thinking, the place and its location were important; in some ways it was fair to say, they claimed, that being a musician in what is broadly defined as the Pogoni area was 'a difficult job'; musicians from elsewhere, even big names, could not cope with the place. Takis, in his near preacherly style, signalled a formal, authoritative statement on the music's connection to place: 'they talk about tradition in Zagori where everything is contrived, from what the musicians will play to how the people will dance. Here, music is place and in that sense is more authentic than anything else'. ... *the 'place'* where a performance is to be held is far from irrelevant; for *it has to do with the way people from a place wish to be represented and their musicians to be representative, the sociality of a place, the social relations constituting this place*; yet, it is also about the actual physical place as such, its physical location, the way it connects with and compares to other places and those two elements cannot be separated. The continuous restructuring of a band can be seen in the career paths of most of the gypsy musicians. *Even those bands with an enduring make-up mainly based on kinship relations*, as for example Takis's band has been for the last 15-20 years, do include on occasions other musicians so as to become sensitive to the nuances of local performances. In fact, the majority of the musicians find themselves performing with different bands every summer.<sup>60</sup> (...) the broad distinction they [i.e. die Musiker] drew was that between being a *topikos* (local, of the

---

58 A number of studies of Balkan gypsies have discussed their insider/outsider status in village rituals. Lortat-Jacob (1994) for example, discusses how Romanian villages demand from the gypsy string band village tunes for their dances, specifically requesting that the musicians do not play 'like gypsies'. The gypsies for their part adopt a haughty and uncooperative attitude. For Cowan (1990: 130) locals are more successful in their efforts to control gypsy musicians: the latter despite being a rich source of meaning and pleasure in the wedding event, they are the object of an explicit and imperious performance by village young men, which others them in clearly gendered, sexualised and ethnic terms as social subordinates" (ebda.).

59 Cowan (1990: 103) defines *meraklis* (plural *meraklidhes*) as 'a good dancer or 'master' is one who 'somehow sets himself/ herself apart'. See also Caraveli 1985.

place) and a *dimotikos* (popular, folk) musician. In this formulation, being a *topikos* musician meant that is related to the very place they play to, whereas *dimotikos* refers to their ability to play music from/in different places and uncouple themselves from a specific place. (...) „the 'tradition' of Pogoni music is accepted as 'traditional', but the 'tradition' of Pogoni is regarded as having little, if any, notable 'tradition' (it is non-descript, poor, uninteresting). The result is that the music, as a genre, has been separated from the 'tradition' of the place. Hence, we get 'traditional music' (which adheres to a more specifiable geography, it has to have 'place' attached), but without the 'traditional people' or the place itself. This paradox is where Pogoni resides.” (2003: 28ff.)

Die für Theodosiou in Pogoni und die Funktion seiner Musik existierenden Widersprüche der „Wert“-Begriffe „Tradition“ und „traditionell“, lassen sich m.E. insofern weitgehend<sup>61</sup> auflösen, wenn man die *Zeitlichkeit* berücksichtigt: die Bewohner einer Region oder eines Dorfes handeln *im Alltag* normalerweise entsprechend der *aktuellen* Bedürfnisse und Möglichkeiten der *Gegenwart* und da ist „traditionell“ altmodisch und negativ besetzt und wird von Leuten mit „das ist nicht unsere Tradition“ als Ausrede für ihre Ineffizienz benutzt, wenn sie mit der Gegenwart nicht zurechtkommen – im Gegensatz zu den Erfolgreichen, für die „Modernität“ ein positiver Wert ist. Das ist aber ganz anders bei Festen und Riten, die *per se* *Herausnahmen aus der Gegenwart* sind und daraus ihren für die ganze Gemeinschaft positiven „Entlastungs-Charakter“ vom Alltag und seinen Sorgen großen psychologischen Wert haben. Daher ist die *Fest-Musik* (incl. Tanzen), v.a. auch bei Hochzeiten,<sup>62</sup> mit „topiko“- Merkmalen keine Frage der Modernität, sondern soll, wie der ganze Festablauf, „traditionell“ sein und einen „zeitlosen Wiederholungscharakter als Erinnerungswert“ haben, der kollektive Identität erzeugt und die Feiernden zum „Wir“ verschweißt.

„While then *paniyiria* claim to be manifestations of the community's eternal spirit, the music and dance element in them are granted a special status: they are directly linked to an 'obvious' Pogoni identity which is distinct and culturally pure. Pogoni people dance and entertain themselves in a certain way and local gypsy musicians constitute the 'authentic' performers of the area's cultural heritage.” (Theodosiou 2003: 33)

Vor dem Medienzeitalter (vor Einführung von Radio, TV, Schallplatte & CD) war die Unterhaltung (*glendi*) einer *balame*-Männer-Parea im Kafeneion ebenfalls nur mit lokaler, traditioneller Live-Musik möglich (Theodosiou 2003: 47).<sup>63</sup>

60 „Those employed by cultural associations and other bodies or the big names who perform in the musical venues of big cities during the winter period are usually motivated by a desire to maximise the career strategies available to them and work exclusively as 'monades' (individual performers).”

61 Eine Ambivalenz bleibt z.B. bei Alltagshandlungen wie der „traditionellen Küche“, die rezent positiv bewertet wird (es sei denn, es besteht Diät-Pflicht), die aber auch an die aktuell verfügbaren und einigermaßen kostengünstige Produkte angepaßt wird.

62 Im Gegensatz zu heute wurden in „vormodernen“ Zeiten Hochzeiten – v.a. die Hochzeitstafel - vom ganzen Dorf gekocht und organisiert. In Pogoni hat sich diese kollektive Essenszubereitung bei der *Trapeza* (Tafel) vor dem eigentlichen Beginn eines Panegyri erhalten (z.B. Koukli 2013) – in anderen Teilen des Epiros ist diese Tradition ausgestorben und wird von Catering-Firmen ersetzt. Auch sind traditionell an Sonntagen keine Hochzeiten, weil es Unglück bringt: *Kyriaki tis nifis*.

63 In Olympos/Karpathos/Dodekanes, das erst in den 60er-Jahren elektrifiziert wurde, konnten wir noch solche traditionellen *glendia* an mehreren Abenden der Woche dokumentieren.

Panayotis meinte dazu: „... consider the gypsy weddings and the spontaneous *glendia* we would hold; *rakhi* (local spirit made from grapes) and meat was all we needed: we would go to the gypsy place, take the musicians to the *kafenio* or more rarely stay there and dance for days.“



Filia in Kerassovo, Pogoni (Foto: B. Graf)

Alle Musiker klagen, daß heute das Essen nicht mehr vom Dorf gekocht wird, sondern von einer Taverne oder Catering-Firma geliefert wird, die nur Interesse hat, daß die Leute viel essen und trinken (Wein, Bier, Whisky) und nicht, daß sie tanzen (die Einnahmequelle der Musiker): „Wir locken die Leute an und die Restaurants verdienen (das 4-10-fache)!“

- In diesem Sinne ist die Festmusik kontextabhängig und live. Hingegen ist die Alltagsmusik vielfach individuell und hat reine Unterhaltungsfunktion (aus medialen Konserven) und daher unwichtige Gegenwart – beide sind unterschiedlich in ihrem Habitus.

„*Kefi*“ als lokales Kriterium der Verbundenheit von Roma und Balame: alter örtlicher Stil versus moderner, überregional-„epirotischer“ Stil

Theodosiou sieht die Qualität der Pogoni-Musik primär im Erzeugen von „*kefi*“ (= Hochstimmung) bei Zuhörern und Tänzern und hänge vom Vorbild und Unterricht von den „alten“ Musikern – ihren *Vätern und Clan-Verwandten* - ab:

„Lefteris, Vaggelis and Thanasis re-approached their musical experiences by tracking through remembered performances, ... And they all agreed that despite their extended repertoire - most of them perform both folk and popular music - they are unable to perform in the area of Parakalamos without the aid of their fathers: they do not know quite 'how to relate to people there'; they 'get embarrassed' putting on an act like the one Vaggelis and 'the other musicians from the village' do, as they are more concerned with 'exploring their instruments' rather than with embodying music 'like the older musicians' (...) to develop the *araviko* (mixture of Arabic and Turkish) musical idiom as the

one that tallies with their understanding of music. But in the end, it was the voices of the sweaty dancing *glentzedes* (revellers) who demand that musicians know how to 'grasp them', to evoke *kefi* in them, that these young musicians highlighted. And those voices alerted them to the tension between musical performances as they had been and what they are becoming: a separate and self-contained aesthetic capable of flexibly adapting to any context was juxtaposed to the way the Parakalamos musical genre was simultaneously a multiplicity of other things." (2003: 113f.)

„'O! my dear man, O! Giorgo Natsi... only Vaggelis knew how to 'grasp you', how to touch your burning passion and anxiety, how to make you act out your *kefi*.' Vaggelis is not alone in this capacity to evoke; Dimitrakis holds his audience captivated with his irresistible intimacy. He is not the best lute player and everybody knows that. Neither does he express any sign of resentment, when Giorgos grabs his lute to play. He continues to sing and dramatically embody, according to the dancers' exclamations, that he is his father's son. Each new song Vaggelis or Nasios introduce is eagerly awaited and enthusiastically received by the dancers, with Dimitrakis's singing affecting them deeply, stirring their emotions." (ebda.: 107)

Und in der Auseinandersetzung zwischen den Vertretern des „alten“ Stils (Vaggelis) und den jungen Musikern (Lefteris), die eine überregionale Karriere beabsichtigen, entscheidet über den Erfolg des *glendi* letztlich das Publikum und nicht die Modernität des Stils:

„Lefteris's comments about Vaggelis, and the 'old way' of playing music, evoke the idea that there exists a separate measure (a 'law') by which to judge a performance and that the performance itself does not alter the measure - i.e. the performance is not performative, it is Lefteris's comments which are. Vaggelis is being, in these terms, interpellated by Lefteris; Lefteris calling Vaggelis's performance inadequate cites the 'law', what Lefteris knows is a standard of 'good' performances. And yet this is followed by a different interpellation (by the mayor [= der Einladende]), according to which it is Lefteris this time, and not Vaggelis, who is lacking: 'the law' of 'traditional music in the village' renders Lefteris inadequate." (ebda.: 114)

- Theodosiou übersieht, daß es *kefi* als *Erwartungshaltung* bereits vorher, v.a. bei den Auftraggebern bzw. Feiernden (*Meraklides*) eines *glendi* gibt und es Aufgabe der Musiker ist, die Erwartungen nicht nur nicht zu enttäuschen, sondern *zu steigern*, damit das *Glendi* als erinnerenswert nachwirkt. Erfolgreich ist es, wenn die Reaktion des Publikums und das *kefi* der Musiker sich gegenseitig hochschaukeln.

Der Konflikt zwischen „altem Stil“ und modernem hängt ganz trivial mit der größeren Reichweite der Auftrittsmöglichkeiten durch das Automobil zusammen: der enge „*Parakalamos-Stil*“ der Alten ergab sich, weil die Koumpaneia's nur die Nachbardörfer erreichen konnten, die Generation der Söhne hingegen die Möglichkeit hat, ein großes Gebiet (ganz Epiros, v.a. Ioannina und Thesprotia, bis in die Großstädte Thessaloniki und Athen) zu versorgen,<sup>64</sup> was mehr Einnahmen bedeutet, aber auch eine Stilanpassung notwendig macht – aber natürlich wollen sie auch nicht auf den heimischen Markt verzichten:

„Despite their status nowadays, our gypsy musicians have never lost direct contact with their audience and this is what makes them and this music part and parcel of our past and future. They might be well known outside Parakalamos, but they never lose their ability to make our heart ache, grasp our intense *kaimos* [yearning]. We are privileged to have been brought up and live in such beauty and no doubt we owe something to these musicians!" (ebda.: 108)

---

<sup>64</sup> Immerhin gelang es ihnen, auch in den Nachtlokalen weitgehend die *Rebetika* zu verdrängen, die nie von Roma gespielt worden waren (m. W. weil deren Musiker drogensüchtig waren)!

„Chalilis's ...role of 'showing' the skill of playing the clarinet to the younger gypsy musicians is mainly Chalilis's responsibility. 'I am an artisan. I know my instrument' are the words Chalilis would use to represent himself." (Theodosiou 2003: 121)

„Chalilis is inspecting a violin, chatting about the next day's *paniyiri* in Vella.<sup>65</sup> His nephew's band had been hired to perform 'for the priests', Chalilis says. But at the same time, Chalilis and Selimis will go and perform for a group of people holding their own private party by the spring at Vella. Last year Chalilis and Selimis also went to this spot along with Benis, the Albanian relative of theirs who after the re-opening of the border found himself in Parakalamos. Unlike his nephew's band, they had not been hired in advance either last year or this year, but they made 'good money'. A few 'Americans'<sup>66</sup> and the confined character of the space were enough to make the whole thing happen, I was told. The same group of people, some families from the nearby village of Chrisovrachi, shepherds, *Vlachs* congregate there every year on this day.

'Quite wild people, but good *glentzedes*. We had a good time,' Chalilis says brightly; and he continues with a loud snort of laughter: 'it was fun ... imagine a situation where everybody, including myself, is laughing with Selimis. This black fellow you see next to me can turn *balame's* heads. He is a great actor. The Americans loved him ... we had a great time overall.'" (ebda.) Und er erklärte:

*„Tomorrow I will play the violin. Not that I know how to do it properly ... just to accompany ... but in cases like this I can. The balame don't have a clue about what music is. They just need somebody, to put his clarinet close to their ears, take up their shoulders, respond to their orders ... someone like Vaggelis. For them this is what Parakalamos is all about...This is what I'll do, then. Get on my feet and take up a posture of importance towards my instrument, swing to the rhythm, dance with the dancers and respond to the stupidities the dancers say and ask for, and move, follow them, direct all my attention and energy towards them. I have to convince them that I'm doing music for them and only for them."* (Theodosiou 2003: 124) Vgl. Sarosi's Beschreibung des „Zigeuner-Stils" in Ungarn und Siebenbürgen!

Als Theodosiou (2003: 121, 123f.) den Wunsch äußerte, bei diesem Auftritt dabei zu sein, „Chalilis, staring into my eyes with an alarmed and resentful look, remarks that only *gypsies* would go there uninvited and play. (...) „Anchoring the discussion in what follows is an account of the performances of Chalilis and his son, Thomas. Both of them live in Parakalamos and are clarinet players but, unlike Vaggelis and Dimitrakis, who are always in demand by local *balame* revellers, they rarely get any bookings in the village ... I ask [Thomas] whether he would be playing the clarinet at the event the next day. ... Thomas ... asks me whether I could possibly imagine him going to play for 'these *balame* without being hired in advance' after all that time I spent following him in his musical engagements outside Parakalamos. He looks serious this time, not light-hearted, as he usually is. (...) uninvited performances become such a source of aggravation and frustration for the gypsies: one of the most enduring and powerfully affective stereotypical encounters between gypsies and *balame* consists of the gypsy performer who performs, uninvited, as a street busker and then demands money (explicitly or implicitly). ... For Chalilis and Selimis such 'unbidden performances' 'come from the past', ... when they 'used to move around and playing music was another way of begging'. And my companions are animated in conveying an account of the deep sense of fear and electric allurements they themselves generated whenever they found themselves performing in the context of their past experience of travelling: 'in the midst of a private celebration we would appear timidly, hiding our instruments under our greatcoats. We would stand in the corner waiting for the hosts to call us in and then it was easy for us ... I still remember that ... anxiety,' Chalilis recalled."

---

65 Vella, located at the edges of Doliana plain, is a religious school.

66 Mit „Amerikanern" sind emigrierte Griechen gemeint, die aus der Gegend stammen.

- M.E. ist das *Tabu von Auftritten ohne Engagement* weniger die Sorge, als „Bettelmusikanten“ eingestuft zu werden, als ein *Selbstschutz der Musiker vor Dumping* durch Konkurrenz, denn offenbar hat man nichts dagegen, wenn *Mitglieder der eigenen Familie* (Chalialis, Selimis, Benis) uneingeladen in einem Café spielen: so bei einem Panegyri in Kastritza (OM 18), wo in einem Café *Takis Baos* aus Metzovon (erfolglos) und *Raras* und *Pagona Athanasiou* erfolgreich in einer Taverne für eine Auswanderer-Parea spielten und Teile des Publikums von der Plateia zu ihnen kamen; auch in der Tzoumerka (OM 56) musizierte eine örtliche Synkrotima mit Papakostas mit wachsendem Zulauf (und Tanz) von Leuten, denen die moderne Synkrotima auf der Plateia nicht gefiel. 2003 spielte in Parakalamos die Koumpaneia Thanassis Chaliyiannis in einer Taverne neben der Plateia, wo Takis Loukas mit Yorgos Chaliyiannis musizierte (OM 79).



Panegyri 2003 in Parakalamos mit Takis Charisiadis (Klarino), Yorgos Chaliyiannis (Gesang) und Michael Kokkinopoulos (Kithara)



Panegyri 2013 in Parakalamos/Pogoni (Musiker auf der Bühne)

Im Großteil des Epiros sitzen die Musiker auf einer Bühne („*balko*“) am Rand der Plateia, nur in Zagori sitzen sie in der Mitte der Plateia (unter einer Platane): der Sänger dreht sich um seine Achse, um den Vortänzer wegen Rubati in den Tanzschritten im Blick zu haben.



Panegyri 2015 in Asprangelloi/Zagori (Foto: RMB)



↑ Panegyri 2011 in Zagori: die Musiker sind in der Mitte des Tanzplatzes (unter einer Platane)

← Panegyri in Nikopolis/Prevezas 2013 (Die Musiker sitzen auf einer Bühne)

### „Authentizitäts“-Probleme der Roma versus Lokalstil: a) Yannis Chaldoupis

Theodosiou (2003: 97-101) berichtet über Yannis Chaldoupis' „*disrespect for the 'gypsy system'*“:

„Who does he think he is, at the end of the day? He is one of us. Yes, he lives abroad, yes, he is married to a beautiful Dutch woman, but he has not left the village till very recently.' (...) how Yannis was seen in the past by everybody in the village as 'good-for-nothing'. Having no musical skills, coming from a family that did not have anything to show in terms of musicianship, and therefore could not support him, ... and now he is ... presenting himself as a 'modern gypsy' (...) But it was actually in the context of his musicianship that Yannis's gypsiness was judged as inadequate and overtly disturbing. Yannis's claims about his successful musicianship in Holland might be true; yet, in the context of the village, regardless of or because of his 'modernity' he could not claim the same ... And then he contrasts this experience [= die zigeunerische Lebensweise] with what happens in Holland: there, he grew to learn that 'his gypsiness' ... ultimately attract people, especially women, as being

something 'exotic', 'different', 'sexy' and 'modern'. (...) Yannis is accused by the local gypsy professional musicians of not being able to generate *kefi* in a *glendi*, because he simply lost contact with the village and sees music as a 'show'. (...) Yannis's 'modernity' comes from the outside."

Chaldoupis nennt seine Musik „Roma-Jazz“ und versucht, mit seiner holländischen Frau über selbstproduzierte CD's seinen Stil zu verbreiten: s. *Yiftika*-Aufnahmen 2013 (OM 163).

30.6.2011 „*Yiftika*“-Party (*glendi*) in der Roma-Siedlung von Parakalamos

Über Vermittlung von Thomas Chaliyiannis fand im Garten von *Yannis Chaldoupis* eine Party mit *ausschließlich Roma* (ohne Griechen) statt.



Die Musiker der Chaliyiannis-Sippe bei der Yiftoi-Musik-Party 2011 in Parakalamos: Yannis Chaldoupis, Thomas Chaliyiannis, Christos Chaliliannis, Dimitrios Chaliyiannis, Nikos Ikonomou, Kostas Ikonomou, Theodoris Ikonomou, Christos Zekios, Thanassis Zekios

Es spielten *Christos Zekios*, *Thomas Chaliyiannis*, *Christos Chaliyiannis*, *Theodoris Ikonomou*, *Yannis Chaldoupis* Klarino, *Thanassis Zekios* Accordeon, *Dimitris Chaliyiannis* Laouto, *Nikos Ikonomou* Defi, „*Trambaka*“ (= *Darabukka*) und Geige, *Kostas Ikonomou* (Defi), alle aus Parakalamos. Neben zwei Tanzliedern in *Romani* (*Tsiftetelia*)<sup>67</sup> und *Solo-Klarinetten-Improvisationen* von Chaldoupis am Ende (sein „Roma-Jazz“),<sup>68</sup> waren alle anderen Stücke stilistisch instrumental-vokaldiafone „*Parakalamoïtika*“ (Ortsrepertoire) und *Pogonisia*.

67 nach Thomas Chaliyiannis gäbe es in Parakalamos außer *Tsiftetelia* kaum noch Lieder in *Romani*.

68 - mit dem von ihm entwickelten Folklore-Jazz-Stil tritt er auch gelegentlich auf und vertreibt CD's.

Da wir neben zwei Kameras auch Audio-Aufnahmen machten und die eingeladenen Nachbar-Familien dadurch und durch uns Fremde irritiert waren,<sup>69</sup> entwickelten sie nur wenig Lust zum Tanzen (*Orexi/Kefi*) und es tanzten hauptsächlich Kinder. (OM 163)

## b) ein anderer musikalischer Sonderfall in Parakalamos: Thomas Chaliyiannis

Einen anderen Weg der Karriere außerhalb der Ortstradition schlug der Klarinettist *Thomas Chaliyiannis* ein. Der Sohn von Christos Chaliyiannis, vulgo „*Chalilis*“, dem Traditionsbewahrer und bekannten Violinisten, begann ursprünglich aus gesundheitlichen Gründen in Ioannina als Chefmusiker der städtischen Volkstanz-Truppe und ist inzwischen Musiklehrer. Er sagt von sich selbst, er spiele fast nie in Parakalamos, da er darauf nicht spezialisiert sei und ein pangriechisches Repertoire mit „internationalen“ (= türkischen) Einflüssen mit den besten Musikern aus Ioannina spiele.<sup>70</sup> Er bespielt regelmäßig Feste in Tsepelovo (Zagori) und würde gerne diese Region zu seinem Revier machen, aber Grigoris Kapsalis hatte es 2003 abgelehnt, ihn in die „topiko“-Spezialitäten einzuführen. Thomas sagt, ihm gefalle auch persische und türkische Musik. Obwohl er keine Schule besucht habe, ist er stolz, jetzt fest angestellter Klarinetten-Lehrer am renommierten Musikgymnasium in Doliانا (Pogoni) zu sein. Er wünscht sich, der Staat würde mehr traditionelle Musiker als Lehrer in Gymnasien anstellen. Er unterscheidet zwischen epirotischen Schlagern (*Laïka*), urbanem Repertoire (mit türkischen *Inçe saz*-Merkmale): *Ioannitika*, *Prevezana* - *Pogonia* und *Parakalamoïtika* und hält die freimetrischen *Moiroloyia* für pentatonisch, keine *Taksimia*.

„Thomas had made his career as a professional musician outside Parakalamos mostly through his employment - on a permanent basis for the last twenty years - by the dancing troupe of the municipality of Yannina. However, his preferred performance format is not the dancing troupe, the *baletto* (ballet) as he calls it, despite the technical skill he claims he has gained in this context. He suggested that the musicians get too much subsumed into the general fabric of 'steps, beginning, end, correctness' (...) He is 'a folk and not a *topikos* (local) musician'. His technical ability alone has certainly won over, or at least silenced the local musicians initially inclined to view him as an interloper; for his involvement in dancing troupes was initially marked with a distinct aura of disrepute, only explained by his serious health problems at that time. 'Performing for dancing troupes is only for musicians who cannot get any other job', people explained." (Theodosiou 2003: 122) Ihr zufolge (ebda.: 133) „*gypsies themselves gave expression to their embeddedness in the 'authenticity' discourse via the trope of the 'encounter': their identification with the aravika (mixture of Turkish and Arabic) musical genre.*“ - „what gypsies subsumed under the term 'araviko' musical style - constituted musical engagement achieved solely on the aural level and could only be felt by gypsies alone. Musicians such as Saleas, Zervas, Aristopoulos, Vassilopoulos dominated gypsies' understanding of what 'good' music was and how it could 'mean' something: through their musical qualities alone, these musicians were able to evoke 'unbridled emotion', similar to the way Stokes discusses 'arabesk' as 'a language of the emotions and the inner self'“ (ebda.: 195)

---

69 Ich vermute, daß es auch daran lag, daß die (holländische) Frau von Chaldoupis für die Gäste nur Bier und Limonaden für die Kinder besorgt hatte und keinen Whisky!

70 2003 hatte Thomas bei einem Treffen im Gyalı Kafené mit Grigoris Kapsalis vergeblich verhandelt, von diesem den Stil von Zagori zu erlernen (er spielt schon seit längerem in Tsepelovo: s. OM 55 & 58). 2011 hatte er erstmals mit Grigoris zusammen am 3.Tag beim Panegyri in Vitsa zum Tanz gespielt, der die ganze Nacht bis 12 Uhr mittags am nächsten Tag gedauert hätte.

Die These von der Selbst-Identifizierung der Roma mit „*Aravika*“-Musik (turko-arabisches Genre) sollte sich wohl auf die popularisierte orientalische *Makam*- und *Inçe saz*-Stilistik beziehen, ist historisch nicht glaubhaft: Die instrumentalen „*moiroloyia*“ und vokalen „*amanedes*“ stammen zwar von den *taksimias* bzw. *gazeli/layali* der *makamat* ab, sind aber – zumindest in Pogoni – dem Gerüst nach pentatonisch oder in der Doppelmodalität aus *Oktoechos* und *Makam*. Die „*aravika*“ sind keine traditionelle arabische oder sonstwie orientalische Kunstmusik, sondern „*arabesk*“-Musik, eine hybride (von der Türkei seit 1990) auf dem vormals kommunistischen Balkan verbreitete „orientalisierende Rockmusik“ rumänischer Roma, die die traditionellen „*lautarii*“ verdrängt (Garfias 1984).

### c) das Zervas-Konzert als angeblich „authentische“ moderne Pogoni-Musik

Zervas ist (Theodosiou 2003: 192) „one of the most famous violin players in Greece who originally comes from Parakalamos.“ Der Bürgermeister meinte, „Zervas provided an exemplary case of a local musician who had managed to make his way out of this place and become one of the most prominent musical figures in Greece.“ (ebda.: 158-162) „The moment Zervas made his way on to the stage was hard to miss: Ilias and Croif, along with the rest of the musicians ... all stopped talking (...) Zervas chose to exemplify musical skill and a passionate performative quality through improvisation of arabesque tunes (...) Croif ... asked Zervas to play 'a Turkish song' for him to sing. ... 'Zervas himself would not accept ... Pogoni music is granted as a *balame* tradition (...) and polyphonic singing is classified as *balame's* own 'authentic' tradition, by implication gypsies come to be linked ... to a different kind of musical tradition: *aravika* is what constitutes 'authentic' gypsy music ... In this respect, gypsies insofar as they serve the demands of a local, 'unofficial' 'tradition' constitute an anomaly to the 'cultural heritage' concept: they play 'traditional music' that *is not* their 'tradition' (Pogoni music); they also play 'traditional music' that *is* constructed as their 'tradition' (*aravika*), but it is not indigenously theirs; and they also play music that is popularly demanded (neither 'traditional', nor 'indigenous', it is 'kitsch', 'inauthentic'). In their capacity as either *topikoi* (local) or *dimotikoi* (folk) musicians their task is polymorphous as they play whatever anyone wants to hear. ... *Aravika* and *tsifteteli* tunes are not played for *balame* - except when *balame* ... ask the musicians specifically to play what 'they' like... In telling stories about their past as *well respected* musicians who performed for the Ottomans in Epirus, gypsies remembered their past in a... different way from the *balame*.“

### 12.9.2011 Moderne Musikerhochzeit der Roma in einem Hochzeitspalast in Ioannina mit Giannis Kapsalis und einem Roma-Nachtclub-Ensemble (OM 173).

Makis Zervas und Evi Chalilopoulou stammen aus Musikerfamilien aus Parakalamos und haben Häuser im Neubau-Viertel Nea Zoi von Ioannina,<sup>71</sup> wo viele Roma leben. Die Sippe Chalilopoulos ist mit den Chaliyiannis verschwägert. Vangelis Zervas, der Vater des Bräutigams, ist ein bekannter *Baglamas*-Spieler in den Nachtclubs von Athen und Thessaloniki.

Die Hochzeit begann mit dem Überbringen der Schuhe für die Braut und Abschiedstänzen im Haus der Braut. Dann wurden Braut und Bräutigam mit einer Patinada bis zur nächsten Kreuzung gebracht, von wo sie mit Autos zur Kirche gefahren wurden.

---

71 Nea Zoi liegt bereits außerhalb der Stadtgrenze von Ioannina und deshalb brechen die Roma kein Tabu, wenn sie dort Häuser bauen. Außerdem ist der Flughafen und der Busbahnhof sehr nahe und sie haben keine langen Wege, wenn sie in die Großstädte zu einem Engagement fahren wollen.



Die aufwendige Hochzeitstafel fand in einem der neuen Hochzeitspaläste am See von Ioannina statt, wo mit einem 6-Gänge-Menü die 400 Gäste, ausschließlich Roma, bewirtet wurden. Der Großteil der Gäste waren Musiker mit ihren Familien. Es spielte ein Ensemble, das in Nachtclubs in Thessaloniki auftritt, mit Synthesizer, Schlagzeug, 2 E-Gitarren und Elektro-Baglama. Es sang nur *Giannis Kapsalis*,<sup>72</sup> Klarino spielte meist Kostas Argostoulis, Stavros Papayiorgos und Petros Tomakis aus der Hochzeitsgesellschaft und Kostas Zervas Violi. Die Musik bestand aus etwas verjazzten griechischen Schlager-Tänzen (*Laïka*), vielen Tsiftetelia, die von Roma-Männern und Frauen emphatisch getanzt wurden und freimetrischen Moiroloyia, z.T. in *dromoi* (Makam-Modi).

### „Hirtenmelos“ und Traditionsverständnis: Chalkias und Grigoris Kapsalis

Der (2001 nicht mehr aktive) Klarinettist und Starmusiker *Tassos Chalkias* aus Delvinaki (Onkel des ebenfalls weltbekannten, nur noch selten auftretende Mastoras *Petro-Loukas Chalkias*) machte die instrumentale Pogoni-Musik in den 50er-Jahren durch Schallplatten international bekannt. V.a. solche mit *pentatonischem* Gerüstmelos (arvanitischer Stil von Pogoni) waren seine Spezialität. Sie galten bei Folkloristen als *Hirtenmusik*, eine Schutzbehauptung gegenüber kulturellen „Reinigungs“-Tendenzen von sog. „türkischen“ Einflüssen. Die *Hirtenmelos*-These wurde von einigen ausländischen Forschern übernommen. Viele Sänger und Petro-Loukas Chalkias huldigen noch dem Cliché, indem sie auf den Cover-Fotos ihrer LP's und CD's inmitten einer Schafherde abgebildet sind. Im urbanen Stil gibt es aber viele *moiroloyia* in *makam*-Modi oder in Dur/Moll (*Maiore-Minore*): Erst ab 1998 versicherten uns *fast alle* bekannten Musiker (Grigoris Kapsalis, Giannis Papakostas, Christos Zotos, Kostas Verdis), daß *alle moiroloyia* in der epirotischen Musik „übernommene“ popularisierte *τακσίμια* eines *δρομος* sind, d.h. *fanariotischer* (nicht von den Rebetes erfundener, Argot-Terminus für arabo-osmanische *makam*-Modi), die nach Kapsalis und Zotos mit Modi des byzantinischen *oktoechos*-Systems *identisch* (eher *verwandt*) sind, wofür sie Beispiele brachten. Bei der Aufnahme einer *Suite im Dromos/Makam Saba* mit Grigoris Kapsalis 1998 (s. Transkriptionen) kommentierte dieser die Doppelterminologie<sup>73</sup> und Verwendung der Makamen in den Ioanniotika (Übersetzung Efstratios Nikolaros):

„Die Ioannioten waren die ersten – und ich meine die alten Janioten (Ioannioten) – die Dromoi hatten. Die Tonleitern sind z.B. *Ussak, Saba, Nihavent, Kurdi*, alles Moll-Tonarten. Dur entsprechen *Hijaz, Rast, Chorasani*, usw. Solche Tonleitern entsprechen den *Ηχοι* (Echoi) der byzantinischen Musik. Der plagale Modus des 4.Tons (*πλαγιος του τεταρτου*) ist der sogenannte Hijaz, der 1.Ton (*πρωτος ηχος*) entspricht Ussak. Der plagale Modus des 1.Tons (*πλαγιος του πρωτου*) gehört zu den Moll-Skalen und entspricht Nihavent. Diese Tonleitern finden sich auch in der byzantinischen Musik.

Die damalige Situation war folgendermaßen: Nachdem Janina von den Türken erobert worden war, holten die alten Janioten im allgemeinen keine Musiker aus Konstantinopel, Smyrna oder der Türkei. Wenn sie die (muslimische Knaben-)Beschneidung *Sinetia* feierten (Weißt du, was *Sinetia* be-

---

72 Yorgos Chaliyiannis, Thomas Chaliyiannis und andere Musiker aus Parakalamos, die gehofft hatten, zum Spielen eingeladen zu werden, gingen um Mitternacht enttäuscht nach Hause und als Stunden später Giannis eine Ablösung suchten, waren keine Musiker mehr vorhanden oder dazu bereit.

73 Die Aussage bestätigt die Doppelterminologie in seinem Kleftika-Manuskript!

deutet? Anstelle der christlichen Taufe beschneiden sie die Knaben), oder beim *Ziafeti* (feierliche Verabschiedung vor und Wiederkehr der Pilger nach der Hadj) der *Aga's* (= osmanische Notabeln) holten sie immer einheimische Musiker!"

Letzteres ist entweder eine Schutzbehauptung der Roma-Musiker gegen Rebetika-Einflüsse, oder meint die städtische Musik von Janina und nicht die Hofmusik Ali Pasha's, der ja eine jüdische Holfkapelle hatte. Andererseits spricht Kapsalis nur von „einheimischen“ Musikern, wozu auch die Juden (vor dem Tanzimat) als Musiker zu zählen sind.

Seit Ali Pasha ist die *fanariotische Kunstmusik* aus dem osmanischen Konstantinopel (*orientalisch-griechische Tradition*) in Janina belegt und dominierte auch Anfang des 20.Jhds in den *Smyrneika* und *Mikroasiatika* (*Café Aman-Stil*). Die Bezeichnung „*moiroloyi*“ (eigtl. „Totenklage, Klagelied“) hat nichts mit eigentlichen (rein vokalen, nicht als Musik geltenden) Totenklagen zu tun und leitet sich vom *stark expressiven* Charakter dieser Instrumentalform ab, die in S-Albanien *kaba* heißt, wenn die Klarinette *qara* (weint), bzw. *vajtim* (Klage) bei freimetrischen Liebesklagen, griechisch *amanes* oder in albanischen Auswandererliedern *këngë kurbëti*. griech. *tis xenitias* (= Lieder der Fremde). In Bosnien heißen die – bis zum Zerfall Jugoslawiens in allen Teilstaaten beliebten – *alla turca*-Liebesklagen „*sevda-linka*“ (türk. „*sevda*“ = unglückliche Liebe) und werden von traditionellen älteren Sängern meist auf der *saz* (Langhalslaute) begleitet (OM 188). Sie stammen von sefardischen Liebesklagen („*sefardska romansa*“ = sefardische Romanze) ab.



Brücke in Zagori aus der Zeit Ali Pasha's (Foto B. Graf)

## Die Musik von Zagori



Gehöft der Ali Pasha-Zeit (Foto: Bernhard Graf)

### Zagori aus Sicht der Parakalamos-Musiker

„For example the Zagori region nearby to the east possessed (I kept being told) far higher mountains, deeper valleys, thicker forests, compared with the predominantly fairly low shrubby and scrubby landscape that characterised Pogoni” (Theodosiou 2003: 25).

„In Zagori, *paniyiria* are 'traditional' as long as they have not changed and constitute the converse image of what 'modernity' is about. In this configuration 'authenticity' is strongly related with time. (...) The disjuncture we detected in the case of Pogoni does not hold true for Zagori: in Zagori, both the place and its peoples are distinct, notable, easy to describe and define. In other words, they are *visible* and comprehensible in terms of 'cultural heritage' and 'tradition'; and, more to the point, they are 'interesting' for observers defined as 'external' to them. For Pogoni, the music is 'visible' and 'interesting'; the place and the people are not.” (Theodosiou 2003: 31)

- Theodosiou hat zwar richtig erkannt, daß im Gegensatz zu Pogoni, Zagori und sein „Kulturerbe“ für „Beobachter“ sichtbar und „interessant“ ist, vergißt aber, daß es sich bei den „observern“ um *fremde Touristen* handelt, die durch den landschaftlichen Reiz

(Vikos-Schlucht, Nationalpark) und den „Museumscharakter“ der Dörfer die – auch im Internet beworbene - ökonomische Basis für die Bewohner bilden (kaum die Musik, eher schon die „gepflegten“ Tanzgruppen): die Funktion der Tradition ist also ein „zweites Leben“ im Alltag der Tourismus-Saison und nur am 3.Tag der Panegyria feiern die (sarakatsanischen) Einwohner für sich.

„Bracketing for a moment the discussion about Zagori let me point to these young men's rendition of 'authenticity' (reflected in Sarakatsani music) and the way that is counter-posed to the 'amusing and casual' aspect of Chalilis' and Selimis's performance. (...) In contrast, the 'authenticity' of the Parakalamos gypsies emerges from the act of eliciting *kefi* from the dancers; there may be something peculiarly 'gypsy' (in the *balame's* perspective) of being able to do that. But it is not because of the gypsies' *music*, so much as the way they perform it, the way *kefi* can be produced - with drink, atmosphere, pandering to people's fantasies. The Parakalamos gypsy music is a performance; and more importantly it is a performance *for the balame*: while music cannot and does not reflect their 'authenticity', the performance of the music does. (...) the way the Parakalamos gypsies depend on performance and encounters with the *balame*, the interaction and the relationship, for their process of identification, can be more clearly seen.” (Theodosiou 2003: 123ff.)

„A couple .. approach me to call for the importance of expanding my film coverage beyond the 'Parakalamos gypsy troupe', to cover 'more important' kinds of music and musical figures and thus to hear how 'good music' speaks to 'hereditary shepherds'; Sarakatsani pastoralists and this kind of music are neatly linked in this account. This music is 'theirs' (Sarakatsani) and they 'claim it by living it and embodying it' .... It is not the music of the urban people who do not have an understanding of what 'nature' means; this other music (Sarakatsani music) is somehow entangled with nature. The same Parakalamos 'gypsy band' made a fortune last year at this *glendi*, they agreed, but that was because they were 'amusing' and 'casual'. 'Serious' musicians are different and I have to pay attention to the beauty of a *glendi* in Zagori, or more than anything else, to the authenticity of a Sarakatsani *glendi*, in order to discover what music might mean in these contexts, I was told. ... Deriving its power from a specific image of an 'identified' group - the Sarakatsani - the music is 'authentic', because the Sarakatsani are 'authentic'. The music stands for and reflects the character of, the Sarakatsani: a 'cultural heritage' people, an 'identified' people, a people who are not 'urban' (i.e., they are not 'modern', they have retained their 'authenticity'). ... the way Sarakatsani music has been represented as something that can stand for itself, as something that it is not 'for' an audience, but for the Sarakatsani people themselves - if an audience gets to hear it, this is a 'privilege' not a right.” (ebda.)

Thomas ist der einzige Parakalamos-Musiker, der unseres Wissens nach regelmäßig in Zagori (= Revier von *Grigoris Kapsalis*, dessen Familie von dort stammt) engagiert wird und zwar nur in Tsepelovo,<sup>74</sup> worüber auch Theodosiou (2003: 127) berichtet:

„... Thomas and Chalilis are performing together for the *paniyiri* in the village of Tsepelovo, in the Zagori area. The picturesque village is well known for its good *paniyiri*, amongst other things - (e.g. 'natural beauty'); but for Chalilis, this does not make it a place to gain aesthetic instruction as to where/how musical performances should be happening; rather, it is a place intensely occupied by memories of his past performances. 'This place made me what I was', Chalilis says on our way to the village. ... towards the central square of the village, where the *glendi* takes place. Thomas has been hired as an 'individual' by the local council to perform for the three consecutive nights of the annual

---

74 Ein wesentlicher Grund ist, daß Kapsalis beim Panegyri am 15.August (*tis Panayias*) – ein in vielen Dörfern gefeiertes Fest - in Vitsa spielt. Thomas Chaliyiannis war aber auch 2001 bei der Hochzeit des Bürgermeister (OM 58) als 1.Klarinettist engagiert.

*paniyiri* celebrating August the 15<sup>th</sup> (day of the Virgin Mary) and 'paid well in advance'.<sup>75</sup> In the Zagori area numerous initiatives have recently been undertaken to promote the local musical genre, and Thomas is one of the very few Epirot musicians who is repeatedly hired to perform there. ... An old lady passing by greets him by the name he has been known by outside Parakalamos, Christos Chaligianis, saying that she looks forward to having him performing again as in the 'good old days'. (...) Here everybody *knows* him.'

Much of our time in Tsepelovo was spent observing the hundreds of revellers bobbing and jiggling around the band. We both liked listening to *the music, which was, we agreed, different from that played in Parakalamos. 'Here people dance to the music and not to the musicians.'*<sup>76</sup> Roula noticed. She was proud to be gypsy ..., 'where everybody values good musicianship' ... The musicians were *in the middle of the dancing circle*<sup>77</sup> and the dance reeled off effortlessly, elegantly, without resorting to any intimate contact with the musicians. The stage, usually built to create a visually compelling performance space, was neither a 'tradition' in the area, nor an explicit desire on behalf of the musicians to secure a physical distance between the band and the dancing circle. The two clarinet players, Chalilis and Thomas, accompanied by an acoustic guitar, a violin, a *ndefi* (small drum) and two very well known singers were asked to perform 'songs' ranging from classic Zagori and Sarakatsani melodies to some more popular songs; the diverse elements were fused effortlessly and most of the music was exceedingly beautiful, like 'listening to a CD' Roula said. In some ways,... it was the production of music to a group of consumers who appreciated the quality of the music provided. People dancing to music... The skill of the music playing, as well as the skill of the performance, then becomes the focus, not the embodied performance, as in the case of Vaggelis playing in the *kafenio*, or the band playing in the Vella spring. In the midst of a spectacle that was aesthetically vivid and sensuously compelling, at times overwhelming, ... the clarinet's tunes whose words everybody knows yet which come to carry vividly private meanings, and the violin's dolorous wails are translated into rhythmically stepping bodies, bodies pulsating. It is this experience that Cowan ... sees as saluted in the pronouncements that 'Greek dance is the embodiment of the Greek spirit or an expression of communal values'. Yet, if the music making could be appreciated to articulate themes of artistic quality, this did not obscure the intense particularity of this musical encounter for Roula: 'it feels like we are not in a live event; it seems like inhabiting a dream world for a moment' she noted. It is the music here that is enveloping all these bodies together, and not the musicians. Chalilis is performing while sitting or standing; ... There are no dancers 'ordering' from him, touching him, drawing the bell of his clarinet to their ears. All he has to do is to focus on his instrument and 'he is sweating blood to do it properly' Thomas says, when he decides to... sit with us. 'People here ask for songs, they are concerned with musicians' ability to demonstrate skill, to be attentive to the nuances of a local performance as a song event', Thomas continues ... The president of the local council, an old man in his late 60s, is the one that communicates the 'order', takes up the space of the mediator between the leader of the dance and

---

75 „Paid in advance' means that the musicians are prepaid for their music making by the organisers. In these cases the money collected during the *glendi* goes solely to the organisers. Whilst a *simphonia* (an explicit financial agreement) (...) entitles the musicians to *tichera* (chance gifts), *chartura* (bank notes) and is the usual arrangement musicians strive for, at '*glendia* that they are not sure of', the remuneration for Thomas's band in Tsepelovo is very rare. It is only when called to perform in the summer musical events that musicians are paid in this way. Generally speaking in the area of Parakalamos *simphonia* is quite often arranged." (Theodosiou, Anm. ebda.)

76 Hervorhebung RMB.

77 Hervorhebung RMB.

the musicians. Or it is the singer who is moving closely to the dancers and responds to their orders. But the rest of the members of the band deal largely with technical relations; the social aspect of their presence is subsumed merely under the idiom of music making. (...) If music is perceived as something that has its meaning embedded within itself - that evokes whatever it evokes (desire, pleasure, sadness, etc.) because of its being the kind of music it is, then there will be a focus of attention on the skill with which music is played - the skill with which the 'right' sounds are produced; or, there might be a focus of attention on the 'artistic talent' of the individual who 'interprets' the music. In any event, it is the music that becomes the focus, and in so doing, it individualises both the music and the musician, and separates them from the context in which they play. What is lost in that focus, (...) is that deeply sensual, ambivalent, exchange relationship between the performer and the audience, in which all of it together constitutes the performance ... and also constitutes the difference between the people involved. To render that invisible is to allow music to 'travel': to be on CDs, to be performed on a stage, to be listened to by audiences you have never touched. This is where the implications of bodiliness are altered." (...) „The encounter in Zagori (...) results in an experience of music that is distinct and notable, an 'authentic music' that leads to a clear understanding of the *what* of people (including the performers) and place. Music then de-realises the event (as Roula noted) because it can 'stand for' and 'represent' the event, and ultimately conceal any other aspects of it; yet, and at the same time, it represents the event as 'real' and 'authentic', because it must confirm itself as the very thread of the 'authenticity' through time." ((Theodosiou 2003: 128ff)

Theodosiou bewertet die Festsituation und die dazugehörige Musik aus *Sicht der Roma* aus Parakalamos, d.h. *auswärtiger* Musiker von außerhalb der Alltagswelt von Zagori, wodurch zwar die Zagoriten wissen, daß es Roma, aber *nicht* „ihre“ Roma sind, deren Tourko-yiftoi-Identität im Moment des Festes unwichtig ist. Dieselben Musiker sind in analoger Situation in Parakalamos für die Balame immer noch Leute, die man aus dem Alltag kennt, es sind „ihre“ Yiftoi und man erwartet, daß sie „topiko“ spielen, wie die für Roma und Balame gemeinsame musikalische Tradition es vorgibt. In Zagori hingegen sollen sie zagorisch-„topiko“ spielen, aber die Feiernden wissen, daß es für die Musiker nicht „topiko“ ist: sie sind *professionelle* traditionelle Musiker aus einem berühmten Musikerort.

## Musikalischer Stilvergleich zwischen Pogoni und Zagori

Die *Pogonisia*, auch synonym *Arvanitika* oder *Pentatonika* genannt, d.h. Tanzlieder und Instrumentaltänze, zeichnen sich durch meist geraden Rhythmus,<sup>78</sup> langsam-getragene oder sehr lebhaft Vis-a-vis-Tänze zweier Vortänzer, pentatonisches Melodieskelett und häufig diafone Zweistimmigkeit mit 2 Sängern aus. Im „*soundscape*“ ist der Stil der *Pogonisia* eher „romantisch“-weich, 2-3stimmig bordunierend und stärker glissandierend in der Klarinet-

---

78 Der *Tsamikos* im  $\frac{3}{4}$ -Takt ist kein Pogonios und wurde bei unseren Fest-Dokumentationen praktisch nie gespielt, obwohl die Çameria (= rezent in Thesprotia umgenannt, nachdem man die Çamen im Bürgerkrieg 1947-49 nach Südalbanien vertrieben hatte) ein erweitertes Pogoni-Stil-Areal (Hauptort Igoumenitsa) ist: Nach Aussage von Doris Stockmann, die um 1950 zusammen mit Erich St. und W. Fiedler ein DDR-Dokumentationsprojekt der *Musik der Çamen* in Albanien durchführte, mir mitteilte, daß der  $\frac{3}{4}$ -Takt dort unbekannt war und der *echte* *Tsamikos* ein langsamer  $\frac{5}{4}$ -Takt ist, der in Griechenland *Zagoriosios* (= „Zagorischer“) heißt. Hoerburger (1994: 14f.) bzw. zweifelt, daß der *Tsamikos* überhaupt ein albanischer Tanz ist und hält ihn für einen griechischen Tanz, der eine Art epirotischer „Nationaltanz“ sei.

te und Violine - der Stil der *Zagoria* und *Sarakatsanika* ist eher „klassisch“, mit chromatischen Ornamenten zu tonräumlich weiten, diatonisch-modalen Melodieskeletten (*dromoi*), ostinatem Wechselbordun *iso* und durchsichtigem „soundscape“, bei reinem Solo-Gesang. Charakteristisch für die beiden Regionalstile ist das Verhältnis der gesungenen zur instrumentalen Melodik:

Nur in Pogoni gibt es noch Reste rein vokaler Schwebungsdiaphonie, allerdings nur mehr durch dörfliche Kulturvereine von Pflegern künstlich am Leben erhalten, die die professionelle Roma-Musik aus ethnozentrischen Gründen bekämpfen. Eine Mischform aus zwei Vokalsolisten und begleitender Koumpaneia ersetzt diese Vokalpraxis, von der die Musiker behaupten, sie sei immer nur ein Ersatz in armen Dörfern gewesen, die sich keine Koumpaneia leisten konnten.

„... it is important that it is mainly the Pogoni polyphonic singing that is considered as more significant - to such an extent that it is becoming the trademark of Pogoni - than the musical instrument playing. The latter is seen as not distinct enough, not artistic enough (as opposed to the Zagori one), and, more importantly, easy to commercialise (*neodimotika*).<sup>79</sup> While then the 'wilderness' of the place progressively gains another proponent in the mode of what is understood as 'wild' and 'raw' music (i.e. polyphonic singing) and the latter is explicitly accepted as differentiated on regional/cultural grounds (i.e. Vlachs, Arvanites), Pogoni music - in itself constitutive of the Epirot musical genre - is becoming less and less important.“ (Theodosiou 2003)

Ansonsten gibt es neben Brauchtumsliedern nur instrumental-begleitete freimetrische Balladen, hochliterarische Liebeslieder *Ioannitika* und Räuberlieder *Kleftika* in *dromoi* oder Pentatonik. Die instrumentalen *moiroloyia*, klagende, nur z.T. improvisierte *taksimias* in *dromoi* oder mit pentatonischem Skelett, werden meist in der Abfolge Klarinette-Violi-Laouto gespielt, wobei auch in Pogoni die Musiker *dromos*-Bezeichnungen angeben. 80% des Repertoires bilden Tanzlieder und 10% instrumentale Tänze, meist ehemals osmanische Gildentänze, *Tsifteteli* (Bauchtanz), *Berati* und „*Genofefa*“.

Typisch für die Pogonisia ist dessen tonräumliche Dichte bzw. Enge, die sich so in keinem Regionalstil des Epiros findet, neben dem pentatonischen Melodieskelett ein kleiner Tonraum der Singstimme, meist Quint bis Sext mit Binnen- bzw. Wechselbordun *Grundton-Subtonika*), zu dem die 2. Stimme neben dem Iso einen Ganzton abwärts, die sog. Subtonika, gelegentlich auch die Quart darunter singt. Der sonst überall im Epiros von der Laute rhythmisch figuriert gespielte Iso wird in Pogoni von der Violine als Doppelgriff, mit der Großen Sekund zur leeren Saite des Iso gespielt, oder vom Accordeon - in neueren Besetzungen auch vom Keyboard (festes Sample). Der Violin-Part liegt meist im selben Pentachord wie die Singstimme(n). Damit realisiert die Violine sowohl den Chor, wie auch die

---

79 „The term *neodimotika* (new folk songs) in the context of Epirus's musical production refers to the Epirot music's related hybrids that have flourished in recent decades. In purely musical terms *neodimotika* are lighter, more accessible musical pieces aimed mainly at dance. Pogoni music is perhaps the most often used musical structure upon which these new compositions are based. Cowan (2000: 1017) writes: 'Most such [commercial] recordings are unmemorable renditions of *dhimotika* or *neodhimotika* 'new demotic songs', in which ensembles mix traditional instruments with new ones, such as electric piano and snare drums.'“ (Anm. 66 in Theodosiou 2003)

Unterstimme der Vokaldiafonie. Man hört allerdings eine *nur virtuelle* Stimmkreuzung um den Bordun als resultierende Melodie. Werden in anderen Regionen Pogonia solistisch gesungen, singt man real die Resultierende aus beiden Parts. Alternativ spielt die Violine schnelle weiträumige Dreiklangszerlegungen oder Läufe nach oben<sup>80</sup> Beide Formen des Violinparts können auch als Variante zum selben Lied gespielt werden: die eine hatte Michalis Chaliyiannis 1977 als „*arvanitiko*“, die andere als „*vlachiko*“ bezeichnet. Die Klarinette pausiert beim chorischen Klangblock, oder spielt eine ornamentierte Ausfüllung des Kehlschlags „*glossimo*“ oder ein *Glissando*, bzw. wiederholt überlappend die Melodie als Zwischenspiel zwischen den Textzeilen. In der stark gepreßten Singstimme dominiert neben Glissandi ein trillerartiges Modulieren mit relativ wenigen Umspielungsfiguren.

Im Gegensatz dazu singen in Zagori die Sänger eine reich ornamentierte, die Achsentöne des diatonischen oder chromatisch heptatonischen Melodieskeletts umspielende, weiträumige Melodie, die meist eine Dezime bis 1½ Oktaven umfaßt mit leicht nasaler Stimmgebung. Der Bordun der Laute ist eher ein Referenzton oder eine Ostinatofigur, als ein voller Klanghintergrund und entspricht mehr dem orientalischen „Spaltklang“-Ideal. Die Violi spielt ebenfalls eine einstimmig figurierte, heterofone „*melische Ausfächerung*“, die Inhomogenitäten der Singstimme oder der Klarinette verdeckt (in der Volksterminologie: „maskiert“). Diese setzt zwar schon vor dem Schluß der Gesangsphrase überlappend ein, spielt aber nie gleichzeitig zum Gesang. Vielmehr wiederholt sie noch mehr angereichert mit schnellen, klar intonierten Ornamenten die Gesangslinie und gibt so dem Sänger die Möglichkeit, Luft zu holen: denn im Gegensatz zu den kurzen Melodiephrasen der Sänger in Pogoni bevorzugt Zagori weitschweifende melismatische Melodiebögen. Glissandi kommen in Klarinette und Gesang zwar vor, sind aber wesentlich seltener als in Pogoni. Zusammenfassend stellt der Spaltklangstil in Zagori ein Relikt der orientalisch-griechischen (fanariotische Dromos-Tradition),<sup>81</sup> vermischt mit einem heptatonisch-epirotischen und pentatonisch-aromunisch/sarakatsanischem Lokalstil dar, während der quasidiafonie Stil in Pogoni eine multiethnische Mischung aus graeko-albanisch-vlachischer Volksmusik mit wenig orientalischen Elementen (nur in der reinen Roma-Instrumentalmusik) ist.

### Musikerfamilien in Zagori am Anfang des 20. Jahrhunderts

Kokkonis (2001: 22-42) gibt einen Überblick über die Musikerfamilien in Zagori ab 1900:

- Einer der ersten schulebildenden Mastores war *Nikólas Nimos*, der in Ioannina und allen zagorischen Dörfern spielte, aber auch Schmied war. Sein Geburtsdatum ist unbekannt, er ist aber als Klarinettist Anfang des 20. Jhds in epirotischen Zeitungen (1916) bekannt.<sup>82</sup> Violi spielte *Panayiotis Roundas* (vulgo *Ganas*), später dessen Sohn *Dimitris, Athanasios Bekaris* sang und spielte Laouto, *Kostas Charisis* (vulgo *Manoussis*) Defi: die Koumpaneaia galt als beste und hieß „*Bekaraioi*“ bzw. „*Bekarides*“.

---

80 Letztere Begleitform könnte als instrumentengerecht ausgefüllter jodelartiger Überschlag („*glossimo*“) in der Diafonie interpretiert werden.

81 Im Epiros gibt es auch die occidental-griechische Tradition mit den ionischen *Kandhades!*

82 Am 17.7. in Kato Vitsa über die Hochzeit des reichen alexandrinischen Bäckers *G. Tzoidou* (*Tzoidi*) mit der schönen *Marika Sakellariou*, die als exzellente Tänzerin galt, und das Heiligenfest am 15.8.

- Ninos Nachfolger wurde (vulgo) *Nousias* Klarino, Schwiegervater von *Tássos Chalkiás*, mit dem *Roundas Violi*, *Manoussis Defi*, *Michalis Nikoláos* (vulgo *Mantzióra*) spielte Laouto und sang statt Bekaris. Diese Koumpaneia hieß „*Ganádes*“. Auch *Takis Bakrós* aus *Monodéndri* (Klarino) spielte mit.
- *Thomas Klotsiáras* aus *Kípi* gehörte zur Ninos-Generation, über ihn ist wenig bekannt.
- Bekannter war sein Sohn *Takis Klotsiáras*, der der große Klarinettist der Familie und einer der besten in *Kipi* war, einem Ort (alter Name *Bágia*), der viele bekannte Musiker hervorbrachte, darunter 3-4 Violi-Spieler, wie *Ioannis Dervas*, *Christos Dervas*, und *Yorgos Tólis*. *Christodoulos Dervas* (vulgo *Litis*, bzw. *Litsis*), Sänger und Lautenist, *Vasilis Dervas* (vulgo *Belitos* bzw. *Belitsis*) spielte Santouri, sein Vater *Ioannis Dervas Defi*.
- Nachfolger von *Thomas Klotsiaras* auf dem Klarino war *Agisilaos Dervas* (zw. 1910 und 1915 geb.). der die *Bágia*-Koumpaneia „erbt“ und mit allen Genannten spielte, später mit *Nikos Dervas* (vulgo *Psarás*) Laouto und *Anastasios Kousiouris* aus *Skamneli Defi*.
- Der Großvater des heute bekanntesten gleichnamigen *Mastoras* von *Zagori*, *Grigoris Kapsalis d. Ä.* aus *Elafótopo*, gehörte ebenfalls zur Generation von Ninos. Er starb 1919.<sup>83</sup> Von ihm stammt angeblich *Grigoris d. J.* Repertoire seines *Kleftika*-Manuskripts.
- Seine Söhne *Kostas Kapsalis*, Klarino und *Alexandros* (Defi, Gesang: Vater von *Grigoris*) spielten regelmäßig mit allen bekannten Musikern - *Kitsos Charisiádis*. *Agisilaos Dervas* Klarino, *Dimitris Roundas* (vulgo *Gánas*), *Dimitris Stoumbos* aus *Papingko* Violi, in *Elafótopo* verheiratet, *Xenofóndas Trakis* aus *Ano Pedina* Laouto, *Góndos* aus *Koukouli Defi*.
- Zur Generation von *Klotsiáras* gehörte *Sokrátis Sarréas* (vulgo *Krátis*) aus *Aspranggeloi*, der seine Koumpaneia aus Verwandten gebildet hatte. Er spielte Klarino, die Cousins *Stefanos Violi*, *Theodoros* und *Nikolaos* Laouto (sie wohnten in *Ioannina*), die Söhne *Thanassis* und *Vasilis* (*Leftéris Sarréas's* Vater) Violi bzw. Defi.
- Ebenfalls eine Koumpaneia aus Familienmitgliedern leitete damals in *Frangades* der Klarinettist *Kostas Nátsas* mit *Dimitris Violi*, *Stefanos* Laouto, später mit dem heute 75-jährigen Sohn *Micho* (*Michalis*) Laouto und Gitarre, *Iraklís Baïramis* spielte Defi.

Viele große, um 1900 geborene Musiker begannen nach 1920-30:

- *Thanassis Stoumbos*, Klarino, aus *Papingko* und mütterlicherseits Großvater von *Leftéris Sarréas*, spielte mit seinen Brüdern *Dimitrios* (*Mítros*) Violi, und *Vlásis* Santouri und Laouto. *Mitros* war in *Elafótopo* verheiratet und spielte auch mit *Grigoris Kapsalis d. Ä.* und dessen Sohn *Alexandros*.
- Gleichzeitig spielte in *Kato Pedina* *Periklis Kótsis* (Violi) mit *Xenofóndas Kapsalis* (Laouto), und *Panayiotis Kapsalis* (Defi).
- Mit den Söhnen *Giannis Kotsis*, Klarino, und *Ilias*, Violi, sowie seinem Schwager *Grigoris Katsarós*, Laouto/Gitarre, aus *Kipi* bildete *Periklis Kotsis* die Koumpaneia „*Perikloutsia*“ („Die jungen Perikliden“).

---

83 *Grigoris* beruft sich zwar auf ihn, kannte ihn und sein Repertoire aber nicht mehr persönlich, sondern nur über Vermittlung seines Vaters.

- *Xenofondas Trákis* (Laouto) bildete mit den Söhnen *Yorgos* (Laouto, Gesang), *Fótis* (Violi) und *Kostaş* (Defi) in Ano Pedina ebenfalls eine bekannte Truppe.
- Nach dem II. Weltkrieg übernahm *Giannis Kotsis* die „Perikloutsia“, mit den Cousins *Kostas* (Defi), *Christóforos* (Laouto/Gitarre) und als 2. Klarinettenisten *Kostas Kotsis* aus Zitsa.
- Gleichzeitig mit der „Perikloutsia“ wurde in Kato Pedina vom Geiger *Takis Kapsalis* eine 2. Koumpaneia aus Söhnen und einem Neffen gegründet: die bedeutendste und langlebigste von allen, die „Takoutsia“, die sich erst 1987 aus Altersgründen auflöste, mit den Söhnen *Kostas* (*Kitsos*) Violi, *Yorgos* Sänger & 2. Klarinettenist, und dem Neffen *Christos Kapsalis* (vulgo *Ziouúlis*) Defi und Gesang: er war ein stimmlich brillanter Sänger, der die beidhändige Spieltechnik der Defi im Epiros einführte.

Viele große Klarinettenisten aus dem ganzen Epiros spielten mit der „Takoutsia“: einer der ersten war vor dem Krieg *Stavros Kóndos* aus Monodendri und wenig später *Tássos Chalkiás*. Feste Mitglieder der legendären Truppe waren *Filippas Roundas* aus Dolianá, *Chronis Kapsális* aus Kato Pedina, der nach Zitsa zog, Vater des heutigen Mastoras *Stavros Kapsalis*, der in Athen lebt, und ab 1963 *Grigoris Kapsalis d. J.* (geb. 1929). Am Beginn spielten *Kitsos Charisiadis* und Sohn *Giannis* aus Klimatia und *Kostas Charisiadis* aus Delvinaki mit. Er war in Kato Pedina verheiratet und Lehrer/Mastoras von *Lefteris Sarreas* (s. 2015) und Onkel des *Takis Loukas Charisiadis*. Nach dem Krieg waren es *Vasilis Katsoupis* (vulgo *Bakas*) und sein Sohn *Giannis* (vulgo *Pannakoulis*), letzter Klarino-Spieler von Ost-Zagori.

*Grigoris Kapsalis* und *Lefteris Sarréas* (geb. 13.6.1944), die letzten lebenden Meister in Zagori, spielen mit Musikern, die nicht aus Zagori sind und den Lokalstil erst lernen mußten.

- *Lefteris Sarréas* begann im „Tzaki“, einem Kentron unterhalb des Dimarchion von Ioannina. Damals gab es in *Kourmáni*, *Kritharopazaro* viele Musiklokale, das „SF“, u.a. Mit 23 Jahren wurde er Mitglied der „Perikloutsia“, dann bei *Agisilaos Dervas* u.a. Die 60er-/70er-Jahre spielte er auch mit den *Takoutsia*. 1957 stellte er eine eigene Koumpaneia mit *Christoforos Trakis* Laouto, Gesang, *Nikos Dervas* (vulgo *Psarás*) Laouto, Gesang, *Giannis Báos* aus Metzovon Violi, *Giannis Telis* Violi und *Michalis Markopoulos* (vulgo *Kalykas*) aus Grammeno Defi, in Zagori zusammen. Er ist in Monodendri mit *Thanassis Bekaris* Enkelin verheiratet. Später kam *Apostolos Melis*, Trakis Schwager als Sänger und *Manthos Stavropoulos*, Defi aus Despotiko dazu. Heute spielt Sarreas in Nachtclubs in Ioannina (s. a. 2015 unsere Dokumentation des Panegyri in Aspraggeloi OM240)
- Baud-Bovy und Melpo Merlier nahmen 1930 „den in ganz Rumeli berühmten Klarinettenisten *Nikos Tzaras*“ (1892-1942) (s. Mazaraki 1959: 31) auf. Im Heimatdorf *Chouliarades* (Tzoumerka) spielte er *Floyera*, Klarino bei Hochzeiten und anderen Festen in Ioannina, später in Vonitza und im *Café Amán* von Preveza mit seiner *koumpaneia* aus Preveza: *Kostas Benatzis*, Violi, geb. Ioannina - *Arabatzis*, geb. Ioannina, trat in Vonitza, im *Café Amán* von Preveza und in Athen ab 1930 auf – *Ioannis Dálas* vulgo *Karagiozis*, Laouto, geb. ca.1890, aus Preveza: er war früher *Karagiozis*-Spieler [nach M. Dragoumis).

Kokkonis (2001: 11ff.) bestätigte unsere Beobachtungen (16 Panegyria in Zagori der Jahre 2001-2015), daß das Gesamtrepertoire von über 400 live aufgeführten Tanzliedern interethnisch, d.h. griechisch-sarakatsanisch-arvanitischen Ursprungs ist. Sie kommen aus -

1. den Nachbarregionen Pogoni („Pentatonika“ mit südalbanischen und vlachischen Einflüssen), Metzovon (vlachisch), Xiromeni und Konitza, mit einem sehr großen Anteil an
2. urbanen epirotischen Traditionen (Ioannina, Arta, Preveza); aus
3. entfernteren graekophonen Gebieten: Thessalien (Larissa), Athen, Rumeli (Agrinio), Peloponnes (Tripolitza) und Westmakedonia (Kozani, Grevena, Thessaloniki);
4. kleinasiatisch-levantinischen Haupt- und Hafenstädten mit bis 1955 großen griechischen Minderheiten (Konstantinopel, Smyrna, Beirut, Alexandria, Suez, Port Saïd) und der ehemals fanariotischen Stadtkultur der Wallachei (Rumänien);<sup>84</sup> sowie aus
5. dem südeuropäischen *Kandhades*-Stil<sup>85</sup>, der über die ionischen Inseln (*neapolitanisch-dalmatinische Opern/Operetten des morlakkischen Ragusa*-Stils) eindrang.

Aber alle fremden Stücke werden in das eigene kognitive Konzept und die Ästhetik transformiert und mit reichem Beiwerk lokaler, genuin zagorischer Melismen, Spiel- und Tanzfiguren aufgeführt, die das Hauptkriterium lokaler („*topiko*“) Identität<sup>86</sup> sind. Diesen Stil beschreibt Kokkonis (2001: 15-18) als

„*mellows*“, und „*complicated, many-faceted, and full of hidden aspects musical idiom* (...) In Zagori all the pieces have local variations. Many notes in the clarinet, Preveza (a dance) has four hundred thousands of [φωνές]<sup>87</sup> (...) In Zagori they dance well ... There if a clarinetist does not know how to play properly, there is no way he can do it. They have the pieces inside themselves. ... many caprices. ... Today nobody wants to play in Zagori. Everyone tells me that here is a tyranny; that there's a lot of work here.“ (Zitate Sarreas, in Kokkonis)

Kokkonis meint, die Musikpraxis der diversen Feste bilde einen stabilen, kontinuierlichen Kontext, der durch die starke Migration der Zagorisier nicht substantiell geändert wurde, sondern als ihre typische „*urbane, kosmopolitische Idiosyncrasie*“ anzusehen sei (ebda.: 17).

- Der *traditionelle Unterricht* (Repertoire, spieltechnische Tricks) erfolgt *ausschließlich innerhalb der eigenen Roma-Sippe*: daß Christos Zotos in Athen für Geld auch Außenstehende unterrichtet, wird von ortsansässigen Musikern kritisiert: es gibt neuerdings junge intellektuelle Griechen und Albaner, die Klarino lernen möchten. Dies wird von bekannten Mastores abgelehnt (explizit von Thomas Chaliyiannis und Grigoris Kapsalis 2001/2 bestätigt). Junge Musiker anderer Musikersippen,<sup>88</sup> die bereits über gewisse Fertigkeiten und Kenntnisse verfügen (Probevorspiel), werden aber als Hilfsmusiker bei Auftritten eingesetzt und können sich so weiterbilden.

---

84 - erkennbar an der fanariotischen *echos/makam*-Modalität, wobei *vlachische* (= *aromunische*) Händler und jüdisch-armenische Musiker in den osmanisch-levantinischen Kulturzentren Vermittler waren.

85 - erkennbar an der *Dur-/Moll-Melodik*.

86 Der Einfluß der in Zagori starken *sarakatsanischen* Hirtenkultur ist noch nicht untersucht.

87 Im englischen Text heißt es im Zitat Sarreas' „*voices (i.e. notes)*“, d.h. die wörtliche Übersetzung des griechischen „*fonés*“, das aber im epirotischen musikalischen Sprachgebrauch (vgl. die zyprischen φωναι) die instrumentenspezifischen Melismen und Spielfiguren meint. Deshalb wird hier aus dem griechischen Text der Originalterminus eingesetzt.

88 Sowohl Kapsalis als auch Sarreas sagten, daß sie in ihrer Lehrzeit beim Vorstellen vom Meister erst gefragt wurden, aus welcher Familie und Dorf sie kämen.

Musikerfotos in Mazaraki 1959 „To laïko klarino stin Ellada“:



← Koumpaneia Nikos Tzaras



*Konstantinos Kondoyiorgos (geb. 1881) - Giannis Kyriakátis (1884-1957) - Kostas Karayiannis (1887-1957) - Nikitas Kotsópoulos (1880-1947)*



*Nikolas Karakostas (1881-1955)*

→ *Nikolakis Souleïmanis (1848-1921) Messolonghi*



Koumpaneia „Takoutsia“ mit Grigoris Kapsalis (Klarino) 1976 in Vissani (Foto: Ev. Antzaka)

## Alte Fotos aus der Privatsammlung von Grigoris Kapsalis



Aufnahme bei einem Panegyri in der 1.Hälfte des 20.Jhds



Koumpaneia „Takoutsia“: a) Kostas Kapsalis Violi, b) Spiros Kapsalis Laouto, c) ?, d) Christos Kapsalis, vulgo Zioulis Defi, e) Polychronis Kapsalis, vulgo Chrónis, Klarino.



a) Kostas Kapsalis, Violi, b)+c) Ehepaar (Meraklides) d) Yorgos K. (Klarino) und e) K.-Bruder (Kithara).



a) *Michalis Markopoulos* (vulgo *Kalykas*) Defi, b) *Grigoris Kapsalis* Klarino, c) *Christos Koutselis* Sänger, d) *Vangelis Gkogos* (vulgo *Gógos*) Violi, e) *Spiros Kapsalis* Laouto.



Elafótopo 1985: a) *Grigoris* Klarino b) *Dimitrios Kaminaris* 1.Defi, c) ein *Meraklis* (mit Hirtenstab), d) *Christos Kapsalis* 2.Defi/Gesang, e) *Grigoris* „*Yannakis Armonio*, von hinten.



Sarakatsanische Hochzeit in Doliana 1948: a) oben: Schwester der Braut, b+c) Brautpaar, d) unten: *Alexandros Kapsalis* Defi/Gesang (*Grigoris*' Vater), e) unten: *Filippas Roundas*, aus Doliana Klarino, (eben aus USA zurück), f) *Vangelis Bordopoulos* Violi, g) *Grigoris Kapsalis* Laouto.



Kentro „Psathas“, Thessaloniki 1979/80: a) *Kostas Kapsalis* Violi, b) *Grigoris Klarino* & Gesang, c) *Nikos Dervas*, vulgo *Psaras Laouto*, d) unten: *Yorgos Kapsalis*, Bruder v. *Grigoris Klarino*, e) oben: *Apostolos Takis*, vulgo *Tolis Laouto*, f) *Spiros Kapsalis* (Bruder v. *Kostas K.*) *Laouto*.



*Apokries* (Karneval) in Arta (es hängen Bänder am Tisch): a) *Fotis Trakis* Violi, b) *Grigoris Trakis* Klarino, c) *Michalis Mangioras* Gitarre, d) *Yorgos Trakis* *Laouto* (Bruder v. *Fotis*).



Hochzeit in Papingko: a) *Dimitrios Roundas* (vulgo *Gánas*) Violi, [Sohn v. Panayiotis, Onkel mütterlicherseits v. Spiros und Kostas Kapsalis], b) *Grigoris Kapsalis* Klarino, c) *Pavlos Boukalis* Laouto, d) graekoamerikanischer Bruder des Bräutigams, e) dahinter: *Thomas Moussas*, f) *Nikos Dervas (Psaras)* Laouto, g) Mitte hinten zwischen Grigoris & Boukalis: Grigoris Vater *Alexandros Defi*/Gesang.



Ausschnitt mit Alexandros Kapsalis (hinten)



Koumpaneia Grigoris Kapsalis: a) Defi ?, b) *Kostas Kostayiorgos* Violi, c) *Giannis Papakostas* Sanger, d) *Grigoris Kapsalis* Klarino, e) *Sotiris Karayiannis* Laouto (Bild im Prospekt der *Cultural Union of Zagori*): wahrscheinlich im Kafeneion „*Zipouro*“ in Kato Pedina, Zagori



Foto wahrscheinlich 1.Drittel 20.Jh.



Koupaneia des *Nikolas Ninos*



Koupaneia „*Bekarides*“: a) *Nikolas Ninos* Klarino, b) *Dimitris Roundas* Violi, c) *Athanasios Bekaris* Laouto, d) *Ioannis Kondos* 2.Klarino, e) *Kostas Charisis* Defi (in Kokkonis 2001: 23)



Koumpaneia aus den 50er-Jahren (Sammlung RMB)



Koumpaneia mit 3 Violi, Anfang 20.Jh. (Prospekt der *Cultural Union of Zagori*)

Feldforschungsfotos der RMB-Collection:



Hochzeit Metzovon 1977, Koumpaneia *Baos* (Foto: W.Dietrich & RMB)



Panegyri in Kastritza 1998: *Pagona Athanasiou* - Star-Sängerin des Epiros (Thesprotia/Pogoni-Stil) und *Nikolaos Chaliasos*, vulgo *Raras* (†), Klarino



*Takis Baos* aus Metzovon beim Panegyri in Kastritza 1998 (Foto: RMB)



Koumpaneia *Michalis Chaliyiannis*, Parakalamos 1977: von links: Ioannis Chaliyiannis, Defi; Dimitrios Chaliyiannis, Laouto (Söhne v. M. Ch.); Michalis Chaliyiannis, G-Klarinette, Nikolaos Ikonomou, Violi - alle aus Parakalamos (Foto: W. Dietrich & RMB)



Michalis Chaliyiannis und Familie im Jahr 2011



Panegyri Ag. Marinas, Charokopi 2001 Synkrotima *Athanasios Chalilopoulos* (Klarino),  
links: *Giannis Papakostas*



Links: *Thomas Chaliyiannis* Rechts: *Patinada* der Hochzeit Tsepelovo 2001: *Georgios Flouvas* (Violi),  
*Thomas Chaliyiannis* (Klarino)



Koumpaneaia *Thanassis Chaliyiannis* beim Panegyri 2002 in Kerassovo



↑ Panegyri in Koukli/Pogoni 2013 (s. die Sekundgeiger-Haltung des Violi-Spielers)



*Trapeza mit der Koumpaneia Chaliyiannis in Koukli/Pogoni*



*Panegyri Kleidonia 2002: Von links: Kostas Kostayiorgos Violi - Michael Kapriniotis - Takis Charasidakis (vulgo Loukas) - Grigoris Kapsalis Klarino – Christos Zotos Laouto – Apostolis Pappas Defi*

## Biographisches Interview mit Grigoris Kapsalis am 29.8.2002



Grigoris Kapsalis 2011 mit 82 Jahren

Grigoris Kapsalis wurde 1929 in Elafótopo, Zagori, in eine alte Musikerfamilie (5 Generationen) hineingeboren, zusammen mit 3 Brüdern (keine Musiker) und einer Schwester, die im Krieg starb. Sein Großvater Grigoris war einer der berühmtesten Mastores der Ninos-Generation und starb 1919. Sein Vater *Alexandros* spielte Defi und war Sänger, die Mutter – eine Sarkatsanin - stammte aus einem Dorf bei Konitza. Die Eltern hatten zwar ein Haus mit 4 Feldern, aber nie Bargeld, da damals Musiker kaum bar, oder nur mit wenigen Drachmen bezahlt wurden. Die Musiker gingen früher meist oft tagelang zu Fuß zu den Panegyria und Hochzeiten in die Dörfer und schliefen unterwegs in Scheunen und Ställen - auch noch der junge Grigoris: einmal wurden sie auf dem Weg von Vitsa nach Papingko in der Vikos-Schlucht nachts von halbwilden Schäferhunden gestellt und retteten sich, weil der Defi-Spieler zu trommeln begann.

Es war v.a. im Krieg während der deutschen Besetzung für die Roma-Musiker schwierig: man behalf sich damit, daß man in den Bergdörfern blieb und so selten wie möglich in die Städte und Täler hinabstieg, da die fremden Soldaten normalerweise ungerne in die Bergdörfer hinaufstiegen. Grigoris erinnerte sich, daß sie unmittelbar nach dem Krieg, als er (bis 1952) beim Militär war, spaßhalber noch „*Alte Kameraden*“ zum Tanz spielten.

Nach Ende des II. Weltkriegs tobte im Epiros noch bis 1950 ein Bürgerkrieg, und diese Jahre waren besonders schwer, da die Dörfer kein Geld für Musik hatten: die Eltern hatten nur ihre Gemüsegelder und konnten kaum Brot und Fleisch für die Kinder kaufen. Mit 12 Jahren begann er bei seinem Onkel *Kostas Kapsalis* Klarinette zu lernen, obwohl es

seinen Eltern schwer fiel, ihm eine alte, halb kaputte Klarinette zu kaufen. Bereits damals begann er, sein Liederbuch anzulegen, um ein Repertoire alter Balladen aufzubauen. Dabei konnte er auf die *in der Familie überlieferten* Lieder des Großvaters zurückgreifen und entwickelte sich zum Sänger. Auch von seinen Lehrern lernte er Lieder, die er aufschrieb. Mit 16 Jahren trat er in den *Kentra* (Unterhaltungslokalen) in Agrinio (Küstenstadt in Rumeli gegenüber der Peloponnes) auf, wohin ihn Eltern mit dem Onkel geschickt hatten und spielte dort zusammen mit Georgios Vasilopoulos. Zwei Jahre später ging er mit seinem Onkel nach Amfilochia, wo er Vasilis Saléa kennenlernte, der ihn als Schüler akzeptierte. Als Berufsmusiker begann er in der Koumpaneia seines Onkels zu spielen und entwickelte parallel dazu seine Singstimme. 4-5 Jahre lang trat er auch in Pournia Konitzas auf, wo ein alter Freund der Familie ein großes *Kentro* hatte: im Erdgeschoß war ein Speiselokal, im 1. Stock ein *Café Amán*. 1952, nach Beendigung der Militärzeit, ließ er sich allein in Ioannina nieder, dazu vom Vater, der zu früh starb, ermuntert: Seine 1.Arbeitsstätte war das *Kentro „Malámou“*, eine erste eigene Koumpaneia bildete er mit *Mitsos Ganás, Nikos Psarás* und *Michalis Markópoulos*: sie traten v. a. in Ioannina und Zagori auf. Grigoris arbeitete im Lauf seines Lebens mit allen großen Mastores der Zeit zusammen: *Kitsos Charisiádis, Filippas Roundas* und *Chronis Kapsalis*. Auf Empfehlung des letzteren spielte er auch in der im ganzen Epiros berühmten Koumpaneia *„Takoutsia“*, bis diese sich aus Altersgründen 1987 auflöste. Vom Beginn der 60er-Jahre bis 1987 beherrschte sie die Region Zagori. Diese „Söhne des *Takis Ka(ψ)alis*“, der ein berühmter Geiger war, mit den Söhnen *Kostas* (Violi), *Spiros* (Laouto), *Giorgos* (2.Klarino) und ihrem Onkel *Christos*, vulgo *Zioulis* (Defi), stammten aus *Kato Soudená (Pediná)* in Zagori und waren die letzte große Koumpaneia. Seit damals setzt Grigoris allein die Tradition fort. Er trat mit allen berühmten Volksliedsängern zusammen auf. In den letzten Jahren gab er auch Konzerte in ganz Griechenland, im *Mégaron* für Musik in Athen, im *Heródeion*, in England, Holland und Australien, und unterrichtete auch im Musikgymnasium in Doliana. Seine Frau *Nausikaa* ist keine Roma, sondern auch eine Sarakatsanin aus einem Dorf bei Konitzza. Er besitzt außer dem Elternhaus in Elafótopo außerhalb von Ioannina ein Haus mit Garten in *„Vryssi tou Pasia“* nahe *Metamórfosis* und eine Mietwohnung in Ioannina. In *„Vryssi tou Pasia“* wurden 2002 an mehreren Tagen die *60 Kleftika u. a. Lieder der Handschrift* aufgenommen,<sup>89</sup> wobei wir parallel zur DAT-Aufnahme auch ein Video (optische Kontrolle der Kommunikation der Musiker) aufzeichneten, sowie dieses Interview zur Musikpraxis im Epiros, zum lokalen Repertoire (insbesondere Zagori und Pogoni) und zu seiner Biografie.

240<sup>min</sup> (3 CD) mit *Kleftika, Alipashlitika* und *Ioannitika*, sowie *Tsamika*, sowie *Moiroyia* (stereotype Solo-Improvisationen in der Art von *Taksimía fanariotischer Makámat*) hatten wir schon zuvor aufgenommen (OM 68). Zu unserer Überraschung stellte sich 2001 heraus, daß Grigoris außer einer Sammlung alter Musiker-Fotos und Texte eine in seinen musikalischen Lehrjahren (12-jährig) *selbstverfaßte Liederhandschrift* in einem alten Haushaltsbuch

---

89 Im Video fehlen Aufnahmen der Titel Nr. [53] und [55] aus dem Buch. Stattdessen wurden Nr.[49] & [57] doppelt aufgenommen.

besaß, die er zu Recht als sein „Erbe“ und „Lebenswerk“<sup>90</sup> (*ergon*) bezeichnete, in die er 60 *Kleftika* u.a. Balladen, sowie mehrere *Apokriatika* (Karnevals-Lieder), *Lazarus*-Lieder und *nourismata* (Wiegenlieder), sowie musikalische Hinweise zu Herkunft und Modus notiert hatte, wie er sie von seinem Vater *Alexandros* (Defi-Spieler, Sänger der „*Takoutsia*“) gelernt hatte, der sie wiederum von seinem Vater *Grigoris d. Ä.* gehört hatte.

- Z.B. basiert der *Kleftikos* Nr. 47 auf dem Raub eines Geldtransports an der Straße nach Preveza zwischen 1930-1936, während der Metaxas-Diktatur. Alle Räuber wurden von der Polizei erschossen. Nach Kapsalis ist es der letzte im Epiros entstandene *Kleftikos*.

Hauptziel der Feldforschung 2002 war daher die Dokumentaraufnahme der 60 *tis-tavlas*-Lieder (OM 88) von Grigoris Kapsalis, wie wir 2001 vereinbart hatten. Nur Grigoris kann noch die „Originalfassungen“ dieser Lieder singen und spielen. *Derzeit leben nur mehr sehr wenige Musiker, die die Liedvarianten noch singen und spielen können, da diese Balladen inzwischen aus der Mode gekommen und beim Publikum kaum noch gefragt sind*, wie er und die Spieler bestätigten: der 45-jährige Lautenist *Kallis* betonte, er hätte auch als Kind diese Lieder nicht gehört, sie wären aus den 20er-Jahren, von Grigoris Großvater.

Da dieses Repertoire Familienbesitz ist - 5 Musiker-Generationen der Sippe Kapsalis -, stellt es eine einmalige, geschlossene und homogene Sammlung von *Kleftika* und *Balladen* der Region Zagori dar, wie sie in diesem Umfang der griechischen Volksliedforschung als *Text weder mit Liedtranskriptionen noch mit Tonaufnahmen bisher bekannt war*.

Da sowohl Papakostas, als auch die anderen Sänger viele der Lieder nicht kannten, wurden diese von Grigoris mit ihnen (ohne unser Beisein) einstudiert. Viele sang er selbst, obwohl seine Stimme altersbedingt abgenützt ist. *Auch die Instrumentalisten mußten erst in Proben die Stücke und v.a. die Spielweise erlernen*: sie nahmen alles auf Kassetten auf und übten nach diesen daheim.

Grigoris engagierte als „*isokrates*“ (Bordun-Spieler) zusätzlich zur *Laouto* eine *Kithara* (Gitarre) - die schon in den 30er-Jahren auf Fotos belegt ist -, da er einen volleren Bordunklang wollte („2 Zupfinstrumente sind *plousios*“, reich): auffällig war die abwechselnd von ihnen ausgeführte *Binnenkonfiguration* des *iso* (Wechselbordun) durch Akkordzerlegung und Einfügen schneller Spielfiguren, wodurch eine Art „*Teppich*“-Wirkung (Hervortreten/„*Verblassen*“ der Figuren im bordunalen Klangfeld) entstand.<sup>91</sup> Grigoris zog diesen „*Klangteppich*“ dem Lautenstil von *Christos Zotos*<sup>92</sup> (mit dem er die ganze Saison 2002 zusammengespielt hatte) vor. Zotos hat seinen Lautenstil vom bloßen *iso*-Akkord zur rhythmisch figurierten und Melodiephrasen interpolierenden, *ud*-analogen Spielweise orientalischer Musiker bei Vernachlässigung des Borduncharakters weiterentwickelt, wobei er die *Oktavversus-Unisono-Doppelchörigkeit* der *Laouto* als Klangeffekt nutzte. Auch Kapsalis fand den

90 Da Grigoris keine Kinder hat, an die er das musikalische Erbe seiner Vorfahren weitergeben konnte, übergab er sein Repertoire und die musikalischen Erfahrungen uns, bzw. dem Phonogrammarchiv, damit es nicht verloren gehe, da er nicht vertraute, daß die griechischen Folklore-Archive Bestand hätten. Verkaufen – auch nicht an andere Roma-Musiker – wollte er es auf keinen Fall.

91 Vielleicht dachte er auch an die *kanonaki/santouri*-Praxis in alten Besetzungen.

92 Er wurde auch als „*daskalos*“ (= „Lehrer“ = Meister) angesprochen.

schlichten, tremolierten Akkordbordun „bei freimetrischen Stücken zu *monoton*“: bei Tänzen wurden die Bordunakkorde rhythmisiert angerissen und bildeten so eine Brücke zwischen der Melodie-Ebene und dem kognitiv autonomen Rhythmus der Defi/Toumbeleki.<sup>93</sup>

Für die interpretierende Analyse war es sinnvoll, auch Proben aufzunehmen, da man aus Kapsalis' Kritik an schlecht oder falsch gespielten Ornamenten der übrigen Musiker leichter als aus „richtigen“ herausfindet, worauf es ankommt, bzw. *wie* und *wie wichtig* die korrekte Ornamentierung ist. Dies sahen die Musiker sofort ein, als ich erklärte, warum ich die Proben aufnahm: „weil man an Fehlern und Korrekturen besser erklären und hören kann, wie es richtig sein soll“. Deshalb war auch die Videodokumentation der Probe wichtig, da man nur hier die *nonverbale Kommunikation* zwischen den Musikern sieht.

### Die „emische Aufnahme-Technik“

*Methodisch* wurde die DAT-Aufnahme auditiv über geschlossene Koss-Kopfhörer von Kapsalis ästhetisch bewertet und die Kondensator-Mikrophone (AKG CK5) solange umpositioniert, bis nicht nur die Präsenz von Klarino und Sänger, sondern v.a. die *Lautstärkebalance* aller Instrumente zueinander zur Zufriedenheit von Grigoris ausfiel: dabei war einerseits das Verhältnis der Melodieinstrumente zueinander (Klarino - Violi), andererseits deren Verhältnis zu den *isokrates* („Teppichwirkung“), sowie das Lautstärkeverhältnis Ensemble-Sänger wichtig.

Diese Methode, die ich 1973/1974 entwickelte, hat den Vorteil, daß die ästhetische Bewertung nicht mühsam verbalisiert werden muß, wobei die Gefahr von Mißverständnissen und Suggestion von außen entsteht, da die Ästhetik für die Musiker *selbstverständlich, natürlich* und daher sprachlich *unreflektiert* ist. *Hingegen entspricht die Klangbalance der DAT-Aufnahmen der Klangästhetik der traditionellen Musikpraxis und nicht internationaler Studio-Ästhetik.* Man kann aber nicht ausschließen, daß die Klangvorstellung der Musiker, die alle schon in Tonstudios waren, von deren Ästhetik beeinflußt ist.

Die Originalhandschrift von Kapsalis ließen wir in seinem Besitz und machten nur Belegfotografien von 2 Seiten. Die ursprünglich beabsichtigte Xerokopie des Originals wollte Kapsalis nicht machen lassen, weil Papakostas meinte, der Text enthalte Rechtschreibfehler und so beschloß Kapsalis, in einem Satzstudio eine nach seinem Gusto „verschönerte“ Computerabschrift für uns anfertigen zu lassen, die wir am Ende der Aufnahme feierlich überreicht erhielten. Während unseres Aufenthalts wurden Texttranskriptionen von den 3 CD's der Aufnahmen von 2001 von Giannis' Tochter *Dimitra Papakostas* angefertigt.

---

93 - ergibt *kognitiv* eine 2.Schicht, einen rhythmischen Kontrapunkt zur Melodie.

## Die Liederhandschrift von Grigoris Kapsalis aus den Jahren 1941-1952 - die Audio/Videodokumentation 2002

1.Sänger (GK), Klarino: Grigoris Kapsalis  
3.Sänger: Kóstas Karrás (KK)  
Violi: Kostas Kostayiorgos  
Defi: Panayotis Papakostas (Sohn v. JP)

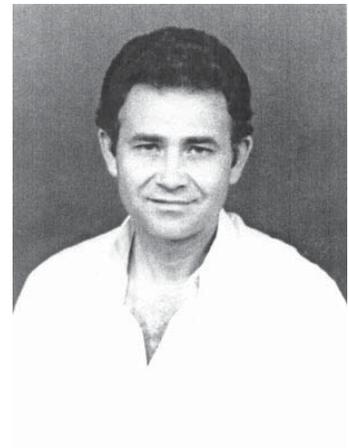
2.Sänger: *Giannis Papakostas* (JP)  
4.Sänger: *Nikos Tomarás* (NT)  
Laouto: *Diamantis Kállis* aus Ioannina  
Kithara: *Tilémachos Kóttikas* aus Ano Pedina/Ioanninon



Grigoris Kapsalis, Giannis Papakostas



Nikos Tomarás



Kostas Karrás



Tilémachos Kóttikas (Kithara)



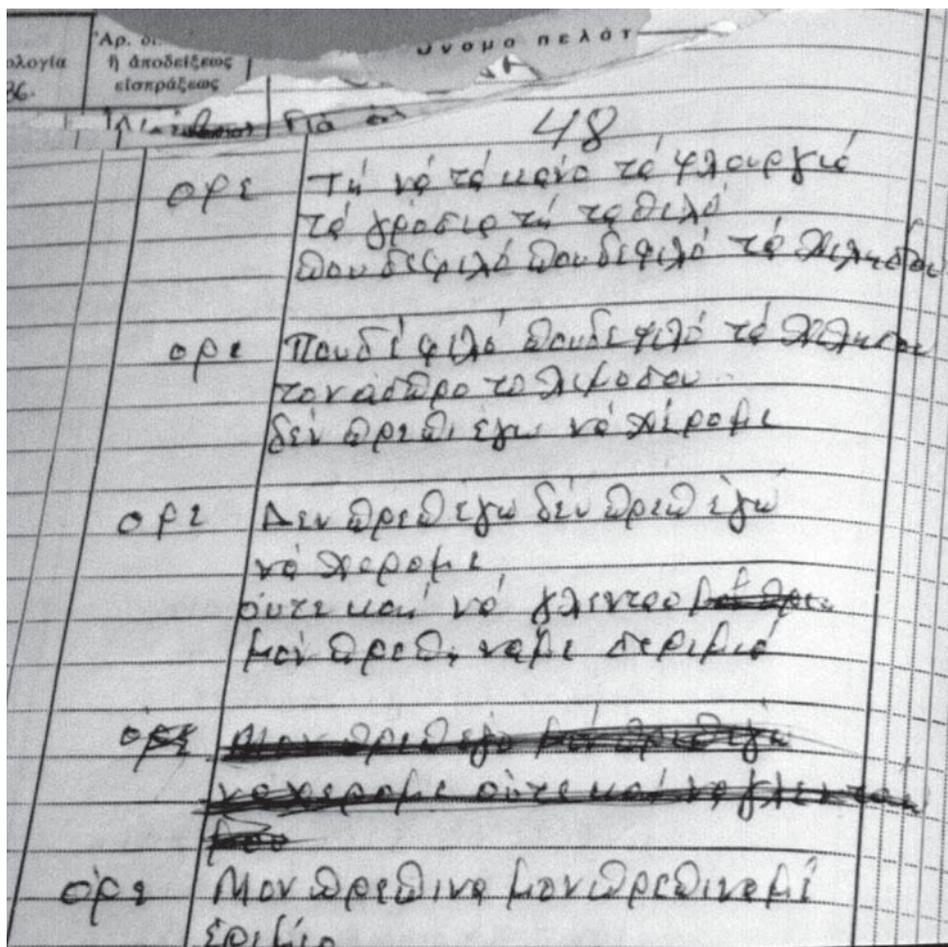
Diamántis Kállis (Laouto) und Panayotis Papakostas (Toumbeleki)



Von links: Kostas Kostayiorgos, Diamántis Kállis, Grigoris Kapsalis, Tilémachos Kóttikas, Giannis Papakostas (mit Defi).



Aufnahmesituation am 22.8.2002 im Haus von Grigoris Kapsalis





Grigoris Kapsalis zeigt den Musikern nach den Aufnahmen den Computerausdruck der Handschrift  
Die Koumpaneia Grigoris Kapsalis 2001/02



Grigoris Kapsalis

Die Sänger der Koumpaneia Kapsalis 2001/2002 waren Giannis Papakostas und Michael Kapriniotis. Instrumentalisten waren Kostas Kostayiorgos (Violi) und Sotiris Karayiannis (bis 2001) Laouto, ab 2002 Christos Zotos (Laouto) und Apostolos Pappas (Defi).



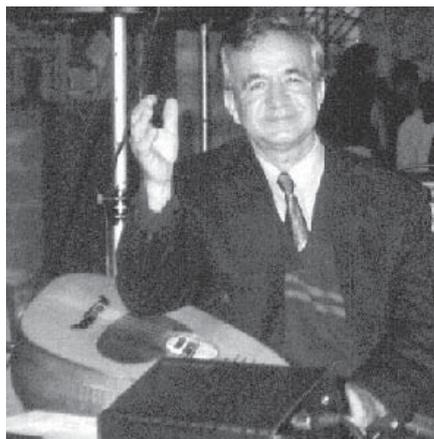
Giannis Papakostas



Michael Kapriniotis



Kostas Kostayiorgos (Violi)



Sotiris Karayiannis (spielte bis 2001 Laouto)



Christos Zotos (spielte ab 2002 Laouto)



Apostolos Pappas (Defi)

## Biografie des epirotischen Star-Sängers Giannis Papakostas (nach seiner Autobiografie erweitert)



Giannis Papakostas wurde im Juni 1954 in *Chouliarades* (= „Holzlöffelschnitzer“)/Ioanninon, einem Bergdorf in der Nord-Tzoumerka (Epiros) als erstgeborener Sohn einer kleinen und für die damalige Zeit ziemlich armen Familie geboren, wo er die Kindheit und Jugend verlebte. Die Liebe seiner Eltern zu Musik und Gesang spielte eine entscheidende Rolle für seine Entwicklung. Zu seinen wichtigsten Kindheitserlebnissen gehörte die traditionelle Musik der Region und die Themenvielfalt der Lieder seines Heimatdorfes. Seine Vorliebe für diese Musik und sein besonderes Talent verdankt er einer Tradition, welche von Generation zu Generation weitergegeben wurde, da sowohl Giannis d.Ä., sein Großvater väterlicherseits, als auch sein Vater Dimitrios schöne Stimmen hatten und fast jeden Tag und bei jeder Gelegenheit sangen, ebenso sein Onkel, aber der war rhythmisch nicht sattelfest und wurde daher v. a. als Sänger für freimetrische *Kleftika* eingesetzt (als solcher auf der CD „*Chouliarades*“ 1+2, hg. von Markos Dragoumis, zu hören). Man holte Vater und Onkel für *glendia* und kleinere Feste, wenn man keine *organa* (Instrumentalisten) hatte. *Kleftika* und *Tischlieder* gelten eher als *Pausenfüller*, wenn nicht getanzt wird, bzw. werden am Anfang als „Anheizer“ und am Ende eines Festes gesungen, um betrunkene Tänzer zum Heimgang zu bewegen, aber auch von *Meraklides* (Connoisseurs) bestellt („*parangellia*“).

- In der Tzoumerka wird ferner bei Heiligenfesten (nur mehr von lokalen Kulturvereinen gepflegt) der epische, chorisches-einstimmige feierliche a-capella-Tanz *Kangkellari* aufgeführt, bei dem Männer und Frauen abwechselnd je eine Strophe singen.



*Kangkellari* beim Panegyri in Chouliarades/Tzoumerka



- Chouliarades war bekannt für Kleftika, da in der Tzoumerka berühmte Kapetanoi lebten, z. B. der Vlache *Hadjantonis* (s. Teil II), da die Gegend sehr arm war: der Dorfname bedeutet, daß die Bewohner vom Holzschnitzen lebten, da die Landschaft einerseits wegen ihrer schroffen Schluchten nur Ziegen- und Schafzucht zuließ, andererseits Räubern gute Verstecke bot und die Straße nach Janina (Ioannina) durch ihre Überfälle auf Karawanen unsicher war.



Im Alter von 8 Jahren wurde Giannis in der Schule als Sänger entdeckt und begann zusammen mit dem Lehrer in der Kirche *Ayia Paraskevi* (Hl. Paraskevi, s.o.) zu singen. Denn der Lehrer war ein guter Kenner der neobyzantinischen Musik und sang sonntags im Gottesdienst als *Protopsaltis*. Innerhalb kürzester Zeit lernte Giannis die Gesangstechnik der kirchlichen Hymnen und liturgischen Gebete und wurde der jüngste Kirchensänger in der Geschichte des Dorfes. Mehrere Jahre, bis zur Volljährigkeit, und sporadisch noch heute, wenn er sein Dorf aus Anlaß der großen orthodoxen Kirchenfeste besucht, singt er in der Kirche. Seine Liebe zur Musik verließ ihn nie und er entschied sich, die Sänger-Laufbahn zu ergreifen, nachdem er sich vergeblich im Beruf seines Vater als Maurer, als Elektriker und in anderen Berufen versucht hatte. Giannis hatte erste Auftritte als Sänger mit 14-16 Jahren, ging dann nach Kreta und Athen als Rebetiko-Sänger, und wurde nach seiner Rückkehr Volkssänger. Mit 23 Jahren begann seine Sänger-Karriere im Sommer 1977 beim Panegyri (*πανηγύρι*) der Hl. *Kyriaki* im Dorf Polygyros/Dodonis in der Nähe von Ioannina. Nach und nach wurde Giannis Papakostas in engeren und größeren Musiker-Kreisen bekannt und beim Publikum immer beliebter und dies führte ihn kontinuierlich in fast 40 Jahren bis heute an die künstlerische Spitze der epirotischen Sänger.

Neben seiner Mitwirkung an traditionellen Panegyria, Hochzeiten, Taufen und anderen kulturellen Veranstaltungen, arbeitete er in berühmten Lokalen der Stadt Ioannina, wie dem „*Rendezvous*“, womit er die Basis für seine Bekanntschaft mit wichtigen Musikern der Zeit, besonders mit dem Klarinettenvirtuosen Grigoris Kapsalis, legte.

Grigoris spielte eine bedeutende Rolle für seine zukünftige Laufbahn, da sie einerseits die Grundlage für eine mehr als 30-jährige permanente Zusammenarbeit bei den traditionellen Festen in der Region Zagori (*Ζαγόρι*) und Umgebung wurde, und andererseits eine tiefe und feste Freundschaft begründete. Durch die enge Verbindung mit Grigoris, dessen „Hausrepertoire“ auf Zagori spezialisiert ist, hat Giannis, dem der charakteristische elaborierte melismatische Regionalstil von Zagori, das den Musikstil der *Ioanniotika* und *Alipashalitika* bis heute liebt, dank seiner Gesangstechnik und seinem Stimmumfang sehr entgegenkommt, zur Perfektion entwickelt. Im Interview 2001 mit *Dr. Tassos Hapsoulas* betonte Giannis, anders als in der Tzoumerka und in den Städten (Ioannina, Arta, Preveza) gäbe es in Zagori nur wenig Frauen als Sängerinnen: *man wolle hier traditionell nur Sänger.*



Giannis Papakostas nutzte auch viele Gelegenheiten, mit fast allen Musikern traditioneller regionaler epirotischer Musik und vielen bedeutenden Musikern aus verschiedenen Orten Griechenlands aufzutreten und erweiterte so sein Repertoire, perfektionierte seine Gesangstechnik und vergrößerte damit auch seine Bekanntheit. Bis heute nimmt er an vielen musikalischen Veranstaltungen in Griechenland teil und gab auch Konzerte im Ausland, um die griechische Musiktradition in der Diaspora zu erhalten.

Der Bruder *Nikos* seiner Ehefrau *Eli*, mit der Giannis schon in die Schule ging, hat eine große Hühnerfarm in Ioannina, ihr anderer Bruder lebt in der Tzoumerka. Die Tochter *Dimitra* studierte Archäologie, der Sohn *Panayotis* lebt zuhause, und wirkte oft bei unseren Dokumentaraufnahmen als *Defi*- und *Toumbeleki*-Spieler mit. Er ist ausgebildeter Tontechniker und richtete 2013 mit seinem Vater in der Altstadt von Ioannina ein Tonstudio ein.

Aus Papakostas Diskografie sind folgende Titel besonders beachtenswert: «*Ηπειρώτικη Μουσική Παράδοση*» („Die epirotische Musiktradition“), des Πνευματικού Κέντρου Δήμου Ιωαννινών (Kulturzentrum der Stadt Ioannina 1991), «*Μέρες Μουσικής*» („Tage der Musik“), eine Live-Aufnahme 1992 im Theater „Pallas“ in Athen; 1994 gemeinsam mit Grigoris Kapsalis «*Δημοτική Ανθολογία*» (Volksmusik-Anthologie). Vom *Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων* (Kulturverband der Zagori-Dörfer) wurden die «*Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*» („Lieder, die wir aus Zagori nennen“) 2000 zusammen mit Grigoris Kapsalis, sowie 2004 «*Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακόστα και τον Χρήστο*

Ζώτο» („Gr. Kapsalis mit G. Papakostas und Chr. Zotos“) veröffentlicht. In Larissa erschien 2002 im Verlag „*Periferiakis Ekdoseis Ella*“ das Opus «Γράβα. Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα» („Grava, Zagorisia und Ioanniotika“).

Giannis Papakostas wirkte auch in wichtigen Produktionen anderer Musiker mit, wovon die Veröffentlichung 2008 des Instituts des Griechischen Parlaments für Parlamentarismus und Demokratie «Μουσικός Χάρτης του Ελληνισμού. Μουσική από την Ήπειρο» („Musik-Atlas des Griechentums – Musik des Epiros“), 2009 «Προσωπίδες και Τζαμάλες» der Stadt Ioannina und das 2015 erschienene Album «Τακίμ» („*Takim*“, wörtl. „Ensemble“) der gleichnamigen Musikgruppe herausragen. Sein Curriculum wird durch Auftritte sowohl in Radio- und Fernsehsendungen privater und staatlicher Kanäle als auch in Kinofilmen wie 2007 in «*Επιστροφή*» des Regisseurs Vasilis Douvliis ergänzt.

Giannis Papakostas wurde für seinen Beitrag zur Musik nicht nur von vielen Gemeinden Griechenlands und Kulturzentren des Epiros geehrt, sondern erhielt auch 1996 das Ehrenzeichen der Stadt Ioannina überreicht. Die traditionelle Musik seiner Heimat, der er treu und unermüdlich dient, und die Liebe und Unterstützung aller Freunde dieses besonderen Musikstils sind die Basis für seinen Erfolg. Sein Liedrepertoire wird die Zeit überdauern und die musikalische Tradition für kommende Generationen bewahren.

Fotos aus der Privatsammlung von Giannis Papakostas





Aus den frühen Jahren mit Grigoris Kapsalis



Auf dem Flug in die USA und Auftritt















Fotos mit Papakostas bei den Feldforschungen von RMB



Panegyri in Platanoussa (Tzoumerka) 2001: von links: Kostas Kostayiorgos (Violi) – dahinter: Apostolis Pappas (Defi) – Michael Kapriniotis (Gesang) – Grigoris Kapsalis (Klarino) – Giannis Papakostas (Gesang) – Sotiris Karayiannis (Laouto) – Panayotis Papakostas (Toumbeleki)



Giannis Papakostas und Grigoris Kapsalis (Plakat-Foto) 2002



links: Grigoris Kapsalis und Giannis Papakostas 2002 bei Dokumentaraufnahmen

rechts: Giannis Papakostas und Michael Kapriniotis in Kapessovo/Zagori) 2001



Einladung im Haus von Angellos Karafilias vor dem Panegyri in Kleidonia 2002



Links: RMB mit Papakostas 2000 im Gyiali Kafené rechts: 2015 beim Panegyri in Aspranggeloi



Papakostas und Lefteris Sarreas beim Panegyri 2015 in Aspranggeloi



Papakostas und Kostas Verdis 2015 beim Panegyri in Avgerinos Kozanis

## Feldforschung 1977 (gemeinsam mit Wolf Dietrich) [- nur Audio]

1. Euboia: Lyra mit kleiner Ntaouli (*Zygia*); →  
Violi – *Kangkeli* (siehe Transkription)

Die Hauptstadt Chalkis weist Reste älterer albanischer Traditionen (z.B. *Kangkeli*) (Gkikas 1975), unter Verwendung der Dromoi des Rebetiko auf. Violi-Spieler und Koumpaneia's haben am Markt ihre Musikercafés.

Das *Zygia*-Duo, mit altalbanischen Liedern, findet man nur noch selten im Süden der Insel (Gkikas ebda., Aufnahme W. Dietrich/Brandl 1977).



2. Theotokos Trikalon: *Floyera und Alipashalitika*

Gesang: *Antonios Spiros Papageorgiopoulos*, 53, Bauer; *Floyera*: *Demetrios Tsoufas*, 44, Hirte und Bauer, beide geb. Theotokos Trikalon/Thessalia. (Foto s. Teil II)

3. Metzovon: Luisa und 1. Teil einer aromunischen Hochzeit mit Koumpaneia Baos;





#### 4. Ktismata (Pogoni): Diafone Lieder

*Takimi: Spyridon Matzios, 70, seine Frau Olga, 67, Thomas Kollios, 65, Eleni Daskari, Papadiá (Poppenfrau), alle anderen Bauern, aus Ktismata Ioanninon*

#### 5. Parakalamos: Koumpaneia Michalis Chaliyiannis (+ analyt. Parallelaufnahme)

#### 6. Epiros: Metallflöte *Zammara*-Solo

#### 7. Lieder im *Tsinganoi*-Zeltlager mit Trommelersatz (Plastik-Benzinkanister) bei Larissa

#### 8. Parnass: *Karamouza* (kleine Kegeloboe) und *Ntaouli*

#### 9. *Arvanitika* bei Thivai (Theben)

#### 10. Makedonia: bulgarische *Gaida, Kaval*

#### 11. Makedonia: Agia Eleni: *Lyra* mit *Ntaouli*

#### 12. Makedonia: Roma mit *Ntaouli* – 2 *Zournas*

#### 13. Pontiaka (in einem Auswandererdorf in Makedonia): *Pontische Lyra* und Gesang

#### 14. Hochzeit in Krokos Kozanis/Makedonia

mit der Koumpaneia *Ioannis Batziliás* (Klarino), 46, *Konstantinos Derilas* (Kornetta), 60, aus Kozani, N. *Batziliás* (Armonika), 26, *Pavlos Tomarás* (Tzaz tympanon), 50, *Elias Metzios* (Tambourlo), 27, bis auf Derilas alle Roma aus Krokos.

### Weitere Feld- und emische Dokumentaraufnahmen im Epiros 1998-2015

#### 22.9.1998 Heiligenfest in Kastritza/Ioanninon

a) Aufgenommen in einem Zelt auf der Plateia mit *Takis Baos* (Klarino) und *Kostas Baïlas* und einer Synkrotima aus Metzovon mit neueren *Metzovitika, Tsamika* in 2 Suiten; und

b) in einer Taverne in Kastritza für eine Auswanderer-Parea:<sup>94</sup> Gesang: *Pagona Athanasiou, Panos Chalkias, Panayiotis Panou, Nikolaos Tomaras; Nikolaos Chaliasos* (vulgo: *Raras*) Klarino, *Diamantis Kallis* E-Gitarre, *Konstantinos Chatzaras* Synthesizer, *F. Karayiannis* (Drums)

1. *Kleftikos* („Räuber“-Ballade): „*Oré kaiméni màna... klàpse me...*“

2. a) *Tsamikos* (3/4): „*Káto stà platània, stin kriòvrisi...*“ (*Kleftikos*)

b) *Voskistikos* (Hirtenlied, *Poïmenikos*)

c) *Epeirotikos varys*, 2/4 (langsamer *Epirotikos*)

d) *Epeirotikos* (schneller 4/4)

e) *Epeirotikos*

3. a) *Kalamatianos* (7/8): „*Min ta malðneis ta paidià...*“

b) gleiche Melodie (*idiomelos*): „*Rixe ta màtia chamilà...*“

c) „*Min paramiriseis tòsso...*“ (= *Nerantzoula*)

d) *Moiroloyi* (freimetrische Klarino-Improvisation) + *Organiko* (Instrumentaler Tanz, langsame 4/4) + *Organiko* (schnelle 2/4)

e) *Erotikós* (Liebeslied, 2/4)

4. a) *Kalamatianos*: „*Mia melachrinì...*“ (*Erotikó*) 7. a) *Tsamikos varys* („schwerer“, langsamer *Organikos*)

b) *Pogonisios* (2/4, *Kleftiko*)

b) schneller *Tsamikos* (*Kleftikos*)

5. a) wie 3a

8. a) *Arvanitikos* (3/4, geht über auf 4/4)

b) *Kalamatianos* (*Kleftikos*)

b) *Tsamikos*: „*Nerantzoúla fourtoméni...*“

6. a) *Tsakónikos, Organiko* (5/4)

9. *Organiko* (4/8)

b) *Tsamikos* (*Kleftikos*)

94 Der Sohn ist klassischer Ballett-Tänzer in Schweden.

## 6.7.2003 Panegyri Ag. Kyriaki in Vrachos Prevezis



Links: Panayotis Lazezas, Pagona Athanasiou, Grigoris Kapsalis

Rechts: Pagona Athanasiou, Grigoris Kapsalis, Michalis Vrachopoulos, Christos Zotos

Das Panegyri fand außerhalb des Orts (mit vielen Hotels) auf einem Hügel statt, damit keine Touristen kämen. Als Lokalstar sang *Pagona Athanasiou*, weiters *Michael Kaprinotis* und *Panayotis Lachezas*. Es spielten *Grigoris Kapsalis* 1.Klarino, *Michalis Vrachopoulos* aus Parakalamos 2.Klarino, *Kostas Kostayiorgos* Violi, *Christos Zotos* Laouto, *Nikos Chalyiannis* Armonio (Synthesizer) und *Manolis Ballas* Drums,. Der Lokalstil ist eine sarakatsanische Mischung der Stile von Pogoni und Arta (nach Kapsalis).

## 6.8.2015 Panegyri „Ag, Sotirios“ in Kastri Igoumenitsas/Thesprotias

Gesungen von **Pagona Athanasiou**, *Yannis Pappas*, *Kostas Athanasiou*; gespielt von *Valandis Vrakas* Klarino, *Dimitris Anastasiou* Synthesizer, *Georgios Besis* Drums, alle aus Thesprotia, und *Nikos Ckalkias* (Enkel von Petro-Loukas Ch. aus Delvinaki), Kithara (OM 238).

Bei den *tis-tavlas*-Liedern zu Beginn wurde auch vokal/instrumentale Diafonie gesungen. Pagona Athanasiou sang im Thesprotias-Pogoni Stil, Kostas Athanasiou sang eher neoepirotische Schlager.

- Pagona Athanasiou ist die berühmteste Sängerin des Thesprotias-Stils, Tochter von Fotis Chalkias, der auch Santouri spielte, und stammt aus einer Roma-Musikerfamilie.



Valandis Vrakas



Yannis Pappas



Kostas Athanasiou



2.10.1998 Dokumentaraufnahme von Alipashalitika und Ioannitika in Ioannina  
 Aufgenommen in K.' Haus mit *Grigoris Kapsalis* (Klarino) und *Giannis Papakostas* (Gesang);  
*Ioannis Deliyannis* (Kithara), *Stavros Sadeddin* (Laouto), *Antonis Chalilopoulos* (Defi) (OM 15):



13.8.2001 Dokumentaraufnahme von Kleftika in traditioneller Klangästhetik: DAT- und  
 Videoaufnahmen in Kapsalis' Haus in „Vryssi tou Pasia“ (OM 83):

Gesang: *Giannis Papakostas*  
 Klarino: *Grigoris Kapsalis*  
 Violi: *Sotirios Katzouras*

Laouto: *Fotis Papatzikos* (Schüler von Christos Zotos)  
 Defi & Toumbeleki: *Panayotis Papakostas* (Sohn von G.)

12.9.2001 Dokumentaraufnahmen im Haus der Cultural Union of Zagori in Ioannina:

Gesang: *Giannis Papakostas*  
 Klarino: *Grigoris Kapsalis*  
 Violi: *Kostas Kostayiorgos*

Laouto: *Fotis Papatzikos*  
 Toumbeleki: *Panayotis Papakostas*  
 (Sohn von Giannis)

Unter Wahrung der traditionellen Klangästhetik (s. emische Aufnahmetechnik) wurden auf DAT  
 (parallel auf Video) 34 *Kleftika*, *Ali Pashalitika*, *Ioannitika* und *Tsamika* aus dem *Repertoire von Giannis  
 Papakostas/Grigoris Kapsalis* aufgenommen (OM 68).

### Panegyri Ag. Marinas in Charokopi/Tzoumerka am 16./17.7.2001<sup>95</sup>

Aufnahme in einer *Psisteria* (Grillstation). Es spielte die moderne *Synkrotima* von *Athanasios Chalilopoulos* aus Parakalamos Klarino - er spielt im Winter in Athen. Sänger waren *Giannis Papakostas*, ein weiterer Sänger und eine Sängerin, sowie *Diamantis Kallis* aus Ioannina E-Gitarre, ein Keyboardspieler und ein Schlagzeuger.

### Panegyri Profitis Elias am 20./21.7.2001 in Kapessovo/Zagori.<sup>96</sup>

Es spielte die Koumpaneia *Grigoris Kapsalis*: Sänger: *Giannis Papakostas*, und *Michael Kapriniotis*, *Sarakatsane* aus Papingko. Er wohnt in Igoumenitsa. Er sang 2001/02 nur mit Grigoris und schläft die ganze Saison in seinem Kleinbus, in dem er die ihm gehörende Verstärkeranlage transportiert. 1.Klarino: *Grigoris Kapsalis*. 2.Klarino: *Georgios Tsoumanis*, Kapsalis' Schüler; Violi: Kapsalis' *linkshändiger Geiger Kostas Kostayiorgos* aus Platanoussa ist kein Roma und spielt mehr aus Begeisterung, als wegen des Geldes. Seine Frau kommt aus einer wohlhabenden kleinasiatischen Flüchtlingsfamilie mit einer großen Schafherde (ca. 1000 Tiere). Laouto: *Sotiris Karayiannis*, Defi: *Apostolis Pappas*.

### Panegyri Ag. Paraskevi in Platanoussa/Tzoumerka am 26./27.7.2001

Die Besetzung war wie vorhin, nur ohne Georgios Tsoumanis und zusätzlich *Panayotis Papakostas*, Sohn von Giannis Papakostas, Toumbeleki. Am Beginn des 2.Abends (= „für das Dorf“) gab es den *Kangkellari*, ein episches, einstimmiges a-capella-Tanzlied, Männer und Frauen abwechselnd, in langer Kette. Der *Kangkellari* ist typisch für Platanoussa und Chouliarades. Das tanzfaule Publikum bestand v. a. aus Auswanderern.

### Stadthochzeit in einer Taverne in Ioannina am 28.7.2001

Besetzung wie Platanoussa, ohne Panayotis. Der Bräutigam war aus Zagori, die Braut aus Ioannina.

### Panegyri in Kleidonia/Konitzas am 5.8.2001

Das Dorf Kleidonia lag früher am Berghang und ist an die Straße nach Konitza runtergerückt. Es spielte eine graekoalbanische Koumpaneia zusammen mit *Giannis Papakostas* und *Grigoris Kapsalis* als Gäste; Sänger war *Giannis Papakostas*, Sängerin *Eleni Dimou*, Graekoalbanerin. Klarino: *Grigoris Kapsalis* und *Elefterios Gkiokas*, Violi: *Pandelis Gkiokas*, Gitarre: *Aintonis Piontos*, Defi: *Christos Bambouras*. Der Defi-spieler ging oft nach albanischer Sitte neben den Vortänzern mit. Am Schluß tanzten im Dorf arbeitende Albaner die Tänze (*Berati* u.a. albanische Tänze).

Vor Beginn des Festes waren Kapsalis und Papakostas im Haus ihres Freundes Angellos Karafilias eingeladen, der seinen Satz *alter epirotischer Herdenglocken* vorführte, die in zwei byzantinischen *echoi* (modale Skalen) gestimmt waren, was Kapsalis anregte, das freimetrische „o *skaros*“ (Der Hirte) mit Glockenbegleitung zu spielen. Anschließend sang Papakostas eine freimetrische Hirtenballade.

### Panegyri in Elafótopo/Zagori vom 6.-8.8.2001

Es spielte die Koumpaneia Grigoris Kapsalis wie in Platanoussa, 2.Klarino: *Nikos Kapsalis* (Neffe von Grigoris). Elafotopo ist Geburtsort von Grigoris, sein jüngerer Bruder Spiros, Immobilienmakler in Athen ist im Syllogos, sein 2.Bruder in Köln ist gestorben, der 3.Bruder arbeitet bei Opel in Ioannina.

- Die ersten 2 Tage eines Panegyri sind immer für Gäste, der 3. nur fürs Dorf!

### Panegyri in Chouliarades/Tzoumerka am 9.9.2001

*Chouliarades* heißt „Holzlöffelschnitzer“. Es musizierten zwei moderne Ensembles: auf der Plateia: nach dem langen *Kangkellari* das Ensemble *Athanasios Chalilopoulos* mit einer Sängerin, unten im Kafeneion eine *Synkrotima* ohne Drums, die eigentlich nur Lieder *tis tavlas* spielen sollte, aber dank Pa-

95 Ein Helfer ging spionieren, wie es bei den anderen lief.

96 Der Schreiber von Ali Pasha stammte aus Kapessovo und die *Plateia* (mit Taverne) war sein restauriertes Gehöft: 25 Dörfer rund um den Naturpark Vikos-Schlucht haben Museumscharakter mit staatlicher Auflage zum nur traditionellen Hausbau aus Steinplatten.

pakostas auch einige zum Tanzen animierte: *Giannis Papakostas*, *Dimitrios Charkanos* Gesang, *Aristeides Zagoras* Klarino, *Spiros Zagoras* Armonio (Keyboard), *Athanasios Mariopoulos* Kithára.

### Panegyri tis Panayias vom 14.-16.8.2001 in Tsepelovo/Zagori

- mit den Sängern *Giannis Papakostas* und *Vasilis Kengos* aus Doliana, 1.Klarino *Thomas Chaliyiannis* aus Parakalamos, Laouto: *Christos Zotos*, geb. in/bei Filippiada, „Teacher of Traditional Music“ der Schule von Simon Karas, lebt in Athen; Violi: *Georgios Flouvas*, Defi: *Antoniş Tziasios* aus Skamneli Zygrio. 2.Klarino spielte *Elias Plastiras* (Student, kein Zigeuner).

### Sarakatsanische Hochzeit am 25.8.2001 des Dimarchos von Tsepelovo (OM 58)

- mit den Sängern *Giannis Papakostas* und *Theodoros Raptis*, Klarino: *Thomas Chaliyiannis*; Laouto: *Christos Zotos*; Violi: *Georgios Flouvas*; Defi: *Ioannis Chaliyiannis*.

### 10.7.2003 Dokumentaraufnahme von Pogonisia in Ioannina

- im neuen Haus im Vorort *Nea Zoi* von Ioannina von *Vangelis Chalilopoulos*, Schwager von *Thomas Chaliyiannis*. Alle Musiker sind von der Sippe *Chaliyiannis* aus Parakalamos. In der Neubausiedlung beim Flughafen wohnen viele *Yiftoi*, die in die Hauptstadt ziehen.

Gesang: *Yorgos Chaliyiannis*

Klarino: *Thomas Chaliyiannis*

Violi & 2.Sänger: *Nikos Chaliyiannis*

Laouto: *Vangelis Chalilopoulos*

Defi: *Ioannis Chaliyiannis*, Sohn vom alten Michalis



### Panegyri am 13.6.2011 in Megallo Gardiki (nahe Ioannina)

- mit *Georgios Gouvas*, *Sotiris Sakavitzos*, *Marta Zafiri* (Gesang), *Thomas Chaliyiannis* (Klarino), *Kostas Karapanos* (Violi), *Fotis Papatzikos* (Laouto) und *Tassos Taflos* (Defi, Toumbeleki, Ntaouli)

### Hochzeit am 10.9. 2011 in Kalpaki

Vor dem Hochzeitszug wurde das sarakatsanische Apfel-Granatapfelkreuz<sup>97</sup> *fiamboura* getragen: Der Bräutigam ist Sarakatsane, die Braut kam aus Makedonia oder Thrakien. Es sangen *Giannis Papakostas*, *Konstantinos Trikos* und *Lambros Papakostas*, es spielte eine *Chaliyiannis-Koumpaneia* aus Parakalamos: *Christos* Klarino, *Dimitris* Violi, *Lefteris* Synthesizer, *Paraskevos* Defi.<sup>98</sup>



97 Siehe auch die Hochzeiten in Tsepelovo 2001 in Zagori und 2003 in Smirtoula Prevezas/Negrades.

98 Das Essen lieferte eine Catering-Firma aus Ioannina.

7.10.1999 Dokumentaraufnahme von Pogonisiaka aus Pogoni und Arvanitika aus Dropoli/Südalanien im Kulturverein „Kalavrytes“ in Ioannina (OM 16):

Die Brüder *Kostas* und *Vangelis Verdis*, sowie *Yannis Ninis* sind Angehörige (keine Roma) der griechischen Minorität aus dem Tal von *Dropoli* (griech. *Deropolis*, Südalanien), gegenüber von Parakalamos und übersiedelten 1988 nach Ioannina. Die *Synkrotima* spielte vorwiegend für die Nomarchie und Kulturvereine und *Kostas Verdis* lehrt an der städtischen Musikschule. Sie haben dasselbe *Pogonisia*-Repertoire wie der Roma-Lautenist *Stavros Sadeddin* aus Parakalamos. Es gibt aber Stilunterschiede: in Südalanien spielt die *Violi* vorwiegend *iso* (Bordun), in Pogoni Doppelgriff-Ostinati. Die *Schwebungsdiaphonie/Vokalpolyphonie* gibt es ebenso in Pogoni wie in Südalanien. Sie wurde abwechselnd zu den Instrumenten gesungen, weil kein Solosänger zugegen war. Der Hybridstil ersetzt die Diaphonie.



Von links: *Vangelis Verdis Defi*, *Yannis Ninis Violi*, *Kostas Verdis Klarino*, *Stavros Sadeddin Laouto*.

Folkloreabend am 3.8.2001 in Ag. Spyridon bei Filippiada Artas.

Es spielte die *Synkrotima Verdis* mit *Kostas Verdis* (Klarino) und seinem Bruder *Vangelis* (Defi), *Stavros Sadeddin* aus Parakalamos (Laouto), *Kostas Kostayiorgos* (Violi), 1.Sänger war *Giannis Papakostas*, 2.Sänger *Christos Tzitzimikas* aus Makedonia (kein professioneller Sänger).

8.8.2015 Panegyri „Ag. Sotirios“ in Avgerinos Kozanis (OM 239)

Gesungen von *Giannis Papakostas* und *Niki Papageorgiou*, gespielt von der *Koumpaneia Verdis*: *Kostas* (klarino) – *Stefanos* (Violi) – *Michalis* (Laouto) – *Vangelis* (Defi, Iso).

Die Brüder Verdis haben neuerdings mit ihren Söhnen *Stefanos* und *Michalis* wieder eine echte *Familien-Koumpaneia* gegründet. Neben gesamtpepirotischen Stücken spielen und singen sie v.a. auch ein pogonisch-diafones (= südalanisches) Repertoire (vokale 3-Partigkeit mit instrumentalem iso).



Kapsalis spielte die Saison 2002 immer mit Christos Zotos Laouto.

Gesang: *Giannis Papakostas,*  
*Michael Kapriniotis*

Violi: *Kostas Kostayiorgos*

Toumbeleki: *Panayotis Papakostas*

Klarino: *Grigoris Kapsalis*

Laouto: *Christos Zotos* aus Fillipiada

Er ist Laouto-Lehrer der Schule von Simon Karas, wohnte in Athen und reiste für jeden Auftritt mit dem Überlandbus an.

20.7.2002 Patinada (Heische-Umzug) des Ioannis-Panegyri in Kapessovo/Zagori:

Nach dem Gottesdienst in der Kirche auf dem Hügel vor dem Ort fand eine Patinada mit der Koumpaneia Grigoris Kapsalis durch das Dorf mit einer Bewirtung (*Mezedes* und *Zipouro* = Trebernschnaps) und Tanz in jenen Häusern statt, in denen ein Ioannis lebt.



## 26./27.7.2002 Sarakatsanische Hochzeit in Smirtoula/Nikopolis Prevezis und Negrades Ioanninon:

Bei der Hochzeit von *Katerina Paschou* aus Nikopolis mit *Christos Makris* aus Negrades spielte Grigoris Kapsalis und seine Koumpaneia: *Die Sarakatsanen heiraten erst im Dorf der Braut, am 2.Tag geht man ins Dorf des Bräutigams* (hier: Negrades bei Kalpaki). Beide Dörfer sind rein sarakatsanisch, Smirtoula besteht nur aus neuen Häusern (Neuansiedlung).<sup>99</sup> Die Braut ist die Tochter der Schwester von *Michael Kapriniotis*: Da ihr Vater vor Jahren gestorben ist, hat der ältere Bruder traditionsgemäß dessen Rolle übernommen. Sie heiratete einen jungen Sarakatsanen aus Negrades. In Smirtoula war Freitag im Hof des Elternhauses die 1.Tafel von der Brautsippe ausgerichtet worden.

Nur der Vater des Bräutigams<sup>100</sup> war anwesend: erst war Tafel, dann Tanz mit Liedern *tis nifis*. Samstag fand ab 15<sup>oo</sup> das Ankleiden der Braut statt, dann kam der *koumparos* des Bräutigams mit Bänder-/Apfelkreuz *fiamboura*,<sup>101</sup> (→) und *Schuhen für die Braut*.<sup>102</sup> Es gab a-capella Chorlieder, und Bräuche im Brautzimmer mit den *koumpara* der Braut, dann fanden im Hof Tänze der Braut (und normalerweise ihrer Mutter), des Koumparos und engster Verwandter (Bruder statt des Vaters) statt.

---

99 Die Siedlung steht nicht im offiziellen griechischen Auto-Atlas.

100 Er ist dunkelhäutig, Braut und Bräutigam naturblond, blauäugig, hellhäutig.

101 Das Bänderkreuz, eine Art Fahne (alb. *flamuri*) gab es früher auch in der Tzoumerka.

102 Das bedeutet: „Sie soll ohne Erlaubnis des Ehemannes nicht aus dem Haus gehen!“

Es folgte die *patinada* mit der Koumpaneia zur Kirche, wo der Bräutigam vor der Tür wartete. Anschließend fuhr die Hochzeitsfamilie im Bus nach Negrades, das ebenfalls eine 20.Jh.-Siedlung mit Piazza und Bürgermeisterei-Ruine im „Mussolini-Stil“ ist und einer Agrarkooperative gleicht: nur Wirtschaftsgebäude, kein *Kafeneion*, bloß ein kleiner Gemischtwaren-Laden (*Pantopoleion*) und ein Weingeschäft.

Wegen Regens fand die Hochzeitstafel in einer Traktorenhalle statt, die erst beim Eintreffen der Gäste geräumt und hergerichtet wurde. Das traditionelle Hochzeitsmahl lieferte der Tankstellengrill von der Straße.



### 1.8.2002 Kulturabend in Pourniá Konitzas mit Festprogramm



Ehemaliges Café Aman im 1.Stock des Hauses in Pournia 2002

Das Dorf hat alte Häuser, die man renoviert, aber alle Leute leben im Ausland (Neuseeland). Wir besuchten ein altes einstöckiges Haus, wo Grigoris Kapsalis in seiner Jugend 4-5 Jahre gespielt hatte: im Erdgeschoß war damals ein Restaurant, im 1.Stock ein Café Amán.

Es spielte die Koumpaneia Grigoris Kapsalis, es tanzten 7 alte Dorffrauen in Tracht, die eigentlich selbst singen wollten, der Sylogos-Vorsitzende hatte aber Papakostas und Kapriniotis engagiert, die nach Grigoris' Anweisung zuvor die örtliche Variante („topiko“) der Standard-Tanzlieder einstudiert hatten. Ferner tanzte die Kindergruppe des Musikgymnasiums von Ioannina, es sang ein Laienchor aus Konitza mit einer anderen Synkrotima, die, als Regen einsetzte und Kapsalis' Koumpaneia am Fest-Ende abfuhr, in der großen Grillstation des Dorfes für die Trinkenden weiterspielte.

### 6.8.2002 Panegyri in Kleidonia: 2.Aband: „für das Dorf“.

Es spielte die Koumpaneia Grigoris Kapsalis plus *Takis Charisiadis vulgo Loukas* aus Delvinaki 2.Klarino. Er ist von der *Chalkias*-Sippe; seine Tochter hat in Chemnitz ein Lokal, wo er Weihnachten spielt.

### Panegyri tis Panayias am 14./15.8.2002 (1.& 2.Tag) in Vitsa/Zagori

Da *Papakostas* und *Kostayiorgos* mit *Thomas Chaliyiannis* wie 2001 in Tsepelovo engagiert waren, spielte Grigoris Kapsalis mit *Dimitris Bogdos*, *Violi*, aus Pramata Ioanninon, dem Zotos-Schüler *Vassilis Sikas*, *Laouto*, aus Perama Ioanninon und *Apostolis Pappas*, *Defi*. Statt *Papakostas* sang neben *Michalis Kapriniotis Ioannis Fakos*, 55-60, aus Grammeno, ¼-Jude aus der griechischen Enklave Dropoli/Südalbanien.

Er verursachte am 1.Tag am Morgen eine Schlägerei, weil er betrunkene Jugendliche mit einem *Tanzspiel* aufheizte und wurde deshalb von Grigoris heftig kritisiert. Am 15.8. (Abend für das Dorf) tanzte die *Tanzgruppe des Syllogos in Tracht*.

#### 4.7.2003 Trapeza (Bankett) auf der Insel im See von Ioannina

Bankett zum Treffen der Europa-Universitäten Griechenlands auf der Insel im See von Ioannina, bei dem *Grigoris Kapsalis* spielte und sang, Am Beginn spielte der griechische Violi-Spieler *Christos Fotiou*, ca. 45, aus Acharnai Attikis und seine Frau *Evangelia* (Laouto, Gesang). Laouto spielten bei *Kapsalis Diamantis Kallis* und *Vasileios Chalassos*, Defi *Apostolis Pappas*.

#### 11.7.2003 Hochzeit in Kapessovo

Die Braut kam aus einer griechisch-deutschen Familie in Berlin und lebte in Amfilochia, der Bräutigam war aus Kapessovo - beide lernten sich beim Pädagogikstudium kennen. Es musizierten *Grigoris Kapsalis* (Klarino), *Kostas Kostayiorgos* (Violi), *Christos Zotos* (Laouto), *Apostolis Pappas* (Defi) und *Michael Kapriniotis* (Gesang).

#### Panegyri am 18.8.2002 in Kerassovo/Vissani: Festtafel *Filía* und Tanz für die Gäste

Es spielte eine moderne Koumpaneia der Sippe *Chaliyiannis* aus Parakamalos (s. 1976): *Lefko*, Sängerin - *Thanassis Chaliyiannis*, Klarino - *Nikos Ikonomou*, Violi (s. 1976) - *Petros Sadeddin*, Defi, ca. 55 - *Nikos Chaliyiannis*, Keyboard - *Michalis Chaliyiannis d. J.* akustische Gitarre. Es tanzten nur Leute aus den Nachbardörfern (Peristeri, Ktismata, etc.), der Tanzstil war anders als in Zagori oder der Tzoumerka: meist tanzten 2 Vortänzer *vis-a-vis*, losgelöst vom Kreis ( „albanischer Stil“: s. die albanischen Tänzer am 6.8. in Kleidonia und Beschreibung der *Romeika* in Reiseberichten, z.B. bei Poqueville).

#### 27./28.7.2003 Panegyri Ag. Paraskevi in Parakalamos

Mit Thomas Chaliyiannis besuchten wir seinen ca. 90jährigen Onkel Michalis (der bei seinem Sohn Thanassis wohnt) und übergaben diesem eine CD mit den 1977er-Aufnahmen (zus. mit W. Dietrich). [Die Koumpaneia Thanassis Chaliyiannis spielte in einer Psisteria etwas außerhalb von Parakalamos und wurde von uns nicht aufgenommen, da wir den Haupttanzplatz dokumentieren wollten.]



Vangelis Chaliyiannis, Klarino (Foto Daniela Brandl)

Auf dem Sportplatz der Schule sangen *Yorgos Chaliyiannis*, 50, und *Kostas Takos*, es spielten *Takis Charsiadis*, vulgo *Loukas*, aus Delvinaki und *Vangelis Chaliyiannis* (Klarino), *Konstantinos Vrachopoulos* (Armonio), *Michalis Kokkinopoulos* (Kithara), *Elias Kokkinopoulos* (Defi), [außer Takis Loukas alle aus

Parakalamos.] *Vangelis Chaliyiannis* gilt zwar technisch nicht als besonders guter Spieler, kennt aber besonders gut die lokalen Spielfiguren des „Parakalamos-Stils“, d. h. er spielt besonders „*topiko*“.

### 9.8.2002 Weinfest in Oropos Prevezis (Wein der Thesprotia und von Igoumenitsa).

Es spielte die moderne *Synkrotima* von *Stavros Kapsalis* (Cousin von Grigoris) Klarino, *Thanassis Markopoulos* Kithara, *Vasilis Avraam* aus Metzovon Violi, *Konstantinos Chatzaras* Armonio/Keyboard, *Chronis Kapsalis* (2.Sohn von Stavros) Drums, *Georgios Tsoumanis*, 12, Schüler v. Grigoris, 2.Klarino. Sänger waren *Giannis Protopapas*, *Giannis Kapsalis* (1.Sohn von Stavros) und *Maritza Vlachodimou* (*Efchina*). Da die *Synkrotima* eine Pauschale erhielt, waren die Tänze gratis und daher tanzte nicht ein großer Kreis, sondern viele kleine *Parea's gleichzeitig*. Das ist ein neuer kommerzieller Festtyp, der sich immer mehr durchsetzt: viele Orte machen Wein-, Forellen-, Tomaten-, Jäger-, etc. -Feste.

### „Omada“ (Sponsoring-Fest) des Fußballclubs Charokopi/Tzoumerka am 15.9.2011 mit Stavros Kapsalis



Stavros Kapsalis (links) ist ein geschäftstüchtiger Cousin von Grigoris Kapsalis und seit dessen Rückzug aus dem aktiven Geschehen einer der gefragtesten Mastores, v.a. im Raum Arta. Er tritt meist mit seinem Sohn Giannis als Sänger auf. Im Gegensatz zu Grigoris spielt er wenig traditionelle Musik und bevorzugt panepirotischer Schlager (*Laiika*), wie sie in den Nachtclubs von Athen und Thessaloniki üblich sind. Er verschmäht auch nicht virtuose Effekte (z.B. halbminütiges Aushalten eines Tons) und

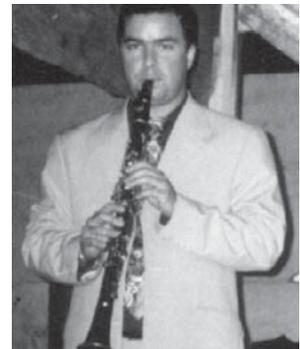
hat viele Fans. Er spielt mit Gitarre, Synthesizer und Drums. Es sangen *Frosy Rodogianni*, *Maria Giannaka*, *Giannis Kapsalis*, es spielten *Kostas Baos* (Klarino: rechtes Bild), *Nikos Tassis* (Synthesizer), *Sotiris Bourbos* (Gibson-Gitarre) und *Polychronis Kapsalis* (Drums). Das Fest, das wegen Regens im von der Catering-Firma gemieteten großen Zelt auf dem Sportplatz stattfand, wurde wegen einer Messerstecherei abgebrochen.

### 21.-22.6.2003 Panegyri in Mikro Peristeri/Metzovon

- mit der *Synkrotima Tilemachos Borodimos* (Klarino, war lange in Bielefeld, Deutschland), *Sotiris Vourbos* (Kithara), *Antonis Chalilopoulos* (Drums), *Vassilis Chalilopoulos* (Armonio), mit denen *Giannis Papakostas* öfter auftrat, und *Dimitris Achvoulas* (ca. 45, Hauptsänger der Truppe).

### 26.6.2003 Kleinasiatisches Tanzfest in Bafra Ioanninon

Bafra ist ein Aussiedler-Dorf aus Kappadokien von 1928, das seine kleinasiatische Tradition pflegt. Neben den Kinder-Trachtengruppen spielte auf dem Sportplatz der Schule im Einleitungsprogramm auch *Ioannis Soukouvelos* pontische *Kementze/Lyra* mit *Daouli*, gespielt von Frau *Despina Efthimadi*. Dann spielte die moderne *Synkrotima Tilemachos Borodimos* (wie Mikro Peristeri).



### 16.7.2003 Panegyri Ag. Marinas in Vrysella Filiaton

- mit *Tilemachos Borodimos* (Klarino), *Sotiris Vourbos* (Kithara), *Antonis Chalilopoulos* (Drums), *Vassilis Chalilopoulos* (Armonio), es sangen *Dimitris Achvoulas*, *Giannis Papakostas* und *Niki Papageorgiou*.

### Panegyri in Chouliarades am 9.9.2011<sup>103</sup>

Die Tzoumerka mit viel Schafzucht, mit ihren von Vlachen (Aromunen) bewohnten Bergen mit vielen alten Steinhäusern soll (wie Zagori) zu Museumsdörfern ausgebaut werden. Im Nachbarort steht ein Denkmal für den Kleften *Hadjantonis* (*Katzantonis*), der von *Ali Pasha Tepeleni* hingerichtet und in

103 2003 lebten im Winter nur noch 19 alte Leute im Dorf, zum Fest kamen ca. 2.000 Auswanderer.

Liedern verewigt wird. Am Beginn des Panegyri wurde wie 2003 der *Kangkelari* aufgeführt. Neben Papakostas sang *Dimitris Achnoulas*, es spielten *Telemachos Borodimos* und *Theodoros Chaliasos* Klarino, *Vassilis Chalilopoulos* Armonia/Synthesizer, *Christos Voulas* Kithara/E-Gitarre, *Kostas Katzaros* Drums, *Dimitris Papaioannou* Toumbeleki.

### Panegyri zum Fest Peter und Paul am 28.6.2011 in Nikopolis Prevezas

Das Dorf ist das halb von Sarakatsanen und halb von kleinasiatischen Umsiedlern (nach 1923) bewohnt: dies hat Auswirkungen auf Repertoire und Stil, Es traten *Giannis Papakostas* (Gesang) und ein junges Ensemble mit *Georgios Tsoumanis* aus Louros Klarino,<sup>104</sup> *Kostas Kostayiorgos* Violi, *Georgios Zoumbas* aus Ioannina Laouto und *Tassos Premetis* aus Igoumenitsa Defi, auf. Wie *inzwischen bei allen Panegyria* tanzte am Beginn eine Kinder-Tanzgruppe des örtlichen Kulturvereins in sarakatsanischen und kleinasiatischen Kostümen pan-griechische Tänze.<sup>105</sup>

### 17./18.6.2011 Vagante Karayioassis/Karagöz)-Schattenspiel-Truppe „Aris“ aus Korfu

Vorstellung auf der Plateia Mavili am See von Ioannina für ein Kinderpublikum.<sup>106</sup> Eine 2. Aufführung war am folgenden Abend in *Anatoli* Ioanninon (Neubausiedlung von Rückkehrerfamilien). In Ioannina spielte man (jeweils nach einem einleitenden Stabpuppenspiel auf der Oberbühne) „*Karayioassis als Schreiber*“, in Anatoli ein *Ali-Pasha/Kleften*-Stück, zwei traditionelle Karayioassis-Stücke, die pädagogisch aufbereitet waren.



104 2003 hatten Daniela & Rudolf Brandl mit Thomas Koch aus Göttingen den jungen Tsoumanis beim Unterricht mit Grigoris Kapsalis aufgenommen, der sein Lehrer war. Tsoumanis ist Sarakatsane.

105 Alle Musiker betonten, sie spielten lieber nur epirotische, am liebsten örtlich-regionale Tanzmusik.

106 Die Truppe verkaufte auch einen Satz Figuren im traditionellen Stil, aber aus Plastik, von einer US-Firma, für zwei komplette Stücke, den wir erwarben.

Fest am 12.9.2011 der national-konservativen *Panepirotiki Synomospondia Ellados* „400 Jahre Aufstand des Dionysios Philosophos (1611)" im Its Kalé Ioannina



Dionysios Philosophos



Frauenchor „Chaonia" aus Dropoli

Vor geladenen Gästen musizierten *Giannis Papakostas* mit der Koumpaneia *Grigoris Kapsalis* (Klarino), *Kostas Kostayiorgos* (Violi), *Diamantis Kallis* (Laouto), *Tassos Taflos* (Defi) und *Vater Athanasios* (Gesang), dem gemischten diafonen Chor „*Inoro*" und dem diafonen griechischen Frauenchor „*Chaonia*" aus Dropoli.

14.8.2015 Panegyri tis Panayias in Aspranggeloi (Zagori/Epiros)

Gesungen von *Giannis Papakostas* und *Panos Gkogos*, gespielt von *Lefteris Sarreas* (Klarino), *Dimitris Mpogdas* (Violi), *Apostolos Pappas* (Defi).



## Albanische Musik 1989-2009

### 6.10.1989 Polyphone Singstile Albaniens: Konzert im Nationaltheater Tirana<sup>107</sup>

1. „Ballada e sinan Labit“, gesungen von der Gruppe „Vallaré“ aus Gjirokastër (Labilia)
2. „Ngreu moj lule“, gesungen von der Gruppe „Starje“ aus Kolonjë
3. „Flaka mbuloi fshanë“, gesungen von der Gruppe „Hormove“ aus Tepelenë (Labilia)
4. „Ditën e Kongresit të pestë“, gesungen von der Gruppe „Zhapokikë“ aus Tepelenë
5. „Qeraxhi i Grebenesë“ (Karawanenführer aus Grevena), Auswanderer-Lied, gesungen von Eli Fara und einer 2. Sängerin, gespielt vom „Korçë-Qytet“ (Saze Nevruz Nuri)
6. „Atje te lisi në brinjë“, gesungen von der Gruppe „Dukat“ aus Vlorë
7. „Potë pres te shtrunga e vathës“, gesungen von einer Gruppe aus Dibër
8. „Kënga e tunit“, gesungen von der Gruppe „Radostimë“ aus Vlorë
9. „Të kesh mall për atë derë“, gesungen von der Gruppe „Dhermi“ aus Vlorë
10. „Hapën ca ara në mal“, gesungen von der Gruppe „Vëndreshë“ aus Vlorë
11. „Kalinë moj“, gesungen von einer Gruppe aus Lokovë bei Sarandë
12. „Lengjenda e vrës“, gesungen von der Gruppe „Lapardha“ aus Vlorë
13. „Sado jagatan me lule“, gesungen von der Gruppe „Taraninë“ aus Gjirokastër
14. O Limon i bardhë“, gesungen und getanzt von einer Frauengruppe aus Kolonjë

### 15./16.10.1989 Stadthochzeit Polyxeni Punëmira und Gjergji Nini in Korçë<sup>108</sup>

Bei der Hochzeit von Polyxeni Punëmira mit Gjergji Nini spielte ein modernes Roma-Ensemble (*taifa*) mit Verstärkeranlage (mehr laut als schön) mit *Albert Bakllamaja* (Klarinette, Gesang), *Vaskë Visi* (Accordeon), *Raqi Mano* (E-Gitarre) und einem Schlagzeuger (Drums). Die Brautleute entstammten einflußreichen Großfamilien, in der Sippe Punëmira gab es zahlreiche Akademiker. Da das kommunistische Albanien streng atheistisch war, fehlten bei der Hochzeit alle religiösen Bräuche. Trotzdem gab es noch traditionelle Elemente. Die Sippen der Braut und des Bräutigams feiern traditionell getrennt. Die Video 8-Dokumentation umfaßt nur den Teil der Hochzeit der Brautsippe. Am Samstagabend fand in einem Restaurant in Korçë das Abschiedsbankett der Braut von ihrer Sippe und die Vorstellung der Schwiegerfamilie statt. Wie schon 1854 Johann Georg von Hahn über albanische Hochzeiten berichtete, nimmt an der Abschiedsfeier der Braut nur eine Delegation der angesehensten Mitglieder der Sippe des Bräutigams teil. Der Bräutigam, sein Vater, und ihre Begleiter - meist ältere Männer der näheren Verwandtschaft - sind sowohl „fremde Gäste“, zu deren Ehre man auftritt, was Küche und Keller zu bieten haben, um ihnen Größe und Bedeutung der eigenen Sippe vorzuführen, als auch „Zeugen“ und um den Bräutigam allen Verwandten der Braut vorzustellen. Sie wurden von der Schwiegerfamilie feierlich-würdevoll begrüßt und zum Festmahl gebeten.

Vor ihrem Eintreffen und dem Beginn des Banketts tanzte man außer beliebten Korcanner Tanzmelodien v.a. fremde Tänze, (ältere italienische und griechische Schlager, z.B. Me-

---

107 Zu den Stücken s. Instituti i kulturës popullore 1984 (Folklorefestival in Gjirokastër)

108 Frau Adelheid Feilcke-Tiemann M.A. (Univ. Köln) hatte sich mit einer Frau der Familie der Braut angefreundet, die uns die Einladung vermittelte.

lina Mercouri's Titelsong des Films „Never on Sunday“),<sup>109</sup> nach dem Essen fast nur traditionelle regionale Tänze. Dann folgten bekannte Lieder und - angestimmt vom Onkel der Braut und einigen männlichen Verwandten der Braut - ein diafonisches Lied (dörfliches Hochzeitslied, Text auf die kommunistische Partei)<sup>110</sup> in traditioneller Stimmgebung. Die Gäste sangen nicht. Die jüngeren tanzten zwar - auch der Bräutigam -, nicht aber sein Vater und die älteren Männer, die passiv blieben und sich nur gelegentlich mit den Gastgebern unterhielten. Man sagt, „die Ehrengäste sollen essen und Bier und Raki trinken, soviel sie können.“ Mit Raki (klarer Treber Schnaps), prosteten ihnen die Gastgeber zu, dazu wurde „Çobankat“ gespielt. Mit der albanischen Version des Schlagers „O Mustafa“ begann sich das Tempo der Tänze zu steigern und beim „Napoleonë“ klebte man dem Klarinettenisten einen Geldschein auf die Stirn, was vor den Gästen die Generosität der Gastgeber bezeugen soll.

Den 1. Höhepunkt des Abends bildete der Tanz der Brautmutter, wieder zu Çobankat. Der absolute Höhepunkt war der feierliche Rundtanz der Braut mit den Brautjungfern „Na vjen vallja rrotuelo“, bei dem sie ein weißes Spitzentüchlein - Symbol ihrer unbefleckten Jungfräulichkeit - zum letztenmal hochhielt. (In Mittelalbanien entreißt ihr der Bräutigam das Tüchlein am Ende und verbrennt es. In Korçë ist dies nicht der Brauch.)

Ihr Tanz war (wie es die Tradition verlangt) feierlich-steif, mit unbewegtem Gesicht. Sie trug ein weißes Spitzenkleid und war puppenhaft geschminkt. Schon Hahn und die Reiseberichte aus der Zeit Ali Pasha's merkten das puppenhaft geschminkte Gesicht der Braut an, die keine Emotionen zeigen darf. Dazu tanzten auch andere verheiratete Paare der Brautsippe zunehmend lebhafter. Nachdem alle Verwandten mit der Braut ihren Ehren Tanz getanzt hatten, verabschiedete sich der Bräutigam mit seiner Delegation. Erst dann feierte die Brautsippe richtig ausgelassen (auch die älteren Männer) mit südalbanischen Dorftänzen, so z.B. der Onkel der Braut den gegenmetrischen *Tanz von Lescovac*.

Sonntag Mittag wurde die Braut im Elternhaus feierlich angekleidet, während die Verwandten Geschenke überbrachten und Raki erhielten. Die Brautjungfern tanzten inzwischen auf der Dachterrasse. Die Mutter wünschte ihrer Tochter Kindersegen, indem sie - wieder zum feierlichen Rundtanz „Na vjen vallja rrotuelo“ - mit einem kleinen Kind auf dem Arm vortanzte. Die angekleidete Braut erwartete nun den Bräutigam. Als Vorbote der Eskorte des Bräutigams überbrachte ihr ein kleiner Junge Blumen. Der Bräutigam kam in Begleitung seines Beistands, der die Schuhe für die Braut trug. Nachdem die Eskorte mit Raki begrüßt wurde, stellte sich das Brautpaar zum Hochzeitsphoto auf. Dann zog der Beistand des Bräutigams der Braut die Schuhe an, was bedeutet: „die Frau soll zukünftig nur im Auftrag ihres Mannes das Haus verlassen, da sie keine eigenen Straßenschuhe besitzt“. Nun warf der Beistand Reis in die Menge und erhielt von der Brautmutter eine weiße

---

109 In Albanien sendete das Staatsfernsehen nicht gantztätig und man empfing ohne Probleme das TV-Programm der RAI und des griechischen Fernsehens.

110 Wie schon 1972 gab es für viele traditionelle Balladen (*Kengë Kaçakesh* = Räuberballaden und Hochzeitslieder) Partisanen- und Partei-Texte, die bei offiziellen Feiern zu singen waren: es ist aber anzunehmen, daß man sich dabei an die ursprünglichen (zur Funktion der Hochzeit passenden) Texte erinnerte und sie assoziierte (orales Parodie-Prinzip).

Armbinde, als Symbol seiner Vermittlerrolle. Dann verließ die Braut endgültig ihr Elternhaus und wurde im Taxi zur Sippe des Ehemannes gebracht. Früher wurde sie auf das Pferd des Bräutigams gesetzt. Ihr folgte die Delegation ihrer Familie, die den Abend als Ehrengäste der Sippe des Ehemannes verbringt. Die Hochzeitsgäste verabschiedeten sich von den Brauteltern mit einer Geldspende für die Hochzeitskosten. Auch dies war schon 1854 (n. Hahn) üblich.



Links:  
Braut und Beistand

Rechts:  
Tanz der Brautmutter  
mit einem Kind im Arm  
(Kinderwunsch)



### 16.10.1989 Städtische toskische Musik in Korçë (Südalbanien)

Die 1989 über 56.000 Einwohner große Stadt Korçë/Korca liegt im Südosten Albanien am Fuß des Berges Moravë, nahe der griechisch-makedonischen Grenze. Früher führte über den Paß die Handelsstraße von Ohrid (FYROM) nach Kastoria in Griechenland. Im 18./19.Jh. war Korca neben Moschopolis eine der wichtigsten Bazarstädte der Aromunen und schon damals ein wichtiger Warenumschnlagplatz Die Albaner sind Tosken, mit ihnen zusammen wohnen Griechen und v.a. Aromunen. Letztere sind für ihre *Kelims* (gewebte Teppiche) berühmt und heute noch ist die Stadt ein Zentrum der Textilindustrie. 1989 kamen ca. 60% der Industrie- und Agrarprodukte Albanien aus dieser Gegend, neben Textilien v. a. Erze, Tabak, Getreide, Zuckerrüben, Obst, Milch und Fleisch. Seit Mitte des 19.Jhds hat Korca eine ausgeprägt städtische Anlage mit breiten Boulevards und an sich schönen traditionellen Jugendstil-Stadtvillen von vor 1900, die leider verfallen. In der „*Albanischen Renaissance*“ wurde 1887 in Korca die erste albanische Schule eröffnet. Seit damals hat die Stadt ein reges intellektuelles Leben. 1928 entstand hier aus der 1.kommunistischen Zelle Albanien die sogenannte „*Korça-Gruppe*“.

Auch in Albanien unterscheidet man traditionellerweise zwischen der leiseren, zarteren „*Musik im Haus*“ und der lauten „*Musik im Freien*“: erstere findet sich v. a. in Städten. Die Dorfmusik, die von Amateuren als Begleitung zum Gesang oder zum Tanz gespielt wird, verwendet Flöten (*fyell*), Sackpfeifen (*gajde*), Kniegeigen (*lauria = lyra*) und Trommeln. In Südalbanien gibt es eine große Vielfalt sog. „*polyphoner*“ Gesänge (*Schwebungsdiaphonie*). Die professionelle Dorfmusik bei Hochzeiten, christlichen und islamischen Festen, spielen Roma mit dem *Oboen-Trommel-Ensemblezurna daulle* (= *davul*).

Die Aufnahme entstand am 16.10. im Kulturamt von Korçë<sup>111</sup> unter Aufsicht von Spiro Shituni mit Adelheid Feilcke-Tiemann. Es fehlten Violinen (vgl. die Konzert-Aufnahmen der Gruppe: es war nicht so wichtig, da den *iso* auch Lauten übernehmen können).

Der städtische Charakter Korcas spiegelt sich in der traditionellen Musik wieder: Die *Sazhe* begleitet typisch städtische Lieder, die von halbprofessionellen Sängerinnen (keine Roma!) gesungen werden,

111 Die Kenntnis von „*kengë kaçakësh*“ – Kleften-Lieder oder „songs of brave people against the Greeks“ und „*Oparçia*“ (Tänze von Opar) wurde von den Sängern verneint, obwohl diese Formen für Korça typisch sein sollen („*Kapedan*“ = „*Kapetanos*“).

die sich von der Vokaldiafonie der Dörfer deutlich abheben. Mit *Lindita Theodori* und *Sotiraq Vangjeli* sangen zwei Schauspieler vom Operettentheater der Stadt, später auch die Folklore-Sängerin *Eli Fara*, begleitet vom „*Korçë-Qytet*“ (*sazhe*) des berühmten Klarinettenisten *Nevruz Nuri* (gest. 1991/92). Die für Korça typische instrumental-vokale Zweistimmigkeit ist nach Spiro Shituni angeblich in der 2.Hälfte des 19.Jhds in der „*Albanischen Renaissance*“, spätestens um 1912 zur Zeit der Unabhängigkeit, aus der ursprünglich rein vokalen Zweistimmigkeit entstanden. Auch die 2. Klarinette (bzw. die „*fyell*“- Hirtenflöte) scheint eine pflegerische Erweiterung zu sein, wobei sie einen, dem 2.Vokalpart analogen, wenigstufigen, wechselbordunartigen Part im unteren Tonraum spielt.

Es spielte die Saze „*Korçë Qytet*“: *Nevruz Nuri* (1. Klarinette), ca. 40, Halb-Roma - *Maliq Xheli* (2.Klar.), ca. 45, - *Agron Murati* (1.Llautë), ca. 45, *Sulejman Bakklamaja* (2.Llautë), ca. 45, *Agron Hakiu* (Def/Dajre = Rahmentrommel), ca. 35, alles Roma.

Nr. 1-5 sangen *Lindita Theodhori*, ca. 40, aus Korçë und *Sotiraq Vangjeli*, ca. 50, Nr. 8-12 *Eli Fara*, Folklore-Sängerin aus Korçë, geb. Drenovë/bei Korçë, ca. 25, und *Jossif Minga*, ca. 35, aus Korçë, Musiklehrer, Komponist, Arrangeur von *Nevruz Nuri*'s Saze.



links: Nevruz Nuri und Eli Fara  
rechts: Lindita Theodhori und Sotiraq Vangjeli

1. „*Çobankat*“ (Schäferin), bekanntes Liebeslied
2. „*Hapi sytë e zes ...*“ (Öffne die schwarzen Augen), Liebeslied
3. „*Ballin me sedef ...*“ (Perlenweiße Stirn), Liebeslied
4. „*Më pike bandill më pike ...*“ (Jüngling, du hast mich wie ein Blitz getroffen), Liebeslied
5. „*Zogë ku më qënke rritur ...*“ (Vögelchen, wo ist dein Nest), Liebeslied
6. „*Pjesë instrumentale me gajde*“ (Instrumentalstück für Gajde, Sackpfeife), gespielt von *Fiqiri Islami* (vulgo „*Gajdeshi*“), ca. 55, aus einem Dorf bei Korçë, und *Agron Hakiu* (Def/Dajre).
7. „*Kaba me klarinetë*“ (Kaba = freimetrisches, improvisiertes Stück in Art eines Taksim für Klarinette), Solo-Klarinette gespielt von *Maliq Xheli* und Saze ohne 2.Klarinette.
8. „*Vajtim*“ (Klage - zeremonielle Hochzeitsklage oder Amanes), mit *Eli Fara*.
9. „*Qeraxhi i Grebenesë*“ (Karawanenführer aus Grevena), Auswanderer-Lied, gesungen von *Eli Fara* und *S. Vangjeli* [Vgl. Albanien-CD Nr. 12 und Video].
10. „*25 gërsheta*“ (25 Zöpfchen), Liebeslied, mit *Eli Fara*.
11. „*Kur më vjen Marina ...*“ (Als Marina zu mir kam), Liebeslied, mit *Eli Fara*.
12. „*Këngë për Petro Ninin*“ (historisches Lied über P.N.), Propagandist der „*Albanischen Renaissance*“ (2.Hälfte 19.Jh.), der 1905 von Griechen vergiftet wurde. Gesungen von *Eli Fara* und *Jossif Minga*.
13. „*Kaba me klarinetë*“ Solo-Klarinette gespielt von *Nevruz Nuri* und Saze (mit 2. Klarinette).
14. „*Tri valle*“ (3 Tänze, instrumental): [vgl. Aufnahmen 2005 mit *Aleko Jani*, OM 85]
  - a) „*Valle Beratçe*“ (Tanz aus Berat)
  - b) „*Iusuf Arapi*“ (General Ali Pasha's und guter Tänzer)
  - c) „*Valle e Fushës*“ (Tanz aus Fusha; = auch „Feld“)
15. „*Mora tatëpjetë çarshinë*“ (Zum Bazar = *çarshinë* - hinunter), Liebeslied: *Lindita Theodhori* & *J. Minga*.

## 26.6.2005 Südalbanische Musik aus Sarandë/Çamëri

Teil 1: Konzert beim *Festival Montalbâne* am 26.6.2005 in Freyburg/Unstrut;<sup>112</sup>

Die *Grupi polifonik „Jonianët“* aus Fterrë/Sarandë wurde 1993 zur Pflege des diafonen labischen Stils gegründet und ist eins der 3 Diafonie-Ensembles in Sarandë. Sie traten bei Festivals in Berat, Përmet, Drenas (Kosovo), beim Internationalen Theaterfest Butrinti und Nationalen Folklore-Wettbewerb Gjirokastrë auf, wo sie einen Preis errangen. Das Festival ist ihr 1.Auslandsauftritt. [E. Pistrick] Es spielt die Saze von Aleko Jani aus Sarandë, Zamir Brinja (Violinë) aus Sarandë/Çamëri und Adem Daci (Llautë, 2.Stimme) aus Përmet.



1. *Kaba* (= moirolöyi): freimetrische Improvisation
2. *Lied auf den Tod Ali Pashas*: - es fehlt die 2.Stimme.
3. *Aus einem langen Auswanderer-Gedicht von Naim Frashëri* (er war der Dichter der 3 Frashëri-Brüder).  
„Albanien, meine Mutter, / obwohl ich ausgewandert bin“
4. „*Moj nena Tereza*“ (Meine Mutter Tereza) - Lied für Mutter Theresa
5. *Vajtim* (Klage)
6. *Këngë për Abdyl Frashëri* (Lied für Abdyl Frashëri):  
Abdyl Frashëri (1839-1892) agierte für Albanien's Unabhängigkeit vom Osmanischen Reich. Das Lied behandelt 1878, wo der Berliner Kongress die Albanische Frage (ohne deren Vertreter) diskutierte.
7. *Lied auf Sarandë*: „*Pikon dritë e pikon valë*“
8. *Lied auf Ismail Qemali* (1844-1919) = 1.Präsident Albanien's.  
„Wohin ging der Junge / Ismael Qemali mit Sorge?“
9. Lied über Rustem Efendi und seinen tapferen Sohn
10. „*Djal i vogël me kërcure*“ (Mein armer kleiner Junge) - Frauenlied
11. „*Moj e bardha si jeleni*“ (Mein Mädchen, weiß wie eine Pferdemahe) Südalbanisches Hochzeitslied  
(v.a. in Gjirokastrë)

---

112 Die Dokumentation war eine Exkursion des Musikwissenschaftlichen Seminars der Musikhochschule Weimar unter Leitung von RMB.

12. *Kaba* (Der Anfang ist von Laver Bariu aus Përmet bekannt.)
13. *Lied über Delvinë* (Lied im Stil der „Kulturhäuser“)
14. „*Xhan moj bajame*“ (Seele meiner Mandel) - Liebesklage
15. „*Te rrapi në Mashkullorë*“ (Bei der Platane von Mashkullorë) Lied über den Heldentod von Çerçiz Topulli 1908
16. „*Kur dalin plakat në lëmë ...*“ (Wenn ältere Frauen auf die Tenne gehen ...) Frauenlied
17. „*Moj Maro, Moj Marine ...*“ (Du Maro, du Marina ...)
18. „*A kan' uj ato burime?*“ (Führt die Quelle Wasser?) Liebeslied aus Përmet, dessen einstimmige Version auch in Shkodër gesungen wird.
19. *Osman Taka* (Tanz des Räuberhauptmanns) - typisch labische Tradition

Teil 2: Aufnahmen mit der Saze Aleko Jani am 1.7.2005 in der Univ. Göttingen



Typisch für „*Lieder am Tisch*“ und Tänze ist die albanische *Saze* mit Sologesang, *Klarinetë*, Violine, *Llautë/Laouto* (Hybrid-Laute) und *Defi* oder Bechertrommel *Toumbeleki*. Die Melodik der Stücke ist durch eine von Sängern/Klarinettenisten improvisierte mikrotonische Ornamentik charakterisiert, die die anhemitonisch-pentatonische Gerüstmelodie oder modale *Makamen/echoi* (orientalisch-spätbyzantinische Skalen) kunstvoll überwuchert, wobei die freimetrischen *vajtim/moiroloyia* („Klagen“) und Melodien zur *gazeli*-Dichtung die Virtuosität von Sänger und Klarinettenist (gelegentlich Geiger) zeigen. Sie sind popularisierte Nachfahren des arabisch-türkischen *Amanes/Layali* (arab. „*ya leil*“-„Oh Nacht“ = Liebesklage) und des instrumentalen *Taksim* (von nationalistischen Folkloristen fälschlich als „*Hirtenmelos*“ bezeichnet, aber alle Instrumente sind urban und professionell hergestellt).

*Aleko Jani*, 53, Roma, aus dem Bergdorf Markat bei Sarandë, lernte erst vom Vater und dann von Meistermusikern Gesang, Klarinette und Violine. Er ist seit seinem 18. Lebensjahr professioneller Musiker und spielt seit 1989 - wie viele südalbanische Musiker - im Winter in Athen, wo sein Bruder beim Omonia-Platz ein Musiklokal hat. Er kennt griechische Lieder (*Deropolitissa; Osman Taka, Menoussis*).

*Zamir Brinja* (Violinë), ca. 50, aus Sarandë ist Lehrer und hat eine klassische Violinausbildung absolviert und spielt auch Akkordeon und Def.

Adem Daci (Llautë, 2.Stimme), ca. 60, Roma, ist Volksmusiker aus Përmet, spielt aber auch klassische Gitarre (in der VR Albanien wurden die Musiker in staatlichen Musikschulen ausgebildet und können Notenlesen). Beide spielen nur gelegentlich mit Aleko Jani.

1. *Lied auf den Tod Ali Pashas*
- 2: „*Te rrapi në Mashkullorë*“ (Bei der Platane von Mashkullorë)
3. *Vajtim* (Klage) - *Këngë kurbeti*: Auswandererlied der Großen Arbeitsemigration aus Südalbanien in die Türkei, USA, Argentinien 1910-20.
4. Suliotischer Tanz in 7/8
5. „*Xha Minushi*“ (Onkel Menoussis)
6. „*Ainte Deropolitissa*“ (Mädchen von Dropoli) - in griechisch
7. *Osman Taka*
8. Instrumentaler Tanz
9. *Çamiko*
10. *Napoleone*: Tanz aus Tiranë. Der Vokalpart gehört eigentlich nicht dazu, wird aber oft gespielt (gilt abwertend als „*muzikë jevgjish*“ = Zigeunermusik).
15. *Berat, Çamiko*
16. „*Nënë moj, do marr një udhë ...*“ (Mutter, ich werde in die Ferne gehen ...)
17. „*Leshverdha trëndelinë*“
18. *Këngë Kaçakësh*: Räuberlied auf Kalem Rushiti Toskalli (Kalem Rushiti, der Toske). Lied aus der Region Korçë.
19. „*Do marr çiften, do dal për gjah*“ (Ich werde die Doppelflinte nehmen ...) Lied aus Përmet
20. „*Me ngadalë vallen-o moj syzesë ...*“ - Hochzeitslied
22. Instrumentaler Tanz
23. *Vasiliqi* (nach dem Tod Ali Pashas)

**11.12.2009 Saze aus Përmet (S-Albanien), Taverne „Emblema“ (Tirana) (OM 142)**  
 Es spielte die „*Grupi Folklorik*“ - „*Sazet: Vëllezërit Frashëri*“ (Folklore-Gruppe *Brüder F.*) der „*Shoqëria atdhetare-kulturore*“ (Heimat- & Kulturverein) „*Përmeti*“ aus Përmet (Südalbanien) am 11.12.2009 im Restaurant „*Emblema*“ in Tiranë.<sup>113</sup> Aufnahme RMB mit Dr. A.Ahmedaja.

Klarinette: Sadik Zeqiri - Violine: Artur Zeqiri  
 Akkordeon, Gesang: Ylli Muço - Llautë, Gesang: Jarek Muço  
 Gesang, Def: Arban Zeqiri - Leiter der Folklore-Gruppe: Kastriot Bezati



<sup>113</sup> Zur Bedeutung des Gruppennamens, zur Reihenfolge der dargebotenen Musik sowie der Inhalte jedes einzelnen Stücks siehe Text und Übersetzungen.



1. *Kaba* mit Klarinette
2. Ich werde die Doppelflinte nehmen
3. Gibt es Wasser in der Quelle?
4. Der Tanz von Kalem (instrumental)
5. Çerçiz Topulli
6. Ich bin nachts aufgestanden
7. *Kaba* mit Geige
8. *Ali Pashë Tepelena* (Ali Pasha's Tod)
9. Ich nahm den Weg nach Janina
10. Ich fing eine Nachtigall mit Tau
11. Oh Bräutigam, wohin gehst du?
12. *Kaba* mit Klarinette (der General)
13. Lied aus der griechischen Folklore
14. Tanë, du Tanë
15. Lieder aus Mittelalbanien
16. Potpourri mit Liedern aus Korçë
17. Ich hab' daran gedacht, mich zu verloben
18. Katjushka (Tanz)
19. Çamisches Lied
20. Volkslieder aus Vlorë
21. *Kaba* mit Geige
22. Ich habe dich großgezogen und zur Braut gemacht
23. Aromunisches Lied
24. Tanz aus Dangëlli
25. Potpourri mit Hochzeitsliedern aus Përmet

### Quellenkritische Anmerkungen von Dr. Ardian Ahmedaja (Musikuniversität Wien 2010)

Die bei dieser Abendunterhaltung aufgeführte Musik ist ein Querschnitt mehrerer lokaler Repertoires, wobei die Musik mit Saze aus der Stadt Përmet, aus der die Gruppe stammt, die Basis bildet. Sie zeichnet sich durch das Gleichgewicht zwischen Singstimmen und Instrumentalensemble aus. Die zwei Solisten stehen dem Bordun bei den Singstimmen gegenüber und entsprechen dem Verhältnis Klarinette und Geige (= Solisten) zu den anderen Instrumenten: kleine Trommel *def* (auch *dajre/daire*), *llautë* (Laute) und *fizarmonikë* (Akkordeon). Die Solo-Partien der Singstimmen übernehmen, wie üblich, die Musiker selbst. Hier sind es primär der Def- und der Llautë-Spieler. Sie werden vom Vokalbordun der anderen Ensemblemitglieder unterstützt. In den instrumentalen freimetrischen *kaba* (Nr. 1 & 7 *Kaba mit Klarinette* und Nr.21 *Kaba mit Geige*) gibt es hingegen meist einen Solisten, obwohl auch die Dialog-Form praktiziert wird, wie etwa bei Nr. 1 (Klarinette und Geige).

Wechselbeziehungen zu Repertoires anderer Regionen im Süden, insbesondere dort wo die *Saze* die musikalische Identität stark bestimmt, sind seit den ersten Aufnahmen dieser Repertoires in den 1920er Jahren (u.a. Tabouris; Häupl/Vernon 1998) bemerkbar und sind in den letzten zwei Jahrzehnten verstärkt worden. Einer der Hauptgründe dafür ist die Migration im Land nach dem politischen Umbruch Anfang der 1990er Jahre, v.a. in die Hauptstadt. Hinzu kommen die wachsende Mobilität auf Grund der stetig verbesserten Infrastruktur, der neu entstandene Privatmarkt für Musikaufnahmen sowie Internet und digitale Netzwerke als Medien für den Informationsaustausch. Daher ist es nicht verwunderlich, wenn die Gruppe aus Përmet auch Lieder aus südost-albanischen Regionen *Kolonjë* und *Korçë* (Nr.16) oder *çamische* Lieder (Nr.19) aufführt. Überraschend sind aber jene aus Zentral- (Nr.15) und Nord-Albanien (Nr.17), die sich von den Repertoires aus dem Süden stark unterscheiden. Wegen der regionalen Unterschiede war es bis Anfang der 1990er Jahre kaum denkbar, daß sich eine Gruppe aus Südalbanien Musik aus Zentral- und Nord-Albanien aneignet. Gegenwärtig scheint es aber eine Nachfrage zu geben, Repertoires aus diversen Regionen von derselben Gruppe zu hören und die Musiker passen sich dem an.

Die Aufführung eines aromunischen<sup>114</sup> (Nr.23) und eines griechischen Liedes (Nr.13) ist hingegen ein neues Phänomen, das aber nicht so sehr mit der Musik zu tun hat, denn es ist nicht außergewöhnlich, daß aromunische, griechische und albanische Musikanten in Süd-albanien und im Nordwesten Griechenlands die Repertoires des jeweils „Anderen“ praktizieren. Außerdem ist die Musik oft kaum zu unterscheiden, wie beispielsweise ein Vergleich zwischen den Aufnahme „*Dallëndyshe vogël-o, dale-dale*“ (Kleine Schwalbe, langsam, langsam) und jene des griechischen Liedes (Nr. 13) „*Ajde moj Deropolitissa*“ (Du Mädchen aus Dropoli) zeigt. Neu ist, daß die politische Lage es nun Musikanten erlaubt, Musik der Minderheiten bzw. aus Nachbarstaaten aufzuführen. Auch gastieren albanische Ensembles im griechischen Epiros bei Heiligenfesten und im Winter in Nachtlokalen in Athen.

Im Gespräch mit den Musikanten, ihrem Leiter bzw. Manager sowie einem Mitarbeiter des *Instituti i Antropologjisë Kulturore dhe Studimit të Arteve* (Institut für Kulturanthropologie und Erforschung der Künste) war einiges über die Nähe der Musikanten zu Aromunen in Përmet und nahe gelegenen Dörfern (beispielsweise Frashër) zu erfahren. Ein anderes Merkmal bestimmter Stücke an diesem Abend zeigte auch die Nähe der Musikanten zur öffentlichen Präsentation lokaler Musikstile in Albanien in der 2.Hälfte des 20.Jhds. Ein Beispiel dafür ist Nr.4, „*Valle e Kalemit (instrumentale)*“ (Kalem-Tanz). Seine zwei letzten Teile, kürzer als sonst gespielt, sind ein Einfluß aus der Praxis des sog. „*potpuri*“ (Potpourri). Dabei geht es um das Aneinanderreihen von Lied- oder Tanz-„Motiven“, um in möglichst kurzer Zeit viele davon „unterzubringen“. Diese Art der Präsentation ist in Albanien bei Bühnenshows und Folklore-Festivals noch sehr beliebt. Nähe zu dieser Praxis zeigen auch die Lieder Nr.20 aus *Vlorë* in SW-Albanien. Die Stadt ist bekannt für ihre a-capella Mehrstimmigkeit (Diafonie). Dennoch hat das Ensemble des Kulturhauses in den 1970er und 1980er Jahre durch das Vorhandensein der Instrumente (in den Kulturhäusern zwingend vorgeschrieben) auch Lieder mit Instrumentalbegleitung ins Repertoire aufgenommen, die nicht direkt lokale Tradition sind, aber viele ihrer Charakteristika enthalten, wie z.B. die Parallelführung der Solisten statt des üblichen „Dialogs“.

Daß die Gruppe Lieder über Figuren der Vergangenheit, wie z.B. über *Çerçiz Topulli* (Nr. 5) oder *Ali Pashë Tepelena* (Nr.8) mit derselben Selbstverständlichkeit wie andere Liedtypen aufführt, zeigt die Breite ihres Repertoires. Solche Lieder sind zwar heute noch v.a. in den Medien zu hören, werden aber immer seltener. Weiters sind v.a. Lieder über *Ali Pashë Tepelena*, über den es auch griechische und aromunische Balladen gibt, für inhaltliche und musikalische Vergleiche interessant, insbesondere die mit *Saze* und *Koumpaneia*.

---

114 Das Lied bestellte Robert Collaku, ein aromunischer Mitarbeiter des Folklore-Instituts.

## Makedonia 1998 und 2003

1998 Dokumentaraufnahme Historika-Erotika:  
Lieder zur Flöte *Suravli* mit *Georgios Fotiadis* in  
Platanakia/Dion Katerinis (OM 17)  
1998 aufgenommen zusammen mit  
Dr. Athina Katsanevaki  
(Macedonian University Thessaloniki)



### 8.6.2003 Hochzeit (Abschied der Braut) in Volakas Dramas

Aufnahme gemeinsam mit Athina Katsanevaki: 1. Teil der Hochzeit „Abschied der Braut“ und kirchliche Trauung, da die Braut nach West-Makedonia ins Vlachische heiratete. Wir verpaßten die „Pitta“ (zum Anziehen der Braut). Hauptsächlich nahmen wir Frauenlieder auf (eine Gruppe alter Sängerinnen) - parallel wurde im Hof zu CD's fast nur *Baiduska* und *Karsilamas* getanzt, dann brachte der *Koumparos* mit einer *vlachischen Koumpaneia* Schuhe und Spiegel. Es folgte die *Patinada* zur Kirche, angeführt vom *Koumparos* mit der *Koumpaneia*, dann kam die Braut mit *Gaida* (Markos Pavliou) und 2 *Daïre* (*Kostas Rados*, *Petros Markopoulos*).

Die Musiker der westmakedonisch-vlachischen *Koumpaneia* waren angeblich keine Roma: Klarino: *Dimitris Paradochos* aus *Nalata Voïou*, W-Makedonia, Violi: *Vasilios Bitsialos* aus *Alatoletra Grevenon*; Defi: *Antonis Papadonalos*, Akkordeon: *Petros Piniliaris*; Gesang: *Evangelos Toris* aus *Ieropigi Kastorias*.





Patinada

12.10.1998 Dokumentaraufnahme von Musik aus Konstantinopel und Makedonia in Adriani Dramas (Makedonia)

Aufgenommen im Haus von A. Andreoglou am 12.10.1998 mit *Michael Anastasiadis* (Violi, Outi, Gesang) *Antonios Andreoglou* (Klarino), *Elefterios Arvanitidis* (Toumbeleki, Outi), *Nikolaos Demisis* (Harmonika) (OM 19).

In Adriani Dramas wohnen nach 1928 dorthin zwangsumgesiedelte griechische Familien aus Kleinasien. Ihr Repertoire ist *orientalisch-griechisch (fanariotisch)*, mit thrakisch-makedonischen Tänzen und Stilelementen vermischt.



*Antonios Andreoglou* (Klarino), 53, Ingenieur und Musiker aus Adriani, war Militärmusiker und lernte bei einem christlich-türkischen *Mastoras*<sup>115</sup> in Komotini, Griechenland.

1. *Amanés* (Liebesklage, arab. *layali*, persische *Ghazel*-Dichtung) im *Dromos* (= *Makam*) *Ussak*; gesungen von Michael Anastasiadis.
2. *Kleftikos*, *epitrapézio* „*Ὠρέ με γέλασαν μια χαραυγή*“ (An einem frühen Morgen wurde ich angelogen) im *Makam Rast*; gesungen von M. Anastasiadis.
3. *Taksimí* (freimetrische Improvisation) im *Makam Rast* (A. Andreoglou) und *Kalamatianos* ( $\frac{7}{8}$ ).
4. Stücke im *Dromos Ussak*: a) *Taksimí* - b) *Tsifteteli* [Bauchtanz] - c) *Makedonikos* - d) *Karsilamas* ( $\frac{9}{16}$ ).
5. *Outi-Taksimí* im *Makam Huzzam* (Michael Anastasiadis) und Wiederholung
6. *Sharkî* (türkisch-osmanische Liedform des 19.Jhds) „*All' meine Hoffnungen sind zerbrochen*“, im *Makam Huzzam* von *Yesarî Mustafa Ârsîm Arsoy* (geb. in Drama 1892 od. 1898/1900; Komponist, *Ud*-Spieler): in Türkisch (thrakischer Dialekt) gesungen von M. Anastasiadis.  
*Taksimí* im *Makam Hiçaz* (M. Anastasiadis).
7. *Epitrapezios* (*Makedonikos*, freimetr. Tischlied) „*Alle Vögel, alle Schwalben...*“ und makedonischer *Kalamatianos* ( $\frac{7}{8}$ ); gesungen von E. Arvanitidis.
8. *Zonaradikos* („Gürtel“-, Hochzeitstanz).
9. *Taksimí* im *Makam Nihavent* und *Ballos* (Inseltanz,  $\frac{2}{4}$ ): M. Anastasiadis.
10. „*Σ' αγαπω*“ („*Ich liebe dich...*“, populäres Liebeslied der 60er-Jahre) im *Makam Nihavent*: gesungen von M. Anastasiadis u.a.
11. *Karsilamas* ( $\frac{9}{16}$ ) im *Makam Rast*.
12. „*Eleno Mome*“ (*Makedonikos*,  $\frac{7}{16}$ ): gesungen von N. Demisis.
13. *Baiduska* (*Makedonikos*,  $\frac{5}{16}$ ) N. Demisis.

11.6.2003 Fanariotische u.a. Lieder mit Antonis Andreoglou, Adriani Dramas.

Der ca. 55-jährige Sänger *Vasilios Morentis* aus Nisiani/Kavalas ist *Psaltis & Militärmusiker*. *Antonis Andreoglou* spielt Metallklarinetten, *Christos Voutsas*, ca. 40, aus Adriani Toumbeleki.

<sup>115</sup> Er hatte sich in ein griechisches Mädchen verliebt und blieb 1928 in Griechenland.



1. a) Kleftikos: Τηνος μανούλα θλιβεται (Vgl. die Aufnahme von Grioris Kapsalis 2002)  
 b) Μήλο μου κόκκινο (Mein roter Apfel)  
 c) Σαν απόψε τέτοιαν ώρα = *Makam Rast* = *ichos plagios tou tetartou diatonikou genous* und *Amanes*
2. a) Ασπρα μου περιστέρια = *Makam Hıçazkar* = *ichos plagios tou defterou chromatikou genos*
3. Μελιτζανιά
4. Τώρα που 'στείσαν το χορό
5. Την αγάπη μου την αποδέιμησα
6. a) im  $\frac{3}{4}$ -Takt: Βοσπορήσεια (Mädchen vom Bosphorus)
7. a) Ξύπνα γλυκὸ μου  
 b) Τ' ἄρχοντα ο γιος πανερεῦεται, Der Archontensohn heiratete)  
 c) Τρία καράβια πᾶνε " (Drei Schiffe kamen) – historische Ballade über englische Kriegsschiffe vor Smyrna (vgl. mit den Aufnahmen dieser Ballade von Papakostas!)  
 d) Αμανές  
 e) Οσα βουνά κι' αν πέρασα = *Makam Ussak*  
 f) Δώδεκα ευζωνάκια  
 g) Σ'αγαπὼ γιατί εἶσαι ωραία (Ich liebe dich, weil du schön bist) und *Amanés*

## Klassische und urbane türkische Inçe saz: 2 Konzerte in Weimar 2004

- a) Osmanische Kunstmusik der Goethe-Zeit in der Musikhochschule Franz Liszt:
- b) Türkische Kaffeehausmusik im türkischen Café „Divan“ in Weimar.

Unter wissenschaftlicher Kontrolle von Univ.-Prof. Dr. Ralph-Martin Jäger (Univ. Münster) fanden beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress 2004 Weimar zwei Konzerte mit dem Ensemble „*Ayangil*“ aus Istanbul statt, die wir auf Video aufzeichneten:

Ruhi Ayangil, *Kanun* (Trapezzither)  
 Sedat Başar, *Ud* (Kurzhalblaute)  
 Fatih Ovah, *Tanbur* (Langhalblaute)  
 Atalay Durmaz,  
*Kemençe Rumi* (= Lyra)  
 Serdar Bişiren, *Daïre*, *Bendir*, *Kudüm*  
 (Trommeln)  
 Zafer Tekelioglou,  
 Memduh Cumhuri,  
 Özgül Özbilen: Gesang



### Bosnische Sevdalinke-Aufnahmen 11.11. 2012 aus Sarajevo

Sevdalinka in der Musikakademie Sarajevo mit *Abdulah – Avdo Lemeš* (Saz, Gesang) und *Ljubica Šević Berak* (Gesang):



Bosnische Tamburica-Musik in der Taverne „Mala Pivnica“ in Sarajevo mit der *Basstamburaši Bend* (*Sabahudin Balisa, Muhamed Melic, Ismet Kadric* und *Smail Balisa*).



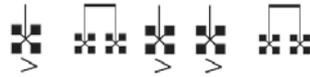
Alte Postkartenfotos von Sevdalinka-Ensembles (1./2 20.Jh.) aus Bosnien:



## Weitere Interviews

Am 13.8.2001 machte Dr. Evangelia Antzaka in Vissani/Pogoni mit *Pandelis Kavakopoulos* ein Interview. Eigentlich heißt er *Kavakos*, ist ein 80-jähriger Roma, nennt sich „*Musikolaografos*“ und träumt von der „*guten alten Zeit*“ der 30er-Jahre. Er hat ein Standard-Werk über thrakische Lieder geschrieben.

Er sagte, der *alte (paleos) Tanz Zagorisios* sei kein 5er-Takt, d.h. keine *Bäiduska* 3+2, sondern ein 2er-Epitrit [2+1+1]+[2+2+1+1].



- Die beliebte sentimentale *Kandhada „S’agapo“* ist ein *Mikroasiatiko/Smyrneiko*-Lied, bzw. eine Komposition von *Aristides Molchos* (Copyright-Frage).



## Verzeichnis der Notenbeispiele (Transkriptionen)

Euphrosyne, Romanze, Epirotisch, Stackelberg (1826 II) .....	113
Version von Grigoris Kapsalis in seiner Familientradition 2002 .....	114
<i>I Kyra Frosyne</i> : Serafeim Gerotheodorou um 1935 .....	123
<i>Syrto</i> mit Gesang - Anderer <i>Syrto</i> – Abendfeyer, Stackelberg (1826 II) .....	133
Sultan Selim's Gesang, Stackelberg (1826 II) .....	163
Arcadisches Hirtenlied – Räuberlied zu derselben Melodie, Stackelberg 1826 II) .....	168
<i>Mia paraskevi k'ai ena savvato vradhi</i> (Peristeris & Dimitropoulos 1956) .....	169
Liebesklage, Smyrnisch - Andere Weise desselben Liedes, Stackelberg (1826 II) .....	194
Constantinopolitanisch (Politiko), Stackelberg (1826 II) .....	203
2 Lieder in De Guys, Voyage litteraire de la Grèce 1783 .....	204
Zioni, Athenisch - Liebeslied, Athenisch, Stackelberg (1826 II) .....	230
Greek Music [1809/10], Hobhouse 1813/1819 .....	235
3 griechische Tänze aus Naxos, J. L. S. Bartholdy 1803/4 .....	242
<b>Teil IV: Transkriptionen und melische Analysen.....</b>	<b>373</b>
Preveza-Stil 2015: Tis tavlas: <i>Moiroloyi – Kleftikos</i> – 3 Lieder mit Pagona.....	374, 382, 387, 388
Graeko-arvanitischer Stil.....	389
<i>Ta Ritsa (Kangkeli)</i> und Vergleichsbeispiele.....	392
<i>Karagouna</i> (Verdis & Papakostas 2015).....	393
Çamischer <i>Tsamikos</i> (Verdis 2015).....	397
Stil von Pogoni (Parakalamos) mit Michalis Chaliyiannis: <i>Moiroloyi</i> .....	399, 400
<i>Ainte Delvino kai Çamouria</i> (arvanitische Begleitung).....	403
Schneller <i>Pogonisios</i> (vlachische Begleitung).....	405
Ioannitika-Alipashalitika und Stil von Zagori.....	407
Ballade auf den Tod Ali Pasha's: Grigoris Kapsalis & Papakostas .....	408
Ballade auf den Tod Ali Pasha's: Aleko Jani (Saranda, S-Albanien).....	414
Ballade auf den Tod Ali Pasha's: Saze aus Permet (S-Albanien).....	415
<i>Na itan oi kampoi thalassa</i> : Alipashalitikos der Yiftoi (Transkr. Baud-Bovy).....	418
Vergleichsbeispiele: 3 <i>Tsamika</i> (Chianis), <i>I Gkolfo</i> (Mazaraki).....	419
3 <i>Doinas</i> : Karakos (Transkr. Mazaraki).....	422
<i>O yios tis chiras, Tsamikos</i> (Transkr. Chianis).....	422
Die Frau des Tzavellas: Benatzis & Tzaras (Transkr. Bau-Bovy 1956).....	423
<i>Yussuf Arapis, Tsamikos</i> : Kapsalis & Papakostas .....	427
<i>Yussuf Arapis, Tsamikos</i> : 3 Vergleichsbeispiele (Chianis).....	431
weitere Vergleichsbeispiele: Chianis, 2 x Mazaraki, O Yiakas (Frye).....	434
<i>Ti echeis kaimene platane</i> (Alipashalitikos): Kapsalis & Papakostas + 2 Varianten.....	434, 438
<i>Tinos manoula thlivetai</i> : Grigoris Kapsalis (Gesang und Klarino) und K. Kostayiorgos (Violi).....	441
<i>Tinos manoula thlivetai</i> : A. Andreoglou (Klarino) und V. Morentis (Gesang).....	444
Ioannitika-Suite im Dromos Saba: Kapsalis & Papakostas: <i>Moiroloyi – Ore to yialo – Mia Papadopoula</i> - <i>Tha spaso koupes</i> .....	449, 450, 454, 456
<i>Mia kyriaki proï-proï</i> (Dromos): Kapsalis (Gesang und Klarino).....	458



# Teil IV: Transkriptionen (RMB) und melische Analysen

Stil von Preveza (Panegyri 2015): tis tavlas: 1. Moiroloyi (Klarino) & Kleftikos

*rubato*

29 x 14 x 26 x 8 x 7 x 9 x 11 x

16 x 12 x

**Kleftikos:**

Vocal: tr gliss. Klarino:

Vocal: tr gliss. Klarino:

Vocal: tr 8 x 12 x Klarino: langes gliss.



The musical score is written for Klarino and Vocal. It consists of 12 staves. The first staff shows the beginning of the piece with a trill for the Klarino and a vocal line. The second staff continues the Klarino part with a trill. The third staff features a vocal line with a trill and a '12 x' marking. The fourth staff has a vocal line with a trill and a 'langes gliss.' marking. The fifth staff shows a Klarino part with a trill and a 'langes gliss.' marking. The sixth staff continues the Klarino part with a trill. The seventh staff has a vocal line with a trill and a 'langes gliss.' marking. The eighth staff shows a Klarino part with a trill and a 'langes gliss.' marking. The ninth staff has a vocal line with a trill and a 'langes gliss.' marking. The tenth staff shows a Klarino part with a trill and a 'langes gliss.' marking. The eleventh staff has a vocal line with a trill and a 'langes gliss.' marking. The twelfth staff shows a Klarino part with a trill and a 'langes gliss.' marking.

#### Gebrauchsskala:

4.Modus einer B-Pentatonik verschmolzen mit 2.Modus einer Es-Pentatonik ergibt eine Hexatonik auf F (mit variabler 3.Infix-Nebenstufe ev. Heptatonik):

Ison auf F (Synthesizer, Kithara): als Akkorde abwechselnd dazu F-G-B mit F-B-C und B-D-F (tonales Gerüst = Achsentöne)

Die Aufnahme beim Panegyri „Ag. Sotirios“ in Kastri Igoumenitsas am 6.8.2015 diente dem „Anheizen“ des Publikums zu Beginn des Abends. Der Klarinettist *Valandis Vrakas* und die Sänger *Yannis Pappas*, *Pagona Athanasiou*, *Kostas Athanasiou* standen vor dem „balko“ (Podium), Gitarrist *Nikos Ckalkias*, Synthesizerspieler *Dimitris Anastasiou* und Drummer *Georgios Besis* saßen oben. Die Sequenz wurde ohne Unterbrechungen realisiert.

Moiroloyi (Vorspiel) und Kleftikos haben in der Singstimme ein pentatonisches (*b-c-d-F-g*) Skelett im 4.Modus (*F*-Tonalität/Finalis) mit durchgehendem *F*-Ison (Bordun). Das Klarino aber umspielt die Melodie im 2 Oktaven-Ambitus v.a. deszendend, mit engen trillerartigen Spielfiguren mit Nebenstufen mit Tendenz zur Hexa-/Heptatonik (*f-es-d-c-b-[a/as]-g-F*). Schnelle Figuren werden oft 1-2 x wiederholt und variiert, mordentartige Triller 5-6 x wiederholt.

## Dekoloriertes Moiroloyi (Klarino *Valandis Vrakas*) zu Ison -f- (Synthesizer/Kithara)

Modale Heptatonik mit Es-Pentatonik-Kern (Gerüst) im 2.Modus (F): C-B-G-F-Es

Im Moiroloyi dominiert natürlich die *F*-Ebene (Tonalis), sowohl als Initial-, als auch als Finalis. Nach dem Beginn, der bereits im Triller die Wichtigkeit der 2.Stufe (*G* = Hyper-tonalis) andeutet, wird zum Tetra-/Pentachordrahmen *-b-* (getrillert mit dem modalen Gerüstton *-c-*) aufgestiegen, dann kurz das Gerüst (*c*)-*b*-*G*-*F* mit der Tonalis fixiert, um zum Achsenton *-d-* (mit *-c-* abwärts getrillert) als Höhepunkt des Tonraums aufzusteigen, von dem im schnellen Skalenabstieg weit hinab zum *-c-* (= unterer Rahmen des Haupttetrachords) gelangt, nach Rückkehr zur Tonalis zum tiefsten *-F-* hinabgestiegen wird. Auch hier spielt *g-f* als modale Hyptertonalis-Tonalis eine Rolle. Nachdem so der ganze Tonraum ausgelotet wurde, wird *-c-* mit einer ostinaten Trillerfigur des Haupttetrachords (*c-d-f*) umspielt, um erneut die Tiefe des Tonraums (*g-f*) herauszustellen. Nun folgt als neuer Gedanke die Ebene *-a-* (Achsenton) und ein schneller Abstieg zu *-d-*, dem anderen Achsenton, danach wird in der Mitte des Tonraums *g-f*, erweitert um die Subtonalis *-Es-* zweimal zum Quasi-Halbschluß ausgespielt. Als letzter Abschnitt wird wieder von oben die Skala (ohne *-d-*!) schnell nach unten zu *-c-* durchlaufen, um dann quasi-sequentiell erneut vom (mit *-c-*) getrillerten *-b-* die tiefe Oktave *-c-* zu erreichen. Von da wird ganz nach unten über *-g-* die Finalis *-f-* als langer, effektiv mit der Quint *-c-* getrillertes Schlußton erreicht.

### Analyse des Kleftikos (Gesang: *Yannis Pappas*)

Der melische Kern des Kleftenliedes besteht aus 2 kurzen Phrasen:

(a = rot gefärbt, tonräumliche Varianten grün): Initialis *B-c-D-C-(B)* (Halbschluß);

(b = blau): [*C-d-c-b-g*]+[*c-D-C-d-c-b-g-F*]. Typisch für {b} sind starke Tonhöhen vibrati bzw. Triller auf den oberen Haltetönen (*D*, *C*) und das deutliche Glissando in der tiefen Schluß-Quinte (*C-b-g-F*). Klarino und Sänger variieren modal-melisch unabhängig voneinander. Der Sänger variiert permanent melorhythmisch und suggeriert eine komplexe Struktur:



Gesangspart (14 Abschnitte ohne die damit abwechselnden Klarino-Intermedien):

The image displays a musical score for a voice part, consisting of 14 staves. The score is annotated with various markings and color-coding to highlight specific musical features. Red boxes and lines highlight the first phrase of several staves (1, 3, 5, 11, 13, 14). Blue boxes and lines highlight glissando and long glissando passages. Green boxes highlight specific rhythmic or melodic patterns. Annotations include 'gliss.', 'langes gliss.', and 'tr'. A green text box states 'Zeile 8 ist identisch mit Zeile 4!'. A red text box states 'Die 1. Phrase ähnelt der in Zeile 3 (Umspielung von C/D)'. Another red text box states 'Die 1. Phrase gleicht der in Zeile 5'. The score is written in a single system with a common time signature and a key signature of one flat.

Detailbeschreibung der Variation (= melische Entwicklung) in der Singstimme (Z = Zeile):

Z.1: Grundgestalt der a-Phrase (rot) ist ein rhythmisch prägnanter Terzbogen (B-c-D-c-B), dessen Abstieg in der metrisch kürzeren Wiederholung (a<sub>1</sub> in 1/8) oft mit glissando b-g erweitert wird. Die 2. Phrase beginnt mit einer Variante a<sub>2</sub>, die a<sub>1</sub> weiterentwickelt, indem das -d- weggelassen wird, aber der Abstieg b-g bleibt. Z.1 führt mit der Phrase b (blau) vom getrillerten Halteton -c- zum Zeilenschluß g-F. Melischer Kern beider Phrasen ist der Abstieg c-b-g-F, den man auch als modale Kadenzformel interpretieren kann.

Z.2: a wird weiter variiert (a<sub>3</sub>), indem der Beginn zum Terzpendel b-g-b wird und damit mit dem folgenden d-C ein Dreiklang mit Umkehr entsteht, der auf -C- chließt. Auch dies wird weiterentwickelt durch Weglassen des Aufstiegs und so wird a<sub>4</sub> zum Quintabstieg d-c-b-g. Dieser wird in b zum langgezogenen getrillerten Sextabstieg D-c-b-g-F, der die melische Spannung der 1. Phrase ausgleicht. Zugleich wird Z.2 zur Steigerung von Z.1.

Z.3: Die zuvor begonnene Steigerung setzt sich fort, indem die hohe Ebene D-C a ersetzt, von dem der Quintabstieg d-c-b-g nach unten unten führt. Es folgt ein umspielter Abstieg b-C-B-g, den die Trillerfigur (c-b-c) verlängert und mit langem Glissando b-F zum Zeilenschluß wird, der quasi Z.1-3 zu einer größeren melischen Einheit werden läßt:

*Diese formale Entwicklung, die zugleich von der rhythmischen Gestalt weg zum a-thematischen Deszendenz-Melos führt, ist sicherlich nicht Teil des Liedskeletts, sondern eine Kreation des Sängers und Element seines Individualstils.*

Z.4: Phrase a<sub>5</sub> ähnelt a<sub>3</sub>, steigert sich aber bis zum -f- und wird – ähnlich wie Z.2 – von einem wiederholten langen b (C-Triller B-g-F + Abwärtstriller C-b-g-F) gefolgt.

Z.5: Die zweimal wiederholte a-Phrase gleicht der in Z.1, b beginnt mit einem langen C-Triller, umspielt c/b und steigt (wie immer) zum (glissandierten) b-G-F ab.

Z.6: a<sub>6</sub> ähnelt wieder a<sub>3</sub>, aber mit Beginn auf -a-, gefolgt vom zu Z.2 analogen (getrillerten) Sextabstieg D-C-b-g-F.

Z.7: Die Eingangssphrase entspricht Z.3 (Umspielung d/C und Achtelabstieg bis -g-), das kurze b ist – wie in der vorigen Zeile – der Sextabstieg von Z.2.

Z.8: Hier wird wieder der tonräumliche Höhepunkt -f- gesungen (Quartabstieg mit Umkehr: f-d-c-b+C), der zu b überleitet (langer Triller b/c mit Abstieg zum -F-). Dieser Quart-/Quintabstieg (mit langem Glissando nach dem C-Abwärtstriller) wird wiederholt.

Z.4-8 ist eine ähnlich sich steigernde Fortspinnung wie Z.1-3, mit Vertauschung von Z.4 und 5.

Z.9 beginnt wie a<sub>6</sub>, gefolgt von der 2. Wiederholung (ohne -d-), wiederholt diese mit Abstieg zum -g- und einem kurzen b (Abwärtstriller -C-, Glissando B-g-F), das Z.1 entspricht. Die Zeile ist somit eine Reminiszenz an Z.1.

Z.10 beginnt wie Z.3 mit längerer Umspielung C/D, um in b vom abwärts getrillerten -C- zur Finalis abzusteigen.

Z.11 ist wieder eine Reminiszenz von Z.1 (2 a-Wiederholungen) mit langgezogenem glissandierten b.

Z.12 beginnt auf *-c-* und entspricht Z.10: die *C/D*-Umspielung ist aber noch länger, endet auf den getrillerten Tonebenen *D-C* und Endton *-b-*. Es folgt ein langes getrillertes *-C-* mit langem Glissandoabstieg zum *-F-*. Die Zeile ist damit eine Art Reprise von Z.3, bzw. Z.10.

Z.13 beginnt wieder mit *a*<sub>6</sub>, und Wiederholungen analog zu Z.1. Es folgt ein langer *C/D*-Triller, der chromatisch *-c-* zu *-cis-* hochtreibt, um zum Abwärtstriller *-C-* zurückzukehren, von dem ein langes Glissando zur Finalis absteigt.

Z.14 *b* ist ein kurzes *a* und ein kurzes betont glissandierte *b*.

Die Z.9-14 stellen zusammenfassend repressenartig die variative Entwicklung der Zeilen dar und suggerieren eine, nicht der Liedgestalt (= dem „Skeletos“), sondern dem Individualstil des Sängers geschuldete, dreiteilige Großform *A-A'+ B* (Reprise) mit quasi-„thematischer“ Entwicklung der Melodie-Formel.

Die **Rhythmik** ist, abgesehen von der relativen Prägnanz von *a*, v.a. vom Gegensatz von modalen Gerüsttonebenen (mit Trillern und starken Vibrati, sowie Glissandi an den Zeilenschlüssen) und schnellen melismatischen Figuren geprägt, die die Variationstechnik auch des Sängers zeigen, obwohl sie natürlich in den Intermedien des Klarino dominieren und in beiden Parts das Melos der Zeilen und deren Dauer bestimmen.

Die große Variabilität der Zeilendauern läßt sich nicht genau vergleichen, da die ausklingenden Finali und der Einsatz des Klarino sich überlappen: alle Zeilendauern (in 1/8) sind daher nur ca.-Werte:

Z.1 = 22+22 (44)	Z.2 = 20+30 (50)	Z.3 = 19+27 (46)	Z.4 = 19+36 (55)
Z.5 = 19+34 (53)	Z.6 = 21+27 (48)	Z.7 = 20+25 (45)	Z.8 = 16+40 (56)
Z.9 = 10+23 (33)	Z.10 = 13+25 (38)	Z.11 = 17+29 (46)	Z.12 = 21+38 (79)
Z.13 = 24+23 (47)	Z.14 = 13+28 (41)		

Zeilendurchschnittsdauer:  
 Z.Ø = zw. 10-24 + zw. 22-40 ≈ 20+29 (49). Am häufigsten sind für *a*: 19-22 und für *b*: 19-25.

Trotzdem zeigt der Vergleich für Z.1-7 für *a* einen Mittelwert, Z.8-10 eine kürzere und für Z.11-12 eine mittlere, in Z.13 die längste und Z.14 eine kurze Dauer. Für *b* hat nur Z.1, Z.7, Z.9-10 und Z.13 eine mittlere, Z.2-6, Z.11, Z.14 eine längere und Z.8 und 12 die längsten Dauern. Daran erkennt man, daß die deutlich wechselnde Länge der Zeilendauer v.a. von der Phrase *b* abhängt und Phrase *a* nur ab Z.8-11 kürzend wirkt, um sich erst in den letzten beiden Zeilen verlängernd (Z.13) und am Schluß (Z.14) kürzend auszuwirken.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die starke Variabilität der Zeilendauern auch bei tolerantester Auslegung des Rubato-Begriffs gegen eine Analogie mit der westlichen Liedform spricht und mehr einem *Skeletos* des *Skopos*-Konzepts ähnelt.

In der nachfolgenden Analyse des Klarino-Parts (= Intermedien) entsprechen die Variationen der Klarinette nur selten denen des Gesangsparts: Z.2 im Klarino führt Z.3 im Gesang ein und Z.13 beginnt wie Phrase *a* in Z.1 im Gesang.



# Klarino-Part (13 Intermedien ohne die Gesangsstimme) mit melischer Analyse

1  $tr_{[g]}$

2

3 Erweiterung

4  $tr_{[as]}$

5 Erweiterung von Z. 1

6

7  $tr_{[as]}$

8  $tr_{[ai]}$  langes gliss.

9 Erweiterung von Z. 7

10  $tr_{[ai]}$

11 siehe Z. 5 Anfang  $tr_{[g]}$

12

13



## 2. Lied der Sequenz: „tis xenitias“, gesungen von Pagona Athanasiou

Klarino: Überleitung

Beginn des Liedes (rubato)

C-Ison →

D-Ison →

C-Ison →

Vocal:

D-Ison →

D-Ison →

Klarino:

D-Ison →

C-Ison →

D-Ison →

C-Ison →

Vocal:

D-Ison →

C-Ison →

D-Ison →

C-Ison →

Klarino:

D-Ison →

C-Ison →

D-Ison →

C-Ison →

Vocal:

D-Ison →

D-Ison →

C-Ison →

D-Ison →

C-Ison →

**Heptatonische C-Modalität**

Obwohl die Skala C-Dur ähnelt und der Halbschluß wie eine Dominante auf -g- lautet, handelt es sich eher um eine *modale Heptatonik* (im Nonen-Ambitus) aus verbundenen *Tetrachorden*, da melischer Gegenpol die große Sekund *D-C* ist, die auch den kurzen Wechselbordun bildet, dessen Wirkung an eine Kadenz gemahnt. Die 3. und 2. Stufe im unteren Tetrachord, die Infixtöne -a- (gelegentlich „eingetrübt“ zu -as-) und -h- (melisch stellvertretend für -c-) sind stark umspielt: genauer gesagt, g-a sind die „hohen“ Zieltöne des Melos – und werden nur kurz ausgehalten – das tiefe -a- nur einmal in der Klarinette vor der letzten Gesangsstrophe. Modaler Hauptachsenton ist -E-.

Es erscheint legitim, die Skala als *hybride Mischform von modal und C-Dur* zu deuten: wenn die Melodie schon älter sein sollte,<sup>116</sup> ist daran zu erinnern, daß Ali Pasha mit Süditalien (über die Hafenstädte Preveza und Igoumenitsa) regen kulturellen Austausch pflegte, der seither nicht abgerissen ist.

Die Klarinette spielt eine Überleitung in den C-Modus und beginnt eine Einleitung in das zweizeilige, auftraktige Strophen-Lied, dessen Zeilen aus skelettartigen Tonebenen-Figuren (Z.1: a+b+d+e Z.2: a'+d+c+f)+b<sub>1</sub>+c-f) bestehen. Das Melos wölbt sich bogenförmig nach oben und steigt beim Halbschluß nach unten. Figur c ist ein nach unten gewölbter melismatischer Bogen (i.d.Regel E-d-c-a-c-d-E).

Auch die Strophenform stellt eine Art Mischung aus Kommati-Skelett (s. die Phrasen a-f) und rhythmisch frei gestalteter Liedstruktur dar, wobei die melische Charakteristik und zugleich die typische zeitliche Variabilität aus unterschiedlichen Längen der Haltetöne und schnellen umspielenden Melismen resultiert, die im Gegensatz zum vorigen Lied nicht nur im dialogisierenden Klarino, sondern auch in der Gesangsmelodie auftreten. Gestaltvolle (quasi-thematische) Züge finden sich am Beginn von Figur a und den kadenzierenden Strophen Schlüssen -e- und -f-.

<sup>116</sup>Das Alter des Textes sagt noch nichts über das Alter der Melodie aus!

Melische Detailanalyse:

The image displays a musical score for melodic analysis, featuring two instruments: Klarino (Clarinet) and Vocal. The score is divided into two main sections: "Klarino: Überleitung" and "Beginn des Liedes (rubato)".

The score is annotated with "C-Ison" and "D-Ison" labels, indicating specific melodic figures. These labels are accompanied by arrows pointing to the corresponding notes in the score. The notes are color-coded: red for C-Ison and purple for D-Ison. The annotations are spread across multiple staves, showing the interaction between the Clarinet and Vocal parts.

Key annotations include:

- Klarino: Überleitung:** C-Ison (red) and D-Ison (purple) labels with arrows pointing to specific notes.
- Beginn des Liedes (rubato):** C-Ison (red) and D-Ison (purple) labels with arrows pointing to specific notes.
- Vocal:** D-Ison (purple) labels with arrows pointing to specific notes.
- Klarino:** D-Ison (purple) labels with arrows pointing to specific notes.
- Vocal:** C-Ison (red) and D-Ison (purple) labels with arrows pointing to specific notes.
- Klarino:** D-Ison (purple) labels with arrows pointing to specific notes.
- Vocal:** C-Ison (red) and D-Ison (purple) labels with arrows pointing to specific notes.
- Klarino:** D-Ison (purple) labels with arrows pointing to specific notes.
- Vocal:** C-Ison (red) and D-Ison (purple) labels with arrows pointing to specific notes.
- Klarino:** D-Ison (purple) labels with arrows pointing to specific notes.
- Vocal:** C-Ison (red) and D-Ison (purple) labels with arrows pointing to specific notes.

Vergleicht man die einzelnen Figuren miteinander, so ergibt sich folgendes Bild:

Figur a a'

Figur b: von -c- bis f -e-d b<sub>1</sub>: von -d-, b<sub>2</sub> bis g-a-g

Die am stärksten melismatische Figur ist b und seine Erweiterungen (= tonräumliche Steigerung), die die Terzfigur a sequenziell weiter nach oben treibt: *c-d-E* → *c-d-e-F* und weiter in *b<sub>2</sub>* zu *g-a-g*, bevor sie umspielend umkehrt. In der Bogenfigur c wird vom Achsenton -E- ein Bogen abwärts (zu -a-) erzeugt und so seine Bedeutung herausgestellt.



Bogenfigur c (endet wie a)

Figur (d) -Varianten

Halbschluß-Kadenzformel (e)-Varianten

Schlußkadenz-Formel (f) -Varianten

Melischer Kern der Schlußkadenz ist die Figur





# 7. Lied der Sequenz, gesungen von Pagona Athanasiou

**Klarino:** **Vocal:**

**Klarino:**

**Vocal:**

**Vocal:** **Klarino:**

**Vocal:**

**Vocal:** **Kithara:** **Klarino:**

**Vocal:** **Klarino:**

**Klarino:**

**Vocal:** **Klarino:**

### Gebrauchsskala (erweiterter Tetrachord):

(obere Oktave nur im Klarino als Transposition der Melodie)  
keine erweiterte C-Pentatonik (1.Modus), da -E- Achsenton (Initialis);  
für C-Dur fehlt die 7.Stufe: kein Leitton vorhanden

Ambitus der Gesangsmelodie

Das auftaktige Lied steht im 4/4-Takt, den v.a. die Kithara markiert, unterstützt vom Schlagzeug. Die Sängerin und der Klarinospieler musizieren des öfteren off- und on-beat, die Zeilendauern variieren bei der Sängerin stark, in den Zwischenspielen des Klarino häufig zwischen 5-7 Takten, was wie üblich von den (im Gesang keineswegs dominierenden) Melismen und den Haltetönen verursacht wird. Das Melos selbst hat vorwiegend prosodischen Charakter und bleibt meistens im Tetrachord. Hauptrezitativ-Töne sind c-, -d- und -e-, mit öfterem Glissando am Phrasenende und Tonhöhenvibrato (manchmal mehr als Trillerfiguren und Umspielungen, v.a. im Klarino). Klarino und Sängerin übernehmen öfters die Nebennotenfiguren voneinander. Diese sind immer variabel: exakte Wiederholungen kommen praktisch nicht vor.

### Graeko-arvanitischer Stil

In Südalbanien im Tal Dropoli lebt eine griechische Minderheit, aus der Kostas Verdis und seine Familie stammen, der schon vor Öffnung der Grenzen (die offiziell erst nach dem Ende des kommunistischen Regimes in Albanien erfolgte) nach Ioannina emigrierte und von der Nomarchie gefördert wird. Er ist kein Roma,<sup>117</sup> spielt aber einen Stil wie in Pogoni. Deswegen wurden zwei Stücke 2015 von ihm bei einem Pangeyri bei Kozani aufgenommen, v. a. mit dem Sänger Giannis Papakostas.

Weiters sind auf dem griechischen Festland auch *altalbanische Siedlungen* (*Arvaniten*), - die bis ins 14.Jh. zurückreichen<sup>118</sup> - z. B. bei Thivai (Theben), oder im Raum Delfi, sowie auf **Evvia (Euboia)**, das ein altes albanisches Siedlungsgebiet ist und einige Stücke dieser Tradition im Repertoire hat, z.B. den *Kangkeli*, einen Tanz, der im 7/8 beginnt und in schnelle 2/4 übergeht, den Wolf Dietrich und RMB 1977 aufgenommen haben.

#### „*Ta Ritsa*“ (Kangkeli) aus Chalkis Euboias

Solo-Violine gespielt v. Takis Papageorgiou [x = Fußstampfen] Aufgenommen 1977 von RMB und Wolf Dietrich in Chalkis Euboias. Transkription R.M. Brandl

- Der Kangkeli ist ein albanischer Tanz, der vor allem in O-Rumeli (Euboia, Koulouri) und in Dobraina verbreitet ist und sich im Tempo steigert, bis der Sänger aufhört und nur mehr die Instrumente spielen (Mazaraki: 86, 99).

<sup>117</sup>Zur Zeit Enver Hodja's wurden in Albanien Nicht-Roma-Musiker gefördert und in den Konservatorien in traditioneller Musik ausgebildet. S. a. die Saze Aleko Jani aus Saranda.

<sup>118</sup>Ein albanisches Solo-Lied aus einem Dervenochori (Straßenwächterdorf) bei Thivai, das Dietrich und RMB 1977 aufgenommen haben, konnte Prof. Benjamin Kruta, Direktor a. D. des Folklore-Instituts der Albanischen Akademie der Wissenschaften in Tirana, nur bruchstückhaft verstehen, weil – wie er sagte – der Text ein sehr alter Dialekt sei.



$\text{♩} = 192 \text{ M.M.}$       **Introduktionsfloskel**

Staff labels: a1, a2, b1, b2, b3, a3, a4, a5, a6, b4, b5, b6

Dynamic markings: *mf*, *f*, *pp*

Technical markings: *sul A*, *6*, *3*, *5*



a7 *mf*

a8 *f mf*

a9 *mf*

a10 *f mf*

b7

b8

b9

SKALA: Haupttetrachord  
unterer Tetrachord  
gleiche Stufenfunktionen

SKOPOS-MODELL vielleicht Begleitfigur!

Dauern der melischen Spielfiguren (in 1/16):

A: 8 + 5 + 6 (= 19)    8 + 5 + 5 (= 18)    7 + 4 + 5 (= 16)    6 + 3 + 4 (= 13)  
7 + 4 + 5 (= 16)    7 + 3 + 5 (= 15)    6 + 5 + 4 (= 15)    6 + 3 + 4 (= 13)

B: geht über in den 2. Teil  
(gerader Rythmus):

B: 6 + 4 + 5 (= 15) 7 + 4 + 5 (= 16) 6 + 3 + 4 (= 13)    6 + 5 + 4 (= 15)    6 + 3 + 4 (= 13)

ab hier meist genaue 1/4-Werte

### Spielfiguren-Katalog:

Im Verlauf werden die rhythmischen Perioden immer kürzer und „irrealer“ im Takt, was dem Kangkeli entspricht. Die für den Individualstil des Geigers charakteristischen  $^{13}/_{16}$ - und  $^{15}/_{16}$ -Figuren sind kognitiv-syntaktisch  $^{7}/_{8}$  (8 x bei 32 Perioden ca. 25%): die kontrollierten Abweichungen des Rubato sind max. ein Vielfaches des  $1/2$  *chronos* ( $^{1}/_{16}$ )!

### „Ta Ritsa“ (Kangkeli aus Serinakis Parnassidas)

Gesang: Mimis Laios, Klarinette: G. Karakos (Mazaraki 1984: 99, Nr. 8).

### Sikoma:

### Skelett-Modell aus „Ta Ritsa“ (1 & 2):



Videoaufnahme des *Karagouna* in Avgerinos/Kozanis beim Panegyri am 8.8. 2015  
mit der Koumpaneia Kostas Verdis und Giannis Papakostas (Gesang)

Klarino:  
Violi:  
gliss.  
Klarino:  
Laouto:  
Violi:  
gliss.  
gliss.  
Klarino:  
gliss.  
gliss.  
8  
8  
Violi:  
gliss.  
Vocal:  
langes gliss.  
8

Der beliebte thessalische Tanz<sup>119</sup> mit stark variiert und verzierter Strophenlied-Struktur im  $\frac{4}{4}$ -Takt (*dum-tak-dum-tak*) und hat eine chromatisch-modale Skala mit häufigen Modulationen und Wechseln von Tetrachorden und Pentachorden. Besonders das Klarino moduliert. Modal und melodisch weist die Version zwei Teile auf, was erst bei einer Dekolorierung und einer interpretierenden Auflösung der Detailmodulationen sichtbar wird: im 2. Teil kommt eine Pentachord-Struktur zum Tragen. Das modale Gerüst der Tetrachorde des 1. Teils ist *C-D-F-G* (= Tonalis T), das modale Gerüst des 2. Teils ist *D-Es-As* (= T). In den Tetrachord-Strukturen ist die 2. Stufe in der Tonhöhe variabel, bei den Pentachorden die 2. und 3. Stufe (durch Umspielungsnoten). Finalis der Kadenz an den Strophen-Enden ist immer die Tonalis und wird meist durch eine Quart erreicht. Aufgrund der Erhöhung der Tonalis kann man auch den 2. Teil als Transposition um einen Halbton (*G* → *As*) deuten, wobei die ursprüngliche Skala des 2. Teils [*G-a-b-cis-d*]-[*d-es-fis-G*]-[*a-h-c-e*] gelautet haben würde.

Der Karagouna wird übergeleitet in einen  $\frac{5}{4}$ -Takt in mittlerem Tempo, der entweder der nach Doris Stockmann (freundliche Mitteilung) *çamische Tsamikos* (der  $\frac{3}{4}$ -Tsamikos kommt in Albanien nicht vor!) ist, oder ein  $\frac{5}{4}$ -*Zagorisios*. Für eine albanische Herkunft spricht, daß Kostas Verdis, der aus Dropoli (griechische Enklave in Albanien) stammt, ihn selbst sang.

119 *Karagouna* bedeutet [Frau im] „schwarzen Rock/Pelz“ und gilt (umstritten!) als Tanz einer unbekannteren Minorität.



Skalenvarianzen:

**GEBRAUCHSLEITER**

**Skala der 1. Strophe (Klarino)**

**1. Zeile Violi 2. Zeile Violi**

**2. Abschnitt Klarino Tetrachorde**

**2. Abschnitt Violi Modulation des Haupttetrachords**

3. Abschnitt Klarino: es übernimmt die große Terz-h- (3. Stufe von der Tonalis) vom Violi-Part Pentachord moduliert nach Tetrachord → Tetrachord

**3. Abschnitt Violi mit Rückung**

**Singstimme:**

**Klarino:**

**Singstimme:**

**Violi:**

**Singstimme:**

**Klarino:**

# Interpretation als dekolorierte und nichtmodulierende Version des Tanzliedes

**1. Teil:**

**2. Teil:**

**Kadenz des 2. Teils:**

**letzte Gesangsstrophe:**

## Skaleninterpretation aus der dekolorierten Fassung:

**1. TEIL:**

**2. TEIL: (am Beginn des Teils, dann Rückung zum Pentachord)**

Rekonstruktion des 2. Teils ohne Transposition (hypothetische Fassung auf Tonalis -G-)

Kadenz des 2. Teils:

letzte Gesangsstrophe:

Video eines *çamischen Tsamikos* (5/4) bzw. *Zagorisios* in Avgerinos/Kozanis beim Panegyri am 8.8.2015 mit der Koumpaneia Kostas Verdis:

Rhythmus-Pattern (Defi)

\* \* \* \* \*

dum tak dum dum dum

Klarino:

Vocal:

Klarino:

Vocal:

Klarino:

Vocal:

Klarino:

Vocal:

Klarino:

**Gebrauchsskala (zur Heptatonik erweiterter Pentachord):**

Das mit einem Quartsprung (f-b) auftaktige Tanzlied folgt ohne Pause auf den vorherigen Karagouna (s.o.). Seine modale Struktur ist deutlich erweitert pentachordisch mit variabler 2.(Infix-)Stufe, könnte sich aber auch aus einer anhemitonischen Pentatonik (F-g-b-C-D) im 4.Modus entwickelt haben, wenn man das -a- (3.Stufe des Pentachords) als tiefer variiertes -b- interpretiert. Das einfache Melos besteht, wenn man es dekoloriert, im wiederholten 1. Teil fast nur aus dem melischen Gerüst, d.h. Quart und Quint über der Tonalis: f-B-f-C-B und im fortsetzenden Quasi-2. Teil aus (a-g-)F-B-f-B-f-C-f-C-F, wobei das -C- eindeutig eine (wirksame) melische Steigerung des Quartpendels ist.

Der auch melodisch stark akzentuierte Rhythmus (*dum*-Schläge der Trommel) wird zyklisch 2+1+2 Viertel (lang-kurz-lang) gespielt (und getanzt), wobei die  $\frac{1}{2}$  am Beginn von der Trommel in eine punktierte  $\frac{1}{4} + \frac{1}{8}$  unterteilt wird, in der Melodie in den  $\frac{3}{4}$  aber oft als  $\frac{1}{4} +$  punktierte  $\frac{1}{4} + \frac{1}{8}$  vorkommt.

Dekolorierte Strophe:

Gebrauchsskalen (Modi):

Im Gegensatz zu den Fassungen in der Literatur weist diese Version (die immer -G- als Grundton beibehält) - mehrere Makam-/Dromos-spezifische diatonisch-chromatische Modulationen (abwechselnd übermäßige Sekund *as-h* und *a-b*) auf, wobei v.a. der Refrain (im 7/8-Takt) einen anderen Modus als der freimetrische Liedteil bevorzugt. Die Modulation entsteht durch Variation der Tonhöhen der Infixstufen des Haupttetrachords (G-as/a-b/h-C), wobei der tiefe Tonraum (Oktave) mit den Tetrachorden c-d-e-F (Subtonalis) bzw. G-a-b/h-C meist -e-, der hohe Tonraum mit dem Tetrachord D-es-f-G aber immer als 2. Stufe -es- verwendet: Hauptsächlich kommt dies in den jeweiligen Halbton-Umspielungen d-es-d, f-

e-f, a-b-a, as-g-as vor, die oft glissandierend sind. Das modale Gerüst scheint eine halbtonlose Pentatonik (C-d-F-G-A-c-d) zu sein, deren Stufen F-G-A-C auch Wechselbordune sind. Was sich auch in anderen epirotischen Melodien angedeutet hat (s.o.), scheint es eine kognitive pentatonische Skelett-Melodie zu geben (oder gegeben zu haben), die in der jeweiligen Realisierung – zumindest rezent – durch Modulationen und (individuelle oder lokal-spezifische) Variationen chromatisch erweitert wird, was – bei aller erkennbaren Zeilen- oder Strophenstruktur – eine *kommata-ähnliche Zweidimensionalität* in der Aufführungspraxis zu interpretieren erlaubt: offen bleibt dabei vorläufig, ob es (wie in der Inselpraxis) –

- a) eine „opus“-artige und eine individualspezifische Mehrdimensionalität (Skopos) gibt,
- b) oder eine „topiko“-Variabilität lokaler Stile (worauf beobachtete Bemerkungen von Grigoris Kapsalis zu seinen Musikern bei Aufführungen an diversen Orten hindeuten, ebenso wie die Diskussion der Tourkoyiftoi-Stile von Parakalamos bei Theodosiou 2003, die sich musikalisch in diesem Sinne interpretieren lassen,<sup>120</sup> sowie
- c) *eindimensionale* „historische“ (ev. auch monogenetisch-ethnische) Entwicklung, in der ein „alter“ pentatonischer Stil mit der multiethnischen „Urbanisierung“ durch popularisierte Dromoi bzw. Europäern „modernisiert“ (chromatisiert bzw. heptatonisch „graezisiert“ - oder negativ bewertet: „zigeunerisch-virtuos“) wurde (wozu ältere griechische Autoren tendierten). Das widerspräche allerdings nationalistischen Behauptungen des „türkischen“ chromatisierenden Einflusses, denn die türkische Volksmusik (über Soldaten vermittelt) ist anhemitonisch pentatonisch. Außerdem ist das bekannte epirotische Repertoire (außer Brauchtumsliedern, wie *Kalanda* und *Apokriatika*) schon vom Text her nicht älter als 18.Jh. (byzantinische Akritika fehlen). Auch sind Übernahmen aus der Kirchenmusik unwahrscheinlich (ev. durch komponierende Lehrer und Mönche), da sie sakrosankt ist und *alle* Sänger „*Psaltis*“ von „*Tragoudistis*“ unterscheiden.

## Stil von Pogoni (Parakalamos) mit Michalis Chaliyiannis

Pogoni ist – trotz typisch Graezismen - der den südalbansischen Stilen (Çameria-Laberie) ähnlichste Stil des Epiros, was mit den – v.a. in osmanischer Zeit auf beiden Seiten der Grenze – ethnischen Verhältnissen zu tun hat. Im griechischen Pogoni sind v.a. zwei Musikerorte wichtig: Parakalamos mit der Musikersippe Chaliyiannis, die bis 1944 islamisch war und Delvinaki mit der immer christlich-orthodoxen Musikersippe Chalkias.<sup>121</sup>

Aufgeführt von der Koumpaneaia *Michalis Chaliyiannis* (G-Klarinette), mit seinen Söhnen *Ioannis* (Defi), *Dimitrios* (Laouto) und *Nikolaos Ikonomou* (Violi) - alle aus Parakalamos. Emische Aufnahme durch RMB und Wolf Dietrich 1977 im Haus von Michalis Chaliyiannis. Transkription: RMB.

---

<sup>120</sup>Leider interpretiert Theodosiou diese Differenzen nur soziologisch und damit als Authentizitätsfrage wertend und nicht als variable stilistische Charakteristika!

<sup>121</sup>Wir machten keine Aufnahmen in Delvinaki mit dem internationalen Klarino-Star Petro Loukas Chalkias und seinem Bruder, weil er (und schon sein Onkel Tassos) durch Copyright-Verträge an Medienkonzerne gebunden sind und deshalb nur LP's und CD's kauften.

„Moiroloyi synkathistos“ (Michalis Chaliyiannis, Klarino und Nikolaos Ikonomou, Violi)

*Die glissandi sind deutlich und starten sofort am Beginn der Note!*

The musical score is divided into two main sections. The first section, spanning the first 10 staves, is primarily for the Klarino. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff is labeled 'Klarino:' and contains a melodic line with several glissando markings: 'langes glissando' and 'glissando'. The second staff continues this line, with another 'langes glissando' marking. The third staff is labeled 'Violi:' and shows a similar melodic line with 'langes glissando' markings. The fourth and fifth staves continue the Klarino part with 'glissando' markings. The sixth and seventh staves show the Klarino and Violi parts together, with 'glissando' markings. The eighth and ninth staves continue the Klarino part with 'glissando' markings. The tenth staff shows the Klarino and Violi parts together. The second section, spanning the last 4 staves, is primarily for the Violi. The eleventh staff is labeled 'Violi:' and contains a melodic line. The twelfth and thirteenth staves continue this line. The fourteenth staff is labeled 'Klarino:' and shows a melodic line with a '8' marking below it, indicating an octave shift. The score concludes with a double bar line.



Klarino: 8.

geht über in Pogonisos

Analyse der melischen Figuren:

Klarino:

langes glissando

glissando

glissando

Violi:

langes glissando

langes glissando

Kadenz

*Kadenz*  
geht über in Pogonisisos

Heptatonik (A) = Mikrostruktur  
Pentatonik (5.Modus)

Tonalis  
Durchgangsnote/Nebenstufe  
Achsenton

Nach Michalis Chaliyiannis gibt es zwei Arten der Violi-Begleitung zu jeder Melodie: „arvanitiko“ (mit Doppelgriff zum Ison in enger Lage, meist große Sekund) und „vlachiko“ (aromunisch, synonym „hirtenmäßig“) - in der Regel schnelle Läufe oder -dreiklänge.

Die Violi-Begleitung ist „arvanitisch“, wenn - wie in der albanischen Ballade vom Tod Ali Pashas - bei gehaltenem Ison -a- (-Saite) spielt sie abwechselnd zum Unisono die Subtonalis -g- metrisch gleichförmig im Sekundintervall (in 4 Varianten, oft 2-3 x wiederholt) mit Laouto als eine Art Klangteppich fungiert, zuweilen, wie im jodelartigen „glossimo“ der Vokaldiafonie, mit einem Übersschlag (-d-). Der Tempo giusto-Rhythmus ist ein die  $\frac{1}{4}$  beto-



nender 4/4-Takt ( $\frac{3}{4} + \frac{1}{4}$  Pause). Die kurze Melodie (2 Teile, meist 2 Takte/Teil) wird melo-  
rhythmisch ohne Melismen variiert und kaum verlängert (Triller: melische Ausfächerung).

„Ainte Delvino kai Çamouria ...“ (mit „arvanitischer“ Violi-Begleitung)

Klarino: Einsatz Begleitung Vocal:  
Durchgehende bordunale Begleit-Figuren der Violi mit jeweils 2-3 Wiederholungen in freiem Wechsel  
a) b) c) d) al fine  
Begleit-Figur Takt 3 Defi:  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$  | seque al fine  
Klarino: Vocal:  
[Vocal] Violi:  
Klarino:  
Vocal:  
Klarino: Vocal:  
Klarino: Vocal:  
Klarino: Vocal:  
Klarino: Vocal:

Die Skala ist anhemitonisch pentatonisch (5.Modus: A-Tonalis mit Hypertonika -C-).

Anhemitonische Pentatonik (5.Modus)  
Überschlagston ("glossimo" ?)  
Defi:  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{4}$  |  
Subtonalis Tonalis Hypertonalis  
Umspielungston  
ison:

## Melische Analyse (Strophenlied, variiert):

Die roten und blauen Figuren sind jeweils eng verwandt und in der Position austauschbar:

The musical score illustrates the melodic analysis of a strophic song. It features several staves for Clarinet (Klarino) and Vocal parts. The notes are color-coded: red for one melodic figure and blue for another. Brackets and labels like 'A:', 'B:', 'A:', 'B:', 'Vocal:', 'Klarino:', and 'melische Ausfächerung' indicate the structure and relationships between the figures. The score shows how these figures are repeated and varied across different parts of the music.

Die Grundsubstanz bilden die beiden Figuren: Der Ambitus ist 1 Oktave (g-g'), ohne den Überschlag -g'- eine Sext (g-e').

A small musical staff showing the basic melodic figure, consisting of a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G. This represents the interval of a sixth (g-e') without the octave leap (g-g').



Schneller Pogonisos (2/4) mit „vlachischer“ Violi-Begleitung (Koumpaneia Michalis Chaliyiannis, Parakalamos 1977) Aufnahmedaten wie vorhin.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of eight systems of two staves each. The first system starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note patterns. Section markers A through H are placed above the staves to indicate different parts of the piece. The final system includes a double bar line and the instruction "2 x wiederholen" (repeat 2 times).

Analyse der Makrostruktur-Figuren:

Die Tanzmelodie begleitet bis zur Rückung ein Ison -g- mit einem 2.(Wechsel-)Bordun-Ton (g+c und g+d). Sie besteht aus 1-2 x wiederholten 8 Phrasen (Makrofiguren A-H). Nach der Rückung (vgl. die albanische Saze aus Permet) bleibt der Ison a+e bis zum Ende liegen. Die Violi (unteres Sytem) spielt eine „vlachische“ Begleitung (s.o.) aus Dreiklangszerlegungen und „maskiert“ (Volksterminus) so den Klarino-Part (oberes System): die Violi soll nur so laut sein, daß man sie hört, aber nicht genau, *was* sie spielt (explizite emische Ästhetik!).<sup>122</sup>

122 In der alten Wiener Heurigenmusik gilt für das „Zuwipassen“ (= Hinzuspielen) des Secondo-Parts („Picksiaßes Hölzl“ = kleine Klarinette) im Schrammelquartett die gleiche emische Ästhetik: dies kann m. E. ein orientalischer Einfluß im 18./19.Jh. auf die Wiener Musk sein.

Die Anfangsskala ist modal-heptatonisch auf -C- mit den variablen Stufen 2 (-d/dis-) und 4 (-f/fis-). Nach der Rückung wird -A- zur Tonalis, die 7.Stufe (-g/gis-) ist variabel und -c- wird zu -cis- (quasi A-Dur). Beide Skalen haben keinen pentatonischen Kern. Das Stück klingt zwar durch die Dreiklangsmelodik „westlich“, ist aber kein echtes Moll/Dur,

### Ioannitika-Alipashalitika und Stil von Zagori:

In der Region Zagori, mit seinen sarakatsanischen Dörfern, die von Nachfahren von Hofbeamten Ali Pasha's und reichen ioannitischen Kaufleuten bewohnt sind, hat sich der urbane Ioannitika- und Alipashalitika-Stil gehalten, vermutlich mit vlachischer Färbung.

Heute besteht Zagori aus wohlhabenden Museums-Dörfern rund um den Nationalpark mit der grandiosen Vikos-Schlucht, dank eines internationalen Wandertourismus. Es gibt auch zahlreiche Akademiker (v.a. Lehrer) unter den Bewohnern.

Musikalisch war in seiner aktiven Zeit Grigoris Kapsalis aus Elafotopo Zagoriou, wie seine 5 Generationen Vorfahren, mit dem von ihm wegen seiner fulminanten Gesangstechnik stilistisch bevorzugten Sänger Giannis Papakostas der Repräsentant dieses Stils.

### „Wäre das Land ein Meer“ - Ballade auf den Tod Ali Pasha's mit *Grigoris Kapsalis* (Klarino) und *Giannis Papakostas* (Gesang)

Dokumentaraufnahme 1998 in Kapsalis' Haus mit Ioannis Deliyannis (Kithara), Stavros Sadeddin (Laouto), Antonis Chalilopoulos (Defi). Übersetzung (Erbe-Manuskript von Kapsalis Nr.1): Eleni Rigaki

Wäre das Land ein Meer  
und die Berge Flüsse,  
daß der Tartare ertrinken würde,  
der den *Firman* [Befehl des Sultans] brachte.

*Refrain:* Gerühmte Arvaniten, wo ist Ali-Pasha, ihr Armen!

Und der Firman schrieb  
und der Firman besagte,  
Ali Pasha aus Tepeleni,  
wurde ermordet.

*Refrain:* Ihr sagt, was sagt Ihr denn da,  
wo wird Schwarzpulver verkauft!

Steh' auf, armer Ali Pasha,  
um Janina zu sehen!  
Die Griechen haben es erobert,  
es ist nicht mehr das Deine!

*Refrain:* Gerühmte Arvaniten, wo ist Ali-Pasha, ihr Armen!



Vorspiel = Refrain (Klarino)

The musical score is written for a clarinet and voice. It begins with a clarinet introduction (Vorspiel) in common time (C) and one sharp (F#). The main piece is the Refrain, which is a vocal melody accompanied by the clarinet. The score is divided into 11 staves. The first staff is the clarinet introduction. The second staff shows the vocal melody and clarinet accompaniment. The third staff continues the vocal and clarinet parts. The fourth staff shows the vocal and clarinet parts. The fifth staff shows the vocal and clarinet parts. The sixth staff shows the vocal and clarinet parts. The seventh staff shows the vocal and clarinet parts. The eighth staff shows the vocal and clarinet parts. The ninth staff shows the vocal and clarinet parts. The tenth staff shows the vocal and clarinet parts. The eleventh staff shows the vocal and clarinet parts. The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of one sharp (F#), a common time signature (C), and dynamic markings like '8' and 'p'. There are also performance instructions like 'Klarino:', 'Vocal:', and 'Laouto'.

8

Klarino:

Vocal:

Klarino:

Klarino:

Vocal: Refrain

Klarino:

Vocal:

Klarino:

Vocal:

Klarino:

Vocal:

Vocal:

Refrain Vocal:

Klarino:

Defi-Rhythmus beim Refrain:

♩ ♪ ♪ ♩ ♩ ♩

#### Refrain (4/4-Takt):

Den bogenförmig-„thematischen“, kaum variierten Refrain verziert nur das Klarino in den Abstiegen in stereotyper Weise (südeuropäischer Einfluß?).

### Das Problem der Gebrauchsleiter

Das Tonmaterial hat westeuropäische Züge (Quasi-D-Dur), v.a. im Refrain, der auch melodisch-thematischen Gestalt-Charakter hat. Daher läßt sich eine Tonika-Dominant-Relation assoziieren. Aber es fehlt die Subdominante (-g- ist selten Halteton) und -cis- ist nicht Leitton: in tiefer Lage umspielt es den Grundton, im Haupttetrachord ist es Durchgangsnote. Ferner wird -cis- alternativ mit -c- verwendet und -c- hat melodisch die wichtige Funktion, daß es Phrasenschlüsse bildet und im Wechsel von Gesang zu Klarino zur Initialtonebene wird. Da -c- vor allem deszendent auftritt, könnte es vielleicht ein melodisches a-moll sein, da -a- als Wechselbordun („Quasi-Dominante“) fungiert und -c- nicht in D-Dur vorkommt. 2.Hauptstufe im Liedteil ist -e-(prosodisch).

Initialis Haupttetrachord Nebentetrachord  
 „Gipfel“-Stufe (Nebenstufe)  
 stufengleich stufengleich  
 „Quasi-Dominante“ (v.a. im Refrain: Initialis)  
 Grundton = Finalis („Quasi-Tonika“)  
 Umspielungston zum Grundton  
 oft descendent zu -h-, auch als Phrasenschluß = Initialton bei Gesang/Klarinowechsel

### Dekolorierter freimetrischer Liedteil und melische Variation

Vocal:  
 Klarino:  
 Klarino: Epilog-Formel  
 Refrain  
 Refrain  
 Refrain

### Hypothetische Gerüstmelodie

In der kurzphrasigen Strophe aus einer (bis auf den Zeilenschluß) wiederholten Zeile mit Pro- und Epilog (Klarino) werden im Gegensatz zum Refrain bogenförmige Melismen stark variiert, ohne daß es die Ähnlichkeit der Phrasen sehr beeinflusst. Den Höreindruck dominiert ein „Dialog“ Gesang-Klarino (Variantenübernahmen). Auffällig ist der Wechsel zwischen -c- und -cis-, die damit eine variable Infixstufe darstellt. Dadurch könnte man die Grundskala auch als Pentatonik (*D-e-g-a-h-d*) deuten, die durch die beiden variablen Infixstufen *f/fis* und *c/cis* zur Heptatonik erweitert wurde.

Stilanalytisch erlaubt der Liedteil der Ballade keine gesicherte Aussage, ob es eine freie *arvanitisch-epirotische* (griechisch-sarakatsanische) *Adaptation* süditalienischer (damaliger *roko-ko-/vorklassische Klaviermusik*)<sup>123</sup> Zeilen-Melodik, oder ein modal – in Vorwegnahme des späteren „ionischen Kandhades-Stils“ – verwestlichtes orientalisch-griechisches, sehr variables Melodiemodell (Kommati-Konzept) handelt, wofür die rhythmisch-

<sup>123</sup>Es sei erinnert, daß Ali Pasha an seinem Hof ein Klavier importiert hatte!

melismatische Variabilität spricht. Dann wären die melismatischen Varianten als Individual-/Topos-Dimension der (dekolorierten) hypothetischen Skelettzeile<sup>124</sup> aufzufassen. Letztlich bleibt die Präferenz für eine der Hypothesen aber subjektiv.

### *Ali Pashë Tepelena* (Ali Pasha's Tod) in zwei südalbanischen Varianten

Beide Versionen stehen im 4/4-Takt (Tanzlied-Typus) und haben melodisch nichts mit der Kapsalis-Version gemeinsam. Textübersetzung: Ardian Ahmedaja.

Der Kopf in Istanbul, *more*,  
der Körper in Ioanina.  
Man hat dich Ali Pasha getötet *more*,  
*oh Pasha, man hat dich getötet.*  
Ein einziges Grab *more*,  
kann deinen Ruhm nicht erschüttern.  
Man hat dich Ali Pasha getötet *more*,  
*oh Pasha, man hat dich getötet.*  
Geweißt dein weißer Bart *more*,  
wie der Schnee auf dem Hang.  
Man hat dich Ali Pasha getötet *more*,  
*oh Pasha, man hat dich getötet.*  
Und von den Zinnen [Brustwehren] aus *more*,  
heult der Sturm,  
wie Nebel auf dem Kopf *more*,  
steht Vassiliki.

Die Permet-Version und die Variante aus Saranda sind vom Text und Melodie-Modell her gleich: beide werden chorisch zu einem durchgehenden instrumentalen Bordun und im Klarinetten-Part in einer erweiterten Pentatonik (5. bzw. 3 Modus) ausgeführt.

Der chorisch gesungene Part ist rezitierend-prosodisch mit vielen Tonwiederholungen in der Quint G-D+Subtonalis F und hat wenig melische Entsprechungen im Klarinetten-Part.

Allerdings weist die Permet-Version eine Rückung um eine kleine Terz nach oben (G-Tonalität→B-Tonalis) auf. Beide dürften ursprünglich a-capella-diafone Lieder gewesen sein, was die 2. Stimme (die in der Version von Aleko Jani fehlt) in Permet belegt, während in der Saranda-Fassung in der Klarinette am Strophen-Ende die Figur des „*glossimo*“-Kehlschlags (Jodelton = 7.Partialton der Tonalis)<sup>125</sup> gespielt wird – in der Vokaldiafonie ein eigener Part, der den Hauptpart kreuzt. Andeutungsweise findet er sich auch in der Klarinette in Permet (s. die eingeringelten Noten). Ebenfalls aus der Diafonie stammt der Binnenbordun-Part der Violine (Subtonalis-Ison-Sekundklang f/g wechselt in metrischen 1/8 mit Unisono -g/g): ein Doppelgriff zur tiefgestimmten leeren G- (= normalerweise die A-) Saite.

---

124 Diese kann aber nur der Übersichtlichkeit des Modells dienen.

125 – aus einem Jodelruf bzw. Überblas-Signal der Hirtenpfeife entstanden.

Dokumentaraufnahme 2005 in Göttingen der Saze Aleko Jani aus Sarandë, Çamëri  
 Gesungen und gespielt von Aleko Jani (Klarinetë, Sologesang) aus Sarandë, Zamir Brinja (Violinë) aus  
 Sarandë und Adem Daci (Llautë) aus Përmet; die 2.Stimme fehlt. Aufnahme und Transkription: RMB.  
 Das ganze Lied wurde um einen Halbton tiefer notiert.

*Klarinetë:*

*Vocal:*

*Klarinetë:*

*Vocal:*

(Prosodie-Töne)

*Klarinetë:* Nachahmung "glossimo" (Kehlschlag: 7.Partialton von -G-, jodelartig)

*Vocal:*

*Violi:*

*Klarinetë:*

*Vocal:*

*Klarinetë:* "glossimo"



## Vergleich der Klarinetten-Parts im Melodie-Modell der südalanbanischen Versionen

The image displays a musical score comparing the clarinet parts for two versions: Permet and Saranda. The score is organized into several systems. The first system shows the Permet part with annotations: 'D-Ebene' (red box), 'F-Abstieg' (blue box), 'Aufstieg zu D' (red box), 'Umspielung' (green box), and 'F-Abstieg' (blue box). The Saranda part below it has annotations: 'D-Ebene' (red box), 'F-Abstieg' (blue box), 'Umspielung' (green box), 'Kadenz' (green box), and 'Aufstieg zur D-Ebene' (red box). The second system shows the Permet part with a 'Rückung' (purple box) annotation. The third system shows both parts with 'glossimo' markings. The fourth system shows the Permet part with 'glossimo' markings. The fifth system shows the Saranda part with 'glossimo' markings.

Hauptunterschied zwischen den südalanbanischen Versionen ist der Klarinetten-Part. Vergleicht man sie direkt, so sieht man, daß beide die gleichen melischen Phrasen (farbige Kästen) eines Melodiemodells benutzen, aber mit starken Abweichungen in den Details der Spielfiguren – nicht nur im „glossimo“ (das in der Saranda-Version eindeutiger ist) – in den Melismen, sondern v.a. in der rhythmischen Ausgestaltung.

## Gebrauchsleiter Saranda:

leere Saiten

Violi: *Violi (Doppelgriff-Iso):*

seque al fine

Llautë: *(Iso)*

seque al fine

Def: ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯

seque al fine

## erweiterte Pentatonik auf G (5.Modus)

Achsenton - Subtonalis

Initialis

Prosodie-Töne (siehe Vokal-Part)

Tonalls = Finalis

nur beim "glossimo" und als Durchgangsstufe zwischen G-C in -b-Funktion

## Gebrauchsleiter Permet:

Pentatonik auf -G- (mit Nebennote)

Initialis

Vokal-Part

Tonalls = Finalis

## nach Rückung: Pentatonik auf -B- (mit Nebenstufe)

Tonalls (Finalis)

T/F

Heptatonik (nur Klarinette)

Achsenton (Initialis)

## Këngë për Ali Pashën (Das Lied von Ali Pasha aus Shkodër)<sup>127</sup>

1. O të hanën kur topi krisi, aman-e,
2. o ja dha kalas' anë per an-e, aman-e.
3. O mreti pashallart i nisi, more, mi vezir,
4. mi vezir, Ali, Ali Pashan' e, aman-e.
5. Ali Pasha i ngrat'-e,
6. lufton dit' e nat'-e.
7. Ali Pasha i mjer'-e,
8. ç'u ba muhaser'-e.
9. Bini geg'-e, bini,
10. fyshek ka i kini.
11. Bini tosk' e geg'-e,
12. fishek' ju nap vet'-e.
13. O dyzet e katër o pashallar'-e, aman-e,
14. o don me i hi kalasë per mrena, aman-e.
15. O Ali Pasha del i par'-e, more Ali Pa-
16. o Ali Pasha Tepelena, aman-e.
17. Ali Pash' Berati,
18. ç'po t'luftonte ati.
19. Ali Pash' Terhalla,
20. ç'po t'shkëlqente palla.
21. Bini geg'-e bini,
22. fyshek ka i kini.
23. Bini tosk' e geg'-e,
24. fishek' ju nap vet'-e.
25. O duro top, duro havan-e, aman-e,
26. hajde moj kalaja me bedena, aman-e.
27. O ç'po ban luft' me i padishah-e, more Ali Pa-
28. o Ali Pasha Tepelena, aman-e.

Am Montag, als die Kanone krachte, aman,  
 bekam es die Burg von allen Seiten zu spüren, aman.  
 Der König schickte die Pashas, more, gegen den Vezir,  
 gegen den Vezir Ali, Ali Pasha, aman.  
 Ali Pasha, der Unglückliche,  
 kämpft Tag und Nacht.  
 Ali Pasha, der Arme,  
 er wurde Aussiedler [Türkisch].  
 Los, ihr Gegën, los,  
 Hier sind die Kugeln.  
 Los, ihr Toskën und Gegën,  
 ich händige euch selbst die Kugel aus.  
 Vierundvierzig Pashas, aman,  
 wollen in die Festung hinein, aman.  
 Ali Pasha geht als erster hinaus, more Ali Pa-,  
 Ali Pasha Tepelena, aman.  
 Ali Pasha Berati,  
 Dein Pferd kämpft.  
 Ali Pasha *Terhalla* (?) [Türkisch]  
 Dein Schwert glänzt.  
 Los, ihr Gegën, los,  
 Hier sind die Kugeln.  
 Los, ihr Toskën und Gegën,  
 ich händige euch selbst die Kugel aus.  
 Die Kanone, das Wetter, aman  
 mußt du ertragen, du Burg mit Türmen, aman.  
 Mit einem Padishah kämpft, more Ali Pa-,  
 Ali Pasha Tepelena, aman.

127 Seite A der Kassette „SB Albanien“ Texttranskription und Übersetzung albanischer Volkslieder.

- |                                     |  |
|-------------------------------------|--|
| 29. <i>Ali Pash' Berati,</i>        | Ali Pasha Berati,                        |
| 30. <i>ç'po t'luftonte ati.</i>     | Dein Pferd kämpft.                       |
| 31. <i>Ali Pash' Terhalla,</i>      | Ali Pasha <i>Terhalla</i> (?) [Türkisch] |
| 32. <i>ç'po t'shkëlqente palla.</i> | Dein Schwert glänzt.                     |
| 33. <i>Bini geg'-e bini,</i>        | Los, ihr Gegën, los,                     |
| 34. <i>fyshek ka i kini.</i>        | Hier sind die Kugeln.                    |
| 35. <i>Bini tosk' e geg'-e,</i>     | Los, ihr Toskën und Gegën,               |
| 36. <i>fishek' ju nap vet'-e.</i>   | ich händige euch selbst die Kugel aus.   |

Die nächsten Beispiele stammen von Aufnahmen der 1.Hälfte des 20.Jhds (Baud-Bovy, Mazaraki) und dessen Mitte (Chianis) und dienen dem Vergleich mit der rezenten Aufführungspraxis 1977-2015:

### Ali Pasha-Lied der Yiftoi (nach Baud-Bovy 1983 I: 69 & II Bsp.61)

Gesang: Kostas Benatzis, Klar.: N. Tzaras, Laouto: V. Dalas.

„*Na itan oi kampoi thalassa...*“, Ioannina 1930

Eine sehr ähnliche Melodie-Linie findet sich in folgenden Beispielen:

### „*O yero kapetanos*“ (Tsamikos, Kleftikos): „*Paidia san thel'te leventia...*“

Aus Neumen (Forminx, II.Periode, I.Jahr, Teil 3, p.33, Nr.1) & Übersetzung: Chianis (1967: 405ff, Nr. 69):

„Men, if you want bravery and to become Klefts,	You should ask me, the ol' captain,
For twelve years I've been a Kleft captain,	Warm bread, like all others have, I did not eat,
On a mattress, like all others do, I did not sleep;	My hand for a pillow, my sword for a mattress,
And my long-rifle upon my knees.	

Die beiden Melodiezeilen zeigen nur geringe metrorhythmische Abweichungen.

„Pou eissouna Gkolfo pargisses...“ (Tsamikos, Chianis 1967: 259ff., Nr. 21)

Gesang: Eleni Karkoula, aus Lasta Gortyneia Pelop., 1959 - Übersetzung (Chianis 1967: 261):

„Where have you been, Gkolfo, so long? All evening and all night?  
 »I've been up with Helemo, Where the immortal water flows.«  
 The lambs are bleating in the fold For Gkolfo was so long not coming.  
 Get up so we may go to the willow-tree There were we talked of marriage.“

Die Skala ist eine verknappte Pentatonik (in zwei Pentachorde gegliedert). Die Variante ist kein Skopos, sondern hat eine Gestalt-Melodik, die Variabilität entspricht westlicher Ornamentik. Die Zeilenstruktur ist a-b-a<sub>1</sub> (= c), d. h. die Initialfigur ist mit dem Epilog c verwandt. Auffällig: der Ersatz des Tonikaschlusses durch die -f-Ebene (3.Zeile).

„Tis Gkolfos“ (Tsamikos, Chianis 1967: 421ff., Nr. 74)

Nach dem Manuskript Nr. 1617 Nr.2, Folklore-Archiv Athen (K. S. Konstas 25 Aitolika Dimotika Tragoudia) aus Gouria Messolongi 1950; Transkription: Spiros Peristeris. Übersetzung (Chianis 1967: 423):

„Where have you been, my poor Tasso, Where have you been so long?  
 Where have you been all evening and all night?“

Die kommati-typische Offenheit der Zeitstruktur zeigt sich im b-Teil, wo durch die Halteebene -a- und Ausfaltung nach oben das Melos erweitert und deshalb der Pentachord-Abstieg (¼ -f-) verlängert wird: nach der tonos-Regel wird die Spannung durch Aushalten des Schlußtons ausbalanciert.

Kommati-Skelett der Chianis-Varianten:



„I Gkolfo“ (Kleftikos, Mazaraki 1984: 132ff., Nr. 3)

Gesang: Mimis Laios (Sernikaki Parnass.); Klar.: Th. Agapitos & G. Karakos (Ag. Thymia Parnass.).

- Ein anderer Titel des im Epiros, Roumeli und auf der Morea bekannten Liedes ist „To Layiarni“. Man beginnt mit einem freirhythmischen „Hirtenstück“, einem „Tsompanarikos“, im Epiros meist mit „O Skaros“. Karakos spielte i. d. R. eine der 3 *Doina*, nach der 1. Strophe *Doina b*. Wenn er *kefi* hatte, spielt er alle drei (Mazaraki 1984: 126).

Einleitung: „Floyera i Doina (a)“



„Floyera i Doina (b)“



„Floyera i Doina (c)“



Nach Kapsalis sind *Doina* schnelle Spielfiguren in der *Funktion* von Taksimia, sind aber keine, da diese Expressivität eines Makam (Ethos) ausdrücken, wobei Virtuosität Nebensache ist. Die *Doina* ist rumänisch und im Epiros ein vlachisch-fanariotischer Import.

The image displays a musical score for a piece titled "a piacere". The score is written in three systems, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score is characterized by rapid, intricate melodic lines, often featuring sixteenth and thirty-second notes. Several sections are marked with "1." and "2." to indicate first and second endings. A specific section is labeled "melische Ausfächerung", which translates to "melodic expansion" or "melisma". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The overall style is highly virtuosic and expressive, typical of the Doina genre.

**Melodie-Skelett der Mazaraki-Variante**

melische Entfaltung

**Typische tonos-abhängige zeitliche Offenheit des Skopos!**

**Dekoloriertes Skelett aller "E Gkolfo"-Varianten**

Die starke a-Ebene gibt es nur in den Chianis-Varianten: sie fehlt bei Mazaraki, wo hingegen -b- stärker betont wird. Dies ist auf die regionale Variabilität durch unterschiedliche Skalen zurückzuführen.. Siehe auch das folgende Beispiel:

**„O yios tis chiras...“ (Der Sohn der Witwe: Tsamikos)**

Neumenübertragung (Forminx III.Periode, IV.Jahr, Teil 5, 79f., Nr.6) Übersetzung: Chianis (1967: 378ff.).

„The widow’s son, the nun’s, the nun’s, Is donning his armour, preparing for battle:  
 He did not see battle and was returning home, And stopped to drink water from the Danube  
 And a hundred young warriors swarmed upon him; And the wounded him.  
 The flowing blood tells him the end is near And his dark slave cries, cries deeply for him:  
 »Silence, my dark man, do not cry so deeply, Just put your hand into my pocket  
 And find the silver-thread, the white-laced string And stitch my wound tightly, so the pain will vanish  
 And take my light-weight sword, and my heavy long-rifle, Take them both to my mother, the nun.«“

**„Die Frau des Tzavellas“ (1930, Baud-Bovy 1958: 58f., Nr. 6)**

Disque Pathé 3164 MLA 159b, Gesang, Violine: Kostas Benatzis, Klarinette: Nikos Tzaras, Laouto: Vassilis Dalas (vgl. Baud-Bovy 1983: Notenteil Nr. 63b).



**Tempo giusto**

**VI**

**La**

**Tempo rubato**

**Voc**

The musical score is written in 7/8 time. The first section, 'Tempo giusto', is for Violin I (VI) and a bass line (La). The second section, 'Tempo rubato', is for Voice (Voc) and a bass line. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.



Tempo giusto

Tempo rubato



Tempo rubato

Tempo giusto

Tempo giusto

SKALA: Liedteile: gleiche Stufenfunktionen  
 Nebentetrachord  
 Haupthexachord  
 Haupttetrachord  
 Instrumentalteile: 7/8  
 Nebentetrachord  
 Haupttetrachord  
 oberer Tetrachord mit variabler Infixstufe

{Die Skala wurde gegenüber Baud-Bovy leicht modifiziert.}

### Melische Analyse

Angesichts der technischen Grenzen der Pathé-Aufnahme ist Baud-Bovy's Transkription bewundernswert. Trotzdem fällt auf, daß in den Tempo Giusto-Teilen die charakteristische absteigende Violin-Figur (*c-ais-h-g-fis-dis-e-c-h-[c-d-c]*) immer die gleiche ist und offenbar (vom Musiker oder von Baud-Bovy?) vom Tonsystem abgeleitet ist. Der Ison (Tonalis) ist *-a-*, im Tanzteil in der Laouto mit *-c-* zusammen. Die Melodie ist durchgehend deszendend, mit Zwischenhalt auf *-d-* bzw. *-dis/es-c*. Der freimetrische Liedteil beginnt auftaktig zu *-a-*, um sofort in der 1.Phase mit einem Hexa- bzw. Pentachordabstieg (*e*)*-d-c-h-a-g*, der zum nach oben gewölbten Quintbogen *g*→*d*→*g* wird (Ison *-g-* [Subtonalis] einmals auch *-h-*), fortzusetzen. Die 2.Phase (zum Ison *-c-*) ist ein Bogen *c*-(umspieltes)-*d-es-fis* (*-g-* wird nur in der Violi erreicht!) und Umkehr zu *-c-* (Ison *-c-*). Als 3.Phase folgt ein Quintabstieg *e*→*a* zum *-a*-Ison eine Oktav-Variante der 1. Phase. Die stark melismatische Melodie zeigt in den freimetrischen Strophen eine deutliche Tendenz zum Kommati-Konzept, der als Kalamatianos (7/8) metrisierte, rein instrumentale „Refrain“ ist melorhythmisch invariabel.

„Yussuf Arapi“ (Alipashalitiko, Tsamikos 3/4)<sup>128</sup> mit Grigoris Kapsalis (Klarino) und Giannis Papakostas (Gesang)

Dokumentaraufnahme 2001 in der Cultural Union of Zagori/Ioannina mit Kostas Kostayiorgos (Violi), Fotis Papatzikos (Laouto), Panayotis Papakostas (Toumbeleki). Transkription: RMB. Das balladeske Tanzlied wurde ½-Ton tiefer notiert (klingend -as- = notiert -g-).

128 Der „Moor“ Yussuf Ali war Ali's Vertrauter, erst sein *hasnadar* (Schatzmeister) und Scharfrichter, dann Befehlshaber der Leibgarde bzw. *vekil* (Vize-Kommandant) über 24.000 Mann. Leake (1830 II: 152) erwähnte den „*negro minister Yussúf Agá Arápi*“ (Beiname „*der Bluttrinker*“), der oft in Kleftika zitiert wird und als guter Tänzer galt. Der Tanz ist in Südalbanien und im Epiros rezent der gleiche.



The image displays a musical score for a piece featuring a Clarinet (Klarino) and a Vocalist. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of several systems of staves. The first system shows the Clarinet and Vocal parts. The second system continues the Clarinet and Vocal parts. The third system features the Clarinet and Vocal parts, with a trill (tr) marked above a note. The fourth system shows the Clarinet and Vocal parts, with a trill (tr) and a triplet (3) marked above notes. The fifth system is labeled 'NACHSPIEL:' and features the Clarinet part with multiple trills (tr) and a triplet (3) marked above notes. The score concludes with a final note on a whole rest.

Formale Gliederung des Nachspiels (Klarino):

melische Ausfächerung:  
Umspielung der Tonebene -g-

Gebrauchsleiter:

modale Hauptskala  
Haupttetrachorde: tiefer mittlerer oberer  
Spitzentonebene beim Nachspiel (Quasi-Subtonalis)  
Tonalis = Finalis  
Hauptpenta-/tetrachorde beim Nachspiel = "frigisch"/"Zigeunermoll" Initialis; Tonalis = Finalis beim Nachspiel  
Halbschluß (auch beim Nachspiel)  
Zeilenschlüsse  
Toumbeleki Basisrhythmus:



Melische Analyse: Dekolorierte Fassung mit Phrasen-Varianten:

The image displays a musical score for Klarino (Clarinets) and Vocal parts, arranged in a vertical sequence of systems. The score is annotated with various colored lines and boxes to highlight specific melodic phrases and their variations. The annotations include:

- Green boxes and lines:** Highlighting specific melodic phrases and their variations across different systems.
- Red boxes and lines:** Highlighting other melodic phrases and their variations.
- Blue boxes and lines:** Highlighting further melodic phrases and their variations.
- Yellow boxes and lines:** Highlighting specific melodic phrases and their variations.

Key annotations and labels include:

- Klarino:** Labels for the Clarinet parts.
- Vocal:** Labels for the Vocal parts.
- 8:** A measure number annotation.
- eigentlich Anfang Vocal:** Annotations indicating the actual start of the vocal phrase.
- siehe Z. 6:** A reference to page 6.

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Melodiemodell mit Figuren-Varianten:

Historische Vergleichsbeispiele „Yussuf Arapi“ (Kleftikos, Tsamikos):

„Or’ stehoun tis Manis sta vouna, mor’ Arapi, Soufi, kai pal’ Arapi...“

Gesungen 1959 von H. Sinodinos, aus Chrysovitz, Mantinea Arkadias, in Chianis 1967: 267-250, Nr. 18. Von RMB eine Quart höher notiert. Übersetzung Chianis 1967: 250:

„Ore, the mountains of Mani stand hold and withered	
Are their snows heavy and severe?	And their waters cold?
Yssuf Arapis is engaged in battle	With eighteen thousand men.
Vassilo observes quite a lot	Observes from her balcony.
Let the battle stop	So that all of us can be counted.
Three times the Turks count themselves	And three thousand are missing.
The Greeks count themselves	And three brave young warriors are missing.“

**Hexatonik**  
Initialis 2.Zeile

stufengleich

Tonalis = Finalis Hypertonalis = Halbschluß = Initialis

„Ainte, Yussuf Arapis ...“

Neumenübertragung aus Forminx II.Periode, III.Jahr, Teil 5: 76, Nr.2 und Übersetzung: Chianis 1967: 341, 349. Eine Quart höher notiert und Taktstriche von RMB.

„Yussuf Arapis is batteling With two, with three thousand men,  
The cannon balls are falling like rain, The bombs like hall,  
And bullets like the sand of the sea.“

„Ainte, Yussuf Arapis...“

Neumenübertragung: Chianis (1967: 471ff.) aus Andreas B. Tsiknopoulos, Dimodi Asmata Nr.90 (Trochos B', Athen 1905: 32f.); selber Text. Von RMB eine Quart höher notiert.

Zwei Vergleichsbeispiele weisen eine hexatonische Skala auf, das 3. steht in G-Dur.

Melodiemodell der 3 „Yussuf Arapi“-Varianten bei Chianis 1967 von RMB:

Sehr ähnliche (Tsamika-)Melodien:

„Mia paraskevi k' ena savvato vradhi...“ (nach Peristeris & Dimitropoulos 1956)

Das Lied wurde bereits im Teil I behandelt und analysiert, da der Text mit dem Stackelberg'schen Arkadischen Kleftikos übereinstimmt, dessen Melodiemodell aber „Yussuf Arapi“ sehr ähnelt. Es ist in der zitierten Studie ohne Takt notiert, läßt sich als offenbar rubato (*tis taolas*) gesungene Version m. E. alternativ als 6/4-Tsamikos (grün) oder 4/4-Takt (blau) rhythmisieren.

Auch das folgende Lied verwendet das gleiche Melodiemodell:

Tsamikos: Chianis (1967: 59f., Bsp. 23):

Das nächste – melisch einzeilige – Beispiel im diatonischen Pentachord auf D (*fis* ist nur Durchgang zu Teil B) mit Initialis/Subtonalis C steht im 2/4-Takt, könnte auch 6/4 (3 x 2/4) sein. Es basiert auf der absteigenden Figur (*g*-)*f*-*e*-*d*-*c*: Teil B suggeriert eine 2.Zeile (B = A').

Sikoma aus „Ta Ritsa“ (Kangkeli aus Serinakis Parnassidas)

Gesang: Mimis Laios, Klarinette: G. Karakos (Mazaraki 1984: 99, Nr. 8).

„O Yiakas“ (Kleftikos, Frye 1973: 84f., Nr. 30)

Der untaktiert notierte Kleftikos mit anderem Text: Übersetz.: Frye) von Ioannis Rountas aus Vitsa (Zagori), ähnelt „Yussuf Arapi“ und lässt sich als Tsamikos (6/4) rhythmisieren.

„You mountains of Grevena and pines of Metzovon

Lower yourselves a little, the length of a rifle shot.

The Greeks fighting at Mega Spilio.

So Grevena and Mega Spilio will appear,

Hold fast, kaimeni Theodoros.“

- *Der Armatole Theodoros Ziakas (Yiakas) aus den Makrynorous-Bergen bei Grevena wurde 1854 in Spilio getötet (ebda.: 284).*

Takt: RMB

Hexatonik  
Tetrachord

Initialis  
Subtonalis Tonalis = Finalis

Verso aus „Kato sto Valto“ (Tsamikos) mit Georgios Karakos (Mazaraki 1984: 122f.)

Spielfiguren  
-Varianten:

melische Ausfächerung

„Ti echeis kaimene platane“ (Was hast du, arme Platane?“ - Alipashalitikos – Kleftikos - Kalamatianos)

Von diesem Kleftikos über Ali Pasha wurden 3 Varianten transkribiert und zum Vergleich herangezogen: zwei sind Amateur-Versionen - die dritte ist eine Dokumentaraufnahme mit Grigoris Kapsalis und Giannis Papakostas. Die Ballade soll aus Ioannina stammen.

Texttranskription: Dimitra Papakostas (Ioannina), Übersetzung: Eleni Rigaki (Göttingen).

Die Platane ist eine traditionelle poetische *pars pro toto*-Metapher für Heimat und Landschaft v.a. in Zagori, wo in der Mitte jeder Dorf-Plateia eine große Platane steht. Auch in Ioannina sind die Bäume wegen ihres hohen Alters (sie werden über 200 Jahre alt), ihrer ausladenden Äste und ihres Blätterwerks hochgeschätzte Schattenspendler und Rastplätze bei der sommerlichen Hitze. Entlang der Seepromenade steht eine Allee alter Platanen aus der Zeit Ali Pasha's und lädt zum Lustwandeln ein: deshalb haben die Dichter von Ali Pasha's Hof und die urbanen Intellektuellen nach Grigoris Kapsalis bis um 1920 ihre Gedichte an die Platanen am See geheftet. In vielen Kleftika rasten die Helden

vor der Schlacht, hängen ihre Waffen an die Äste oder liegen als tödlich Verwundete unter der Platane. Man personifiziert sie und spricht mit ihnen, denn sie haben die Geschichte des Epiros erlebt.



„Τι έχεις καημένη πλάτανε”

Ορέ τι έχεις καημένη πλάτανε  
Και στέκεις μαραμένος  
Με τις ριζούλες στο νερό,  
Αμάν με τις ριζούλες στο νερό.  
Ορέ με τις ριζούλες στο νερό  
Ορέ με τα πλατιά τα φύλλα  
Αχ, τι να σας πω, σας πω μωρέ παιδιά  
Αχ τι να σας πω, σας πω μωρέ παιδιά.  
Ορέ τι να σας πω, σας πω μωρέ παιδιά  
Ορέ τι να σας μολογήσω,  
Έχω μαράζι στην καρδιά  
Αμάν, έχω μαράζι στην καρδιά.  
Ορέ έχω μαράζι στην καρδιά  
Ορέ και βάσανο μεγάλο,  
Αλί-Πασάς επέρασε,  
Αμάν, Αλί-Πασάς, Πασάς επέρασε.  
Ορέ Αλί-Πασάς επέρασε με δέκα οκτώ χιλιάδες  
Κι όλοι στον ίσκιο μ’ έκατσαν  
Αμάν κι όλοι στον ίσκιο μ’ έκατσαν.  
Ορέ κι όλοι στον ίσκιο μ’ έκατσαν  
Όλοι με την αράδα  
Αχ, κι όλοι σημάδι μ’ έβαλαν  
Αμάν κι όλοι σημάδι μ’ έβαλαν.

Was hast du, arme Platane?

Was hast du, arme Platane  
daß du so trocken da stehst  
[: mit deinen Wurzeln im Wasser :]

und den breiten Blättern.

[: Ach, meine Kinder, was soll ich euch sagen? :](3x)

Wie werde ich es euch beichten?

[: Es liegt mir etwas am Herzen, :](3x),

Ich habe großen Kummer,

[: Ali-Pasha zog vorbei, :]

Ali-Pasha zog hier mit 18.000 Männern vorbei,  
[: alle setzten sich unter meinen Schatten :]

und alle, der Reihe nach,

[: ach, alle haben auf mich gezielt. :]

1) Solo gesungen von Anastasia Papastanapoulou, 40, aus Bytina Arkadias/Peloponnesos. Aufgenommen im Sept. 1975 von Wolf Dietrich mit 8 Strophen. Transkription: RMB. Transposition von klingend „f“ nach „d“.



Transkription aller Figurenvarianten des Strophen(tanz)liedes

2) „Ti echeis, kaimene platane...“ (Ioannitikos, Vrellis 1985: 63)

Skala beider Versionen:

"Zigeuner-Moll"

Tetrachorde  
Tonika Subdominante Dominante

Vergleich:

Beide (Amateur-?)Versionen benutzen die gleiche Skala („Zigeuner-Moll), wobei bei Vrellis im unteren Tetrachord *-e-* statt *-es-* notiert ist (Fehler von Vrellis?). Man könnte sich fragen, ob die Melodie aus der Zeit der Text-Dichtung stammt, oder später als Kontrafaktur statt einer früheren entstand, oder eine ältere „frigische“ Version (s. Baud-Bovy 1983) in der bäuerlich „zigeunerischen“ Überlieferung modifiziert und vereinfacht wurde. Für die Entstehung im 19.Jh. spricht, daß die Melodie in entfernten Regionen überliefert ist. Die Kapsalis-Variante zeigt, daß es keine westlich beeinflusste feste Liedgestalt ist.

Die Ballade (W.D.: 8 Strophen) wird in den Varianten 1 und 2 kaum variiert, wobei bei Vrellis die Wiederholung von Halbzeile A (in beiden Versionen immer 2 Takte, Halbschluß Dominante *-a-*) stärker umspielt wird und auch nach *-cis-* ausweicht, was in der Dietrich-Version erst im A'-Teil erfolgt, der stark tonräumlich und zeitlich (4 Takte) entfaltet ist, die ganze Oktave umfaßt und auf der Tonika *-d-* schließt: diese (Halb-)Zeile wird bei Vrellis zum 3-taktigen B-Teil, da in seiner Version W.D.'s B-Teil fehlt. Dieser B-Teil besteht in einer längeren 1.Halbzeile (4 Takte) über die ganze Oktave, gefolgt von einer verkürzten 3-taktigen Wiederholung (B') auf dem Dominant-Halbschluß, bei der der untere Tetrachord weggelassen wird und erst in der Kadenz mit der Tonika schließt.

Das Lied wurde von beiden Autoren als *Ioannitiko* bzw. *Alipashalitiko* deklariert, das also aus Janina stammen soll (der Text ist ein typischer Kleften-Text), aber aus zwei Kleften-Regionen (Epiros bzw. Peloponnes) stammt,<sup>129</sup> wobei die Dietrich-Variante vollständiger zu sein scheint: quellenkritisch unklar ist, ob die Vrellis-Variante tatsächlich so gesungen wurde.<sup>130</sup> Auf jeden Fall erscheint bei W.D. die Tonräumlichkeit und zeitliche Proportion der Strophenform symmetrischer.

129 Schon Baud-Bovy hatte darauf hingewiesen, daß er Alipashalitika auch auf den Inseln gefunden hatte – also weit außerhalb seines Herrschaftsbereiches. M. E. erfolgte die Verbreitung über Seeleute.

130 Vrellis ist kein Musikwissenschaftler, sondern ein wohlhabender, aus einer ioannitischen Archonten-Familie stammender Volkskundler, der ein Kleften-Museum stiftete und eine schöne Figurensammlung besitzt.



3) Version 1998 mit Grigoris Kapsalis (Klarino) und Giannis Papakostas (Gesang)  
mit Ioannis Deliyannis (Kithara), Stavros Sadeddin (Laouto), Antonis Chalilopoulos (Defi) Emische  
Aufnahme & Transkription: RMB. Die Transkription ist transponiert: klingend -es- ist notiert -d-.

The musical score is written for Klarino and Vocal. It consists of 14 staves. The time signature is 7/8. The key signature is one flat (B-flat). The score is transcribed with a key signature of one flat, although the original recording is in a different key. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also some specific markings like 'ison A', 'ison B', and 'Klarino: 8'.

*Rhythmisches Basismodell (Defi)*

#### Melische Analyse der Kapsalis-Variante:

Die professionelle Version zeigt, daß die Ballade kein einfaches Strophenlied ist, wie man aufgrund der Amateur-Varianten hätte vermuten können. Es handelt sich zwar um dieselbe ebenfalls im „Zigeunermoll“ realisierte Melodie, aber die Variabilität der Strophen und Zeilen zeigt unterschiedliche Ausfächerungen der Phrasen, wobei – so man nur diese Variante analysiert – und keine eindeutige Melodiegestalt, daß vielmehr tonräumliche Gesangs- und Spielfiguren (= individuelle Melismen) und Phrasenlängen (der Defi-Rhythmus ist im *Tempo giusto*) in Abhängigkeit voneinander keine (Halb-)Strophe gleich lang ist, und diese um 1 oder  $\frac{1}{2}$  Taktlänge variiert, wodurch die Akzente zum  $\frac{7}{8}$ -Takt ( $\frac{3+2+2}{8}$ ) sich auch verschieben: aus  $\frac{3}{8}$  werden  $\frac{2}{4}$  und umgekehrt, wobei v.a. in der Klarinette – angesichts des flotten Tempos – die  $\frac{1}{16}$ -Werte (oder  $\frac{1}{8}$ ) der Melismen gleich schnell bleiben: es sind Kombinationen aus Umspielungen und Läufen. Kapsalis spielt auch eine motivartige Quart-Figur ( $\frac{1}{4} a+1/8 d$ ) oder  $\frac{3}{8} a-d-d$  [x: rot gefärbt] immer an der gleichen Stelle und regelmäßig davor und/oder danach eine ebenfalls „motivische“  $\frac{6}{16}$ - (bzw.  $\frac{4}{16}+\frac{2}{8}$ ) Spielfigur *d-cis-d-es-fist-g* zum Halteton *-a-* hin (y: blau gefärbt). [Die bogenförmigen Läufe (z) sind hell- oder dunkelgrün, bzw. violett notiert (w-Figur)]. Der Vergleich Singstimme – Klarino zeigt, daß es sich um Individual-Figuren handelt, Nur Haltetonumspielungen (meist die Sub-/Dominante) sind vernachlässigbare Verzierungen.

## Melische Entfaltungen im Vokal-Part

Die Taktlängen im Vokal-Part variieren im A-Teil zwischen 2 und 5 Takten (am häufigsten 3), im B-Teil ebenfalls zwischen 2 und 5 (am häufigsten 2) Takten. Im Klarino-Part dient die Verwandtschaft der Phrasen und Figuren zur Verschleierung der Proportionen. Generell sind die Halbzeilen durch die Melismatik etwas länger als im Vokal-Part, der ja auf die Silbenzahl im Text Rücksicht nehmen muß.

Die zeitlich-tonräumliche Variabilität der Phrasen unter Berücksichtigung ihres *tonos* (tonräumliche Spannung) belegt, daß hier eine **kommati-artige zweidimensionale Struktur** zugrunde liegt, die durch ihre Tonräumlichkeit eventuell vom Makam-Konzept bzw. von der fanariotischen Tradition beeinflusst ist. Das modale Gerüst basiert im wesentlichen auf Tonika-Dominante-Subdominante, der Ambitus ist eine Dezime. Melische Haupttonebene ist -A-, wodurch die D-Tonalität etwas verschleiert wird, sodaß die Melodie einen plagalen Charakter hat. Daß es sich um eine D-Tonalität handelt, wird nur durch die Initialis (mit

Auftakt d-a) und die Finalis deutlich, wobei allerdings die 2.Zeile (B-Teil) mit b- bzw. -a- beginnt und der Halbschluß auf der Dominante wie ein Ganzschluß behandelt wird.

### Melische Entfaltungen im Klarino-Part

„*Tinos manoula thlivetai...*“ mit Grigoris Kapsalis (Gesang und Klarino) und Kostas Kostayiorgos (Violi)

Dokumentaraufnahme von Nr.2 der Erbe-Handschrift 2002 in Kapsalis' Haus, mit Diamantis Kallis (Laouto) und Tilemachos Kottikas (Kithara); Text nach dem Manuskript; Übersetzung: Eleni Rigaki; Aufnahme und Transkription: RMB.

### Wessen Mutter trauert

Wessen Mutter trauert, wessen Mutter weint?

Dulas Mutter trauert!

Dulas Mutter trauert, Dulas Mutter weint!

Heute, mein Dulas ist Ostern!

Heute, mein Dulas ist Ostern! Heute ist das Fest,  
und Du, mein Dulas bist im Gefängnis!

Heute tauschen Schwiegersöhne  
und Schwiegermütter die Bräute aus  
und Du, mein Dulas bist im Gefängnis!

Und Du, mein Dulas bist im Gefängnis,  
in Parga's Kerker - mein Dulas, zerbrich die Gitter!



*Tempo rubato*

Klarino: ison F

ison D ison G ison F

Vocal: ison D

Vocal: Violi: ison G ison F

ison D Violi: ison F Vocal: ison D

ison D ison G ison F Violi: Vocal: ison D

ison D ison F Vocal: ison D

ison D ison G ison F Violi: Vocal: ison D ison G ison F

ison D ison F Violi: Vocal: ison D

ison G ison F ison D ison G ison F

**Gebrauchsleiter**

Achsenton

Tonalls/ Haltetöne = Hexachord  
Hypertonalls  
(Subtonalls -e/es- kommt nicht vor!)

Dekoloriertes Melodieskelett und seine formale Struktur:

Das zweizeilige Lied beginnt in der 1. Halbzeile (a) mit einem kleinen Bogen (f-a-b-a), erweitert ihn in der Wiederholung bis -c-, um dann in der 2. Halbzeile (b) vom höchsten Melodieton -d- umspielend stufenweise bis zur Hypertonalis abzusteigen (d-c-b-a-g), um mit einer Achsenton-Umspielung (-a-) auf der Tonalis zu schließen.

In der 2. Zeile (B) wird die von -d- absteigende Figur c (eigentlich ein b') mit Halbzeilenschluß auf dem Achsenton (-a-) verkürzt wiederholt (mit Phrasenschluß auf der Hypertonalis -g-) und endet mit der kleinen Bogen-Kadenz f-a-f ähnlich wie die 1. Zeile.

Es gibt ferner eine nur gelegentlich realisierte, um die Stufe -c- erweiterte (= melische Ausfächerung im Skelett) Zeile B'.

Die Skala ähnelt auf den ersten Blick F-Dur, es fehlt allerdings ausgerechnet die Leittonstufe (-e- bzw. -es-), womit klar bewiesen ist, daß es keine westliche Skala ist. Die Melodik ist tonräumlich strukturiert (fanariotisch?).

Der Rhythmus ist durch die ausgehaltenen und umspielten Töne freimetrisch, aus den betonten Tönen könnte man aber einen mit viel Rubato realisierten latenten  $\frac{6}{4}$ -Takt (= langsamer Tsamikos?) hineindeuten.

### Fanariotische Version aus dem Aussiedlerdorf Adriani Dramas (Makedonia)

*Antonios Andreoglou* (Metallklarinetten), 53, Ingenieur und Musiker aus Adriani, stammt aus Istanbul, woher auch sein Instrument stammt. Er war *Militärmusiker* und lernte bei einem christlich-türkischen *Mastoras*<sup>131</sup> in Komotini, Griechenland.

Der ca. 55-jährige Sänger *Vasilios Morentis* aus Nisiani/Kavalas ist *Psaltis* und noch *Militärmusiker*. Aufgenommen 2003 im Haus von Andreoglou von RMB (auch Transkription).

131 Er hatte sich in ein griechisches Mädchen verliebt und blieb 1928 in Griechenland.



The image displays a musical score for Klarino and Vocal. The score is written in a single system with multiple staves. The top staff is labeled 'Klarino:' and the bottom staff is labeled 'Vocal:'. The music is in a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent trills (tr). Dynamic markings such as '8' (piano) and '8' (forte) are present. The score is divided into several measures, with some measures containing rests for one or both instruments. The overall style is highly technical and rhythmic.



Dekolorierte melische Struktur:

The image displays a musical score for Klarino and Vocal, illustrating a 'Dekolorierte melische Struktur' (decolorized melodic structure). The score is divided into several systems, each with annotations:

- System 1:** Klarino and Vocal staves. A red bracket highlights a section of the Klarino line, with the label *melische Ausfächerung* (melodic branching) written in purple.
- System 2:** A zoomed-in view of the Klarino and Vocal staves from the first system, showing the melodic branching in more detail.
- System 3:** Vocal and Klarino staves. A green bracket highlights a section of the vocal line, with the label *typische Tonebenen-Umspielung* (typical tone level play) written in red.
- System 4:** Klarino and Vocal staves. A red bracket highlights a section of the Klarino line, with the label *Modulierende melische Ausfächerung* (modulating melodic branching) written in purple.
- System 5:** Vocal and Klarino staves. A red bracket highlights a section of the Klarino line, with the label *typische Tonebenen-Umspielung* (typical tone level play) written in red.
- System 6:** Vocal and Klarino staves. A green bracket highlights a section of the vocal line, with the label *typische Tonebenen-Umspielung* (typical tone level play) written in red.
- System 7:** Klarino and Vocal staves. A purple bracket highlights a section of the Klarino line, with the label *melische Ausfächerung* (melodic branching) written in purple.
- System 8:** A zoomed-in view of the Klarino line from the previous system, with red circles highlighting specific notes.

### Melische Analyse:

Besonders auffällig an dieser Version ist die zweimalige Modulation: Das Lied beginnt im Dromos Saba im *F*-Modus, moduliert aber – bzw. rückt – ausschließlich von der Klarinette ausgeführt – im Mittelteil einen Halbton höher (*Fis*-Modus) mit dem melischen Gegenpol Hypertonalis *-gis-*, in einer Art Zwischenspiel. Danach kehrt es zwar im 2. Teil wieder in einen *F*-Modus zurück, allerdings nun im oberen Tetrachord mit der 6. Stufe *-d-* statt *-des-*. Achsenton bleibt *-a-* mit Halbschluß-Funktion. In der Singstimme wird vor der kadenzierenden Schlußzeile zu einem *G*-Tetrachord moduliert, der aber in der Klarinofortsetzung wieder auf *-f-* endet. Die Skala des 2. Teils ist insgesamt die gleiche wie bei Kapsalis.

Die im Gegensatz zur Kapsalis-Variante häufige Modulation ist sicherlich fanariotisch und findet sich auch als beliebtes Stilmittel in der turko-arabischen Kunstmusik (nicht in der persischen!).

Ferner fallen die langen melischen Einschübe und Tonebenen-Umspielungen (Ausfächerungen) auf, die auf ein klares Kommati-Konzept verweisen. (Es sei daran erinnert, daß Andreoglou bei einem post-osmanischen türkischen Mastoras lernte!) Das könnte zur Spekulation verleiten, daß das (Skopos- und) Kommati-Konzept eigentlich von der kleinasiatischen orientalisch-griechischen Tradition entwickelt wurde, die schließlich internationale Musik kannte, d.h. sowohl tonräumliche Strukturen der Makamat, als auch westliche binnenstrukturierte Gestalt-Melodik und daraus ein fraktal-dimensionales Konzept synthetisiert hatte, das einerseits auf die ägäischen Inseln und andererseits in die Musik am Pasha-Hof Ali's in Janina durch fanariotische Musiker exportiert wurde.

### Gebrauchsskala:



## Melischer Vergleich der beiden (dekolorierten) Versionen

**A: VERSION KAPSALIS**

a)

b)

um c-Ebene erweiterte Zeile B':

**B: c)**

d)

**VERSION ANDREOGLOU - MORENTIS**

Klarino: B':

b)=d)

A: Vocal:

Klarino:

Vocal: B':

Klarino:

Vocal:

Vocal: b)

Klarino:

A: a)

Vocal:

a) Vocal:

Klarino:

a') Vocal: c)

a') Vocal:

Vocal: b)

a)

b)

Klarino:

B': Vocal:

Klarino:

a)

Klarino:

Klarino:

## Zum fanariotischen Exil-Stil in Adriani

Die Musiker um den Klarinettenisten Antonis Andreoglou in Adriani, haben D. & RMB 1989 und 2003 mit unterschiedlichen Musikerfreunden, teils aus der fanariotischen orientalisch-griechischen Tradition, wie *Michael Anastasiadis* (Violi, Outi, Gesang) *Elefterios Arvanitidis* (Toumbeleki, Outi; s. OM 19), den Sänger *Vasilios Morentis* aus Nisiani/Kavalas, teils auch (2003) Musiker der thrakisch-makedonischen Tradition, *Nikolaos Demisis* (Harmonika) aus dem benachbarten Xiropotamos und *Christos Voutsas* aus Adriani (Defi), aufgenommen. Außer der hier transkribierten Ballade spielten und sangen sie in diversen *Dromoi* (*Ussak*, *Rast*, *Huzzam*, *Hiçaz*, *Nihavent*, *Hiçazkar* = plagaler Echos des 2. chromatischen Genus) *Taksimias* und *Amanedes* (eines ist auf der Beilage-CD), ein *Sharki* (halbklassisches osmanisches Lied) des aus Drama<sup>132</sup> stammenden *Yesarî Mustafa Ârsîm Arsoy* (geb. in Drama 1892 od. 1898/1900) in Türkisch (thrakischer Dialekt), sowie die historische Ballade über englische Kriegsschiffe vor Smyrna „Τρία καράβια πᾶνε“ (Drei Schiffe kamen) – vgl. die Aufnahme mit Papakostas! Einige makedonische schnelle Tänze *Karsilamas* (<sup>9</sup>/16), *Baiduska* (<sup>5</sup>/16) u.a. *Makedonika* sind ebenfalls auf der CD zu hören.

Leider war bei beiden Aufnahme-Terminen kein komplettes Ensemble anwesend und so spielt die Klarinette bei der Ballade z.T. Outi-Figuren zum Gesang. Der Stil ist aber fanariotisch und somit lassen sich beide Aufführungsstile gut vergleichen. Stimmgebung des Sängers ist die eines Psaltes. Die Ballade ist (angeblich) ein epirotischer Kleftikos, der auch ins urbane kleinasiatische Repertoire gewandert ist.

Vergleicht man nun beide dekolorierte Varianten, so zeigt die Kapsalis-Version eine festere formale Struktur und die Adriani-Version eine – v.a. auch metrorhythmisch - variabelere Realisation (bedingt durch die Modulationen und Ausfächerungen).

### Ioanniotika-Suite im *Dromos (Makam) Saba* mit *Grigoris Kapsalis* (Klarino) und *Giannis Papakostas* (Gesang)

Aufnahme 1998 mit Ioannis Deliyiannis (Kithara), Stavros Sadeddin (Laouto), Antonis Chalilopoulos (Defi); Texttranskription: Dimitra Papakostas, Übersetzung : Eleni Rigaki; Transkription: RMB.

Auf die epirotische Praxis, eine Suiten-Großform aus mehreren Stücken zu bilden, hat Evangelia Antzaka (2002/1968: Einleitung) hingewiesen:

„Hier nun gab es musikalische Gebilde von 10 Minuten Zeitdauer und mehr, und die Reihenfolge der darin vorkommenden 2, 3 oder mehr Tänze schien keineswegs beliebig zu sein. Daß diese Tänze wiederum jeweils eine Einheit bildeten, war daran ersichtlich, daß der Tänzer, der den Tanzkreis anführte, jeweils für die Dauer dieser „Suite“ derselbe blieb.

Der Eindruck, daß die Einzeltänze nach ganz bestimmten Regeln zu „Suiten“ gereiht wurden, bestätigte sich in weiteren Paniyiria (...) Das Suitenprinzip durchdringt ... die gesamte professionelle instrumentale Spielpraxis. ... Jene Tänze, die die gleiche Suitenfunktion haben, also den gleichen Platz in der Suite einnehmen können, weisen untereinander formale Gemeinsamkeiten auf ...“

Gemeinsames Prinzip der Suite ist hier der *Dromos (Makam) Saba*:

---

132Drama war in osmanischer Zeit eine der Prinzen-Residenzen und besaß somit eine klassisch-osmanische Hochkultur!

## 1. „Moiroloyi” (Taksim) mit Klarino

Kapsalis' Improvisation hat melodisch eine Zeilenstruktur, die sich makam-spezifisch an den Tonebenen -A- und -C- orientiert, wobei der Tonraum sich einerseits an den skalentypischen Halbtönen *h-c-des+e* in Umspielungen ergeht, andererseits schnelle Läufe – am Beginn im mittleren verminderten Quintraum *g-a-h-c-des* bzw. *a-h-c-e* – bringt, die immer weiter nach oben (von *-e* nach *-g*- und sogar *-a*-) und am Schluß auch von ganz unten (*d-e-fis-g-a*) Spannungen aufbaut, die das folgende Tanzlied (4/4-Syrtos) vorbereiten.

Skala: ioanniotisch-fanariotischer *Dromos (Makam) Saba* auf A mit Wechselbordun A-C.

## 2. „Oré to γιαλό-γιαλό”

Oré to γιαλό-γιαλό ψαράκια κυνηγώ,  
 Μα δεν μπορώ να βρω, δυο μάτια που αγαπώ,  
 Γι' αυτά θα τρελαθώ, στη μαύρη γης να μπω,  
 Oré to αχειλάκι σου, το μαγουλάκι σου  
 Δεν είναι κόκκινο, δεν είναι κόκκινο,

Ψαράκια κυνηγώ, μα δεν μπορώ να βρω.  
 Δυο μάτια που αγαπώ, γι' αυτά θα τρελαθώ.  
 Στη μαύρη γης να μπω, θα πέσω θα χαθώ.  
 Γιατί είναι κίτρινο, δεν είναι κόκκινο.  
 Μην αρρώστησες και μ' αθερμάθηκες.

### Am Strand suche ich nach einem Fischlein

Am Strand suche ich nach einem Fischlein,  
 Ich kann die zwei Äuglein nicht finden,  
 Wegen dieser Äuglein werde ich verrückt,  
 ich werde in dieser Erde verschwinden.  
 warum sind sie gelb und nicht rot?  
 bist du etwa krank

aber ich finde es nicht.  
 die ich so sehr liebe.  
 die schwarze Erde wird mich aufnehmen,  
 O, deine Lippen, deine Wangen,  
 Sie sind nicht rot, sie sind nicht rot,  
 und ist dir kalt?



*Tempo giusto*

Vocal: Klarino: Vocal:

ison C: ison A: ison C: ison A

H—C: ison A: Klarino: ison C:

ison A: ison C: Vocal: ison A—H:

ison C: ison A: ison C—A C:

ison A: ison C: Klarino: ison A—H: Klarino: ison A:

ison C: ison H:

ison C: ison A: Vocal: ison C: Klarino:

ison C: ison A—H C—A:Klarino: ison C:

ison A: ison A: ison A—H: ison A:

ison C: Klarino: ison A—H: Klarino: ison C:

ison A: ison H: ison C: ison A: ison H:

ison C—A: Vocal: ison C: ison A—H:

ison C: ison H: ison C: ison A: Klarino: ison C: ison H:

ison A:



Melische Struktur (einzeilig) mit Phrasen und individuellen Figuren:

The image displays a musical score for a vocal and clarinet duet, illustrating melodic structure through phrases and individual figures. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The vocal line is marked 'Vocal:' and the clarinet line is marked 'Klarino:'. The score is divided into several systems, each containing staves for both instruments. Red brackets and arrows highlight specific melodic phrases and figures. The 'Initialfigur' (initial figure) is marked in red and appears at the beginning of several phrases. The 'Kadenzfigur' (cadence figure) is marked in purple and appears at the end of phrases. The score is color-coded to show melodic movement: green for ascending, red for descending, and purple for chromatic or specific intervals. The vocal line is primarily composed of quarter and eighth notes, while the clarinet line features more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The overall structure is linear and single-line, focusing on the melodic relationship between the two instruments.

Hellgrün kennzeichnet halbzeilige Entsprechungen, rote einander entsprechende Phrasen, ebenso blau, das weite tonräumliche Melismen angibt, die man als *melische Ausfächerung* interpretieren sollte. Dunkelgrün bezeichnet den umspielten Quintabstieg *c-des-e-des-c-h-a*. Dunkelrot ist die  $\frac{1}{4}$ -wertige, charakteristische Dromos-Umspielung *c-des-c-h* gefärbt, als häufigste (individuelle?) Spielfigur. Metrisch ist die  $\frac{1}{2}$  Note als *chronos protos* zu verstehen, was der *dum*-Schlag der Defi unterstreicht.

Zeilenmodell mit *kommati*-artig zeitlich-variablen melischen Ausfächerungen (RMB)

Das analytisch ermittelte Melodiemodell besteht aus einer zweizeiligen Strophe, wobei die 1. Zeile – auch im Vokalpart – mehr oder weniger stark melismatisch variiert wiederholt wird, was einer Kommati-Struktur entspricht, die sich deutlich von makam-artigen individuellen Umspielungen von Tonebenen unterscheidet. Das Melos pendelt vielmehr zwischen Hypertonalis -c- und Tonalis -a- hin und her. Die Melismen erzeugen Spannung (*tonos*), die eine Verlängerung oder Verkürzung der Phrasen und damit der jeweiligen Zeile zur Folge hat: so sind die Zeilen (Rhythmus-bedingt) 10 – 11 – 9 – 6 – 9 – 8 – 9 – 9 – 10 – 10 – 10 – 8 – 6 Takte lang, was im Gesang variable Silbenzuordnungen zur Folge hat, aber von Kapsalis im Klarinopart als Verdichtung bzw. als Ausdehnung ausgekostet wird: Ferner fällt auf, daß Kapsalis gelegentlich die Gesangsmelodie ergänzt bzw. fortsetzt.

Ioanniotisch-fanariotischer *Dromos (Makam) Saba auf A* mit Wechselbordun A-H-C:

Die Saba-typischen Intervalle der Stufen 4-5 bzw. 3-4-5-6 kommen in vielen Figuren vor:

Der Wechselbordun in den begleitenden Zupfinstrumenten (eine Violi fehlte) wird hier als „Ison“ klassifiziert, weil er eindeutig keine harmonische Funktion hat, sondern die Tonebenen der linearen, mehr oder weniger eng umspielenden (ohne Beachtung von Konsonanz/Dissonanz), individuellen Spielfiguren und Melismen im Gesang verdeutlichen und einen (für Grigoris ästhetisch als „*plousios*“ - reich“ - gewerteten) *Klangteppich* erzeugt, was mit der „Spaltklang“-Ästhetik zusammenhängt.

Es sei daran erinnert, daß es in der *kunstmusikalischen* osmanisch-arabo-persischen Makam-Musik<sup>133</sup> keinen (Wechsel-)Bordun gibt, dieser also ein griechisches (vermutlich aus der byzantinischen Musik abgeleitetes) Strukturmerkmal ist, sein seltenes Auftreten (nur in Gebieten mit griechischer Bevölkerung) im slavischen Repertoire dürfte daher ein griechischer Einfluß sein. In der vlachischen, makedonischen und südalbanischen Volksmusik wird der „iso“ in der Regel ohne Wechsel gehalten als ein von der Sackpfeife *gaida* übernommenes Element.<sup>134</sup> (Das Permet-Beispiel ist eine Rückung der ganzen Strophe!).

Auffällig ist die Dominanz, bzw. Häufigkeit des C-Isons. als Hypertonalis (*H* ist dagegen selten, bzw. kurz), was die melische Bedeutung der (auch als Initialis prominenten) 3. Stufe schon im einleitenden Moiroloyi andeutete, aber kadenzfähig ist nur die Tonalis A.

Das ohne Pause direkt anschließende Tanzlied steht im  $\frac{7}{8}$ -Takt (Kalamatianos) und wurde – wie das Video zeigt – von Kapsalis dem Sänger Giannis Papakostas gestisch signalisiert, der unmittelbar nach dem Schlußton des 1.Liedes einsetzt.

### 3. „Για μια παπαδοπούλα“

Ορέ για μια παπαδοπούλα βάι,  
 Για μια παπαδοπούλα με βάλανε στη Βούλα.  
 Που έχει δυο μαύρα μάτια βάι,  
 Που έχει δυο μαύρα μάτια με κάνανε κομμάτια.  
 Που έχει δυο μαύρα φρύδια βάι,  
 Που έχει δυο μαύρα φρύδια, με κάνανε κοψίδια.  
 Που έχει λιανή τη μέση βάι,  
 Ορέ που έχει λιανή τη μέση και μένα μου αρέσει.  
 Το τι να της χαρίσω, να την ευχαριστήσω.  
 Ναι ένα χρυσό ρολόι βάι,  
 Ορέ ναι ένα χρυσό ρολόι, στο χέρι της να το 'χει.

Για μια παπαδοπούλα βάι,  
 Ορέ που έχει δυο μαύρα μάτια βάι,  
 Που έχει δυο μαύρα φρύδια βάι,  
 Ορέ που έχει λιανή τη μέση βάι,  
 Ορέ το τι να της χαρίσω βάι,  
 Το τι να της χαρίσω βάι,  
 Ναι ένα χρυσό ρολόι βάι,

### Wegen einer Pfarrerstochter

[ : Wegen einer Pfarrerstochter :] (3x) wurde mein Ruf befleckt  
 Sie hat schwarze Augen, die mich verrückt gemacht machen.  
 Sie hat schwarze Augenbrauen, die mein Herz gebrochen haben.  
 Sie hat eine schlanke Taille und das gefällt mir.  
 Ach, was kann ich ihr schenken,  
 was soll ich ihr schenken,  
 um ihr eine Freude zu machen?  
 [ : Ja, ja, ich schenke ihr eine goldene Uhr : ],  
 die genau auf ihre Hand paßt.

133 Ausnahme: die osmanische Mehterhane mit Davul-Zurna.

134 Es gibt in Pogoni eine „*gaida*“ genannte glissandierende Doppelgriff-Spielfigur.



geht unmittelbar über in Nr.4

Basis-Rhythmus (Defi)

Gebrauchsleiter

### Melische Analyse:

Das Tanzlied besteht aus 4 kurzen (je 1-2 Takte) Phrasen, die in 2 Zeilen auftreten, wobei die 2. Zeile im oberen Tonraum angesiedelt ist (Pentachord  $c-g'$ ), während die 1. Zeile den unteren Tetrachord ( $g-c$ ) ausfüllt: Die klare Strophenform ist  $[A+A+B+D+D]+[C+C+B+B+A'+C+B]$ . Die melische Kernsubstanz ist  $a-h-c$  bzw.  $c-h-a$ . Die Skala umspielt den oberen Rahmen  $-g-$  mit  $-as-$  und stellt eine Analogie zur dromos-typischen  $c-des$ -Umspielung dar, dem Haupt-Characteristicum von Saba. Der Text ist wie das vorige und das unmittelbar nachfolgende ein ioanniotisches Liebeslied.

#### 4. „Θα σπάσω κούπες“

Αχ θα σπάσω κούπες, για τα λόγια που πες  
 Αχ, αχ πάπια του γιαλού  
 Αχ θα σπάσω μπύρες, για καμπόσες χήρες  
 Αχ, αχ πάπια του γιαλού  
 Απόψε σ' είδα, σ' είδα στο όνειρό μου,

Αχ, αχ μάγια μου κανες

Και ποτηράκια για τα κοριτσάκια.

Αχ, αχ μην αγαπάς αλλού.

Και ποτηράκια για τα μαύρα μάτια.

Αχ, αχ μην αγαπάς αλλού.

Πως είχες τα μαλλάκια σου, πλεγμένα στο πλευρό μου.

Αχ, αχ συ με τρέλανες.

#### *Ich werde Gläser zerschlagen*<sup>135</sup>

Ich werde Gläser zerschlagen,  
 und Gläser für die jungen Frauen.  
 Ich werde Bierkrüge zerbrechen  
 und kleine Gläser den schwarzen Augen zuliebe.  
 Gestern nacht sah ich dich im Traum,  
 und lagst an meiner Seite,  
 du hast mich verrückt gemacht.

für die Worte, die du gesagt hast  
 (ach Ente am Strand, liebe keinen anderen!)  
 einigen Witwen zuliebe  
 (ach Ente am Strand, liebe keinen anderen!).  
 du hattest deine Haare geflochten  
 ach, du hast mich verhext,

<sup>135</sup> Am Höhepunkt eines Gelages zerschlagen die Griechen Teller oder Gläser auf dem Fußboden: dieser Brauch heißt „σπάσιμο“ (= Zerschlagen).

### Melische Analyse:

Das schnelle Schlußstück der Suite – es hat die Funktion einer Stretta - hat einen Oktav-Ambitus und mehr noch als die vorigen Stücke eine Dominanz der C-Ebene (= 3.Stufe), die somit mit der verminderten 4.Stufe *-des-* die beiden Hauptmerkmale des Dromos sind. Das exzessive Auskosten der 3.Stufe als melische Ausfächerung erfolgt einmal mit Tonwiederholungen bzw. Haltetönen im Gesang, das 2.x mit mordentartigen melismatischen Umspielungen (*c-des-c-h-a-g-a-h* bzw. *a-h-c*) im Klarino, das die Suite mit einem deszendenten langen Melisma von oben beschließt. Bei allen Stücken der Suite ist die Tonalität ein A-Modus. Die beiden Melodiezeilen A und B werden jeweils durch die kadenzierende Phrase C (melischer Kern: *c-h-a*) beschlossen. Das Melos zeigt keine tonräumliche – und d.h. makam-spezifische – Entwicklung, sondern pendelt, die a-Ebene umspielend, zwischen -a- und -c- hin und her.

The image shows a complex musical score for a Makam piece. It features a vocal line at the top, followed by several instrumental staves. Key elements include:
 

- Vocal: A** and **C (Kadenz)** sections.
- C-Ebene** (C-level) melodic lines.
- melische Ausfächerung (C-Ebene)** (melodic expansion at the C-level).
- Gebrauchsleiter** (Scale) section, showing a **Tetrachord**, **Achsenton** (axis tone), **Pentachord**, **Tonalis**, and **Subtonalis** modes.
- Basis-Rhythmus (Defi)** (Basic Rhythm) section with a rhythmic notation box.

Die Großform – 3 Lieder mit einleitendem Moiroloyi (was in der osmanisch-fanariotischen Tradition einem Taksim entspricht) wird – abgesehen vom gemeinsamen Modus Saba als eigentliche Klammer - durch ein sich permanent steigrendes Tempo gebildet, wobei die einzelnen Titel ohne Pause aufeinander folgen.

Speziell für expressive Texte (unglückliche Liebe, „tis xenitias“ - Lieder der Fremde = Auswandererlieder, Klage der Mutter des toten Kleften, usw.) werden die Makamen Saba und Nihavent eingesetzt, deren Ethos auch in der arabo-persischen Musik mit solchen Themen (*Ethos*) verbunden sind. Natürlich sind durch die temperierte Stimmung der Instrumente, v.a. der Klarinette, die ursprünglichen Intervalle nicht herstellbar (rezent auch in kommerziellen arabischen Medien), was aber keine große Rolle spielt, da – wie Touma nachgewiesen hat – die Stufenhierarchie (v.a. am Beginn) die Erkennbarkeit des Makam bewirkt.

### *Dromos* [Makam] (Ioanniotiko) mit *Grigoris Kapsalis* (Klarino, Gesang)

Emische Dokumentaraufnahme 2002 von RMB nach der Liederhandschrift von Grigoris Kapsalis, in seinem Haus mit *Kostas Kostayiorgos* (Violi), *Kallis Diamantis* (Laouto), *Tilémachos Kóttikas* (Kithara): Übersetzung: Eleni Rigaki:

#### „*Mia kyriaki proi-proi ...*“ - „An einem frühen Sonntagmorgen“

An einem frühen Sonntagmorgen	und am Sonnabend	wurde ich traurig.
Ich wurde traurig.	und fing an zu weinen	und zu singen:
Ich fing an zu singen,	über die Qualen im Gefängnis,	hör' mir zu, meine Prinzessin!
Hör' mir zu, meine Prinzessin!	Am Fenster - wer ist es, der singt?	
Wer ist es, der singt,	über die Qualen im Gefängnis,	dem erlasse ich seine Strafe!



*rubato molto*  
Klarino:

bassos  $\bar{\cdot}$   $\bar{\cdot}$  seque

ison  $\bar{\cdot}$   $\bar{\cdot}$  seque

ison G

ison C

ison B

ison G

Vocal:

Violi: *sul ponticello*

Lauto: *in Oktaven* seque

Vocal:

ison A

ison G

Violi+Lauto: *in Oktaven*

Vocal:

ison D

ison C

ison B

ison G

Violi: *sul ponticello*

Vocal:

Violi: } ison A

ison B

Vocal:  $\bar{\cdot}$   $\bar{\cdot}$   $\bar{\cdot}$   $\bar{\cdot}$

Lauto *in Oktaven* ison G

ison C

ison G

ison A

ison B

ison G

Violi: *sul ponticello*



Vocal:

Lauto: in Oktaven

Violi: sul ponticello

Lauto: in Oktaven

seque

Vocal:

Violi: sul ponticello

ison G

ison A

ison G

Vocal:

ison B

ison G

Defi gliss.

Lauto: in Oktaven

ison A

ison G

ison D

ison C

ison G

ison A

ison B

ison D

ison B

ison G

Violi: sul ponticello

ison D

ison G

Vocal:

Lauto: in Oktaven

ison B

ison G

Violi: sul ponticello

ison D

ison B

tutti

ison G

ison A

ison B

ison G

ison D

ison C

ison G

ison A

ison G

Lauto: in Oktaven

Hypothetisches Strophenmodell (RMB):

Ioanniotisch-fanariotischer Dromos (Gebrauchsleiter)

Zeile A ist eine Umspielung der Tonalis-Hypertonalis-Ebene, B und v.a. B' ist ein Bogen von der Hypertonalis zu deren Quint (-d-), C ein Abstieg (in C' mit Zwischenhalt auf -c-) mit Bogen zum umspielten Spitzenton -f- (Subtonalis) nach oben zur Finalis -g-.

Der *Dromos* – mit variablen Infixstufen 3 und 6 – ist in der Originalhandschrift von Gregoris sowohl als *Makam*, als auch als (neo-)byzantinischer *Echos* eingetragen (leider nicht im Computer-Ausdruck). Diese Doppelterminologie rührt von den fanariotischen Hofmusikern Ali Pasha's her und entspricht der Tradition der „Drei Meister“ der bald danach erschienenen fanariotischen *Pandora*-Sammlung.

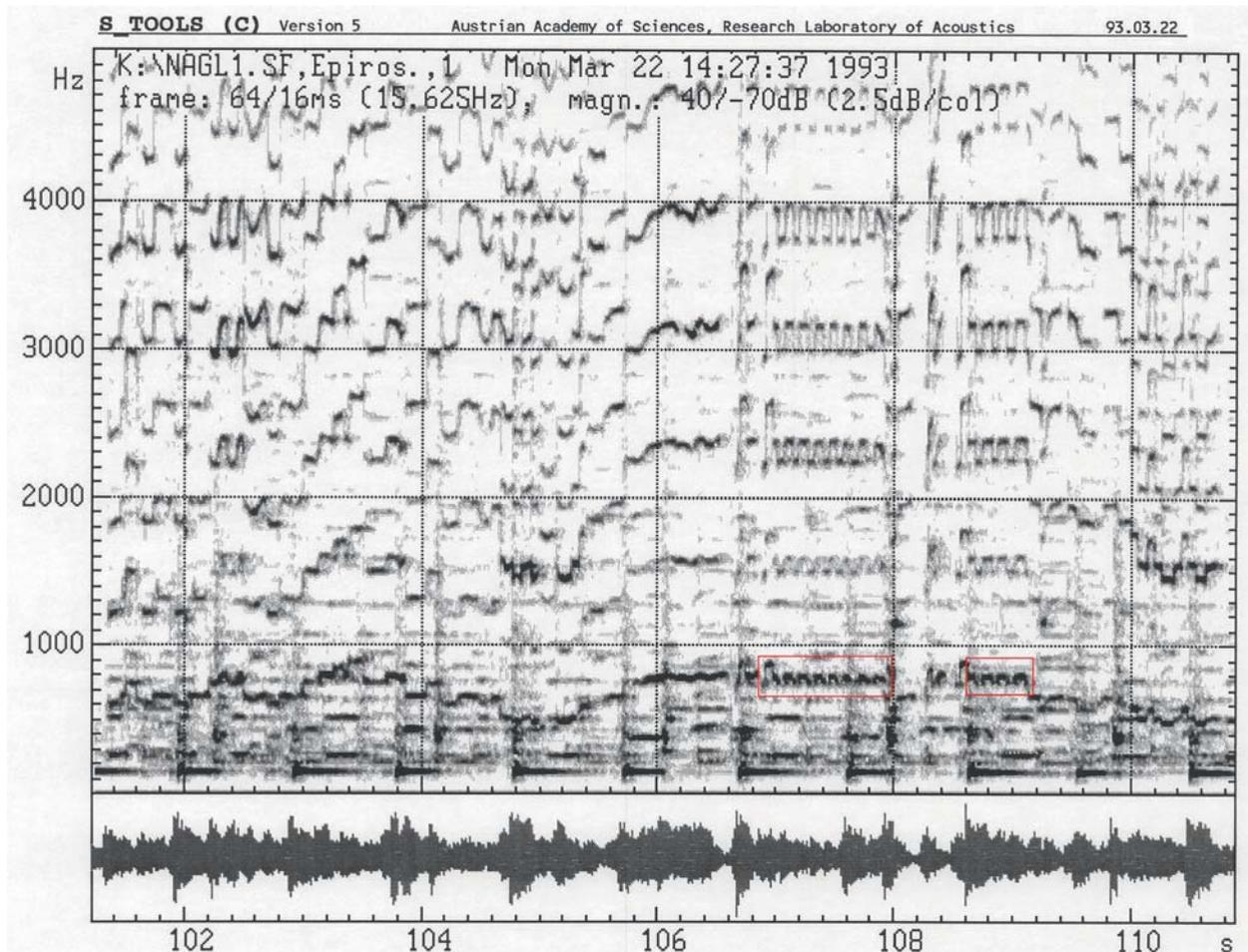
## SOUNDSCAPE EPIROS

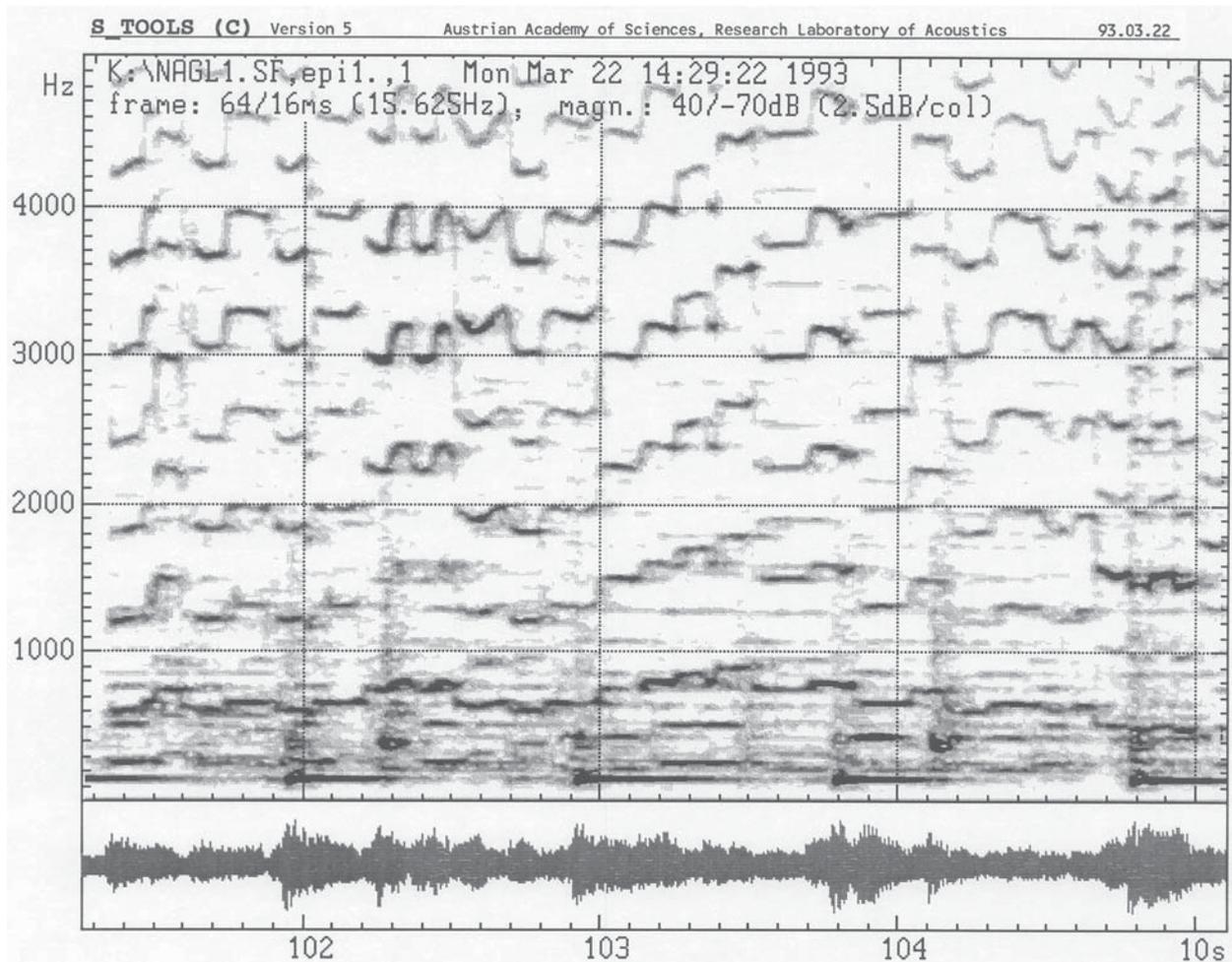
S\_Tools Version 5 des Instituts für Schallforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften [Darstellung: ↑Frequenz, →Zeit, Schwärzungsgrad: Lautstärke der Teiltöne; darunter Gesamtamplitude]

Analyse der Koumpaneia Michael Chaliyiannis 1977 (Klarino, Violi, Laouto, Defi):

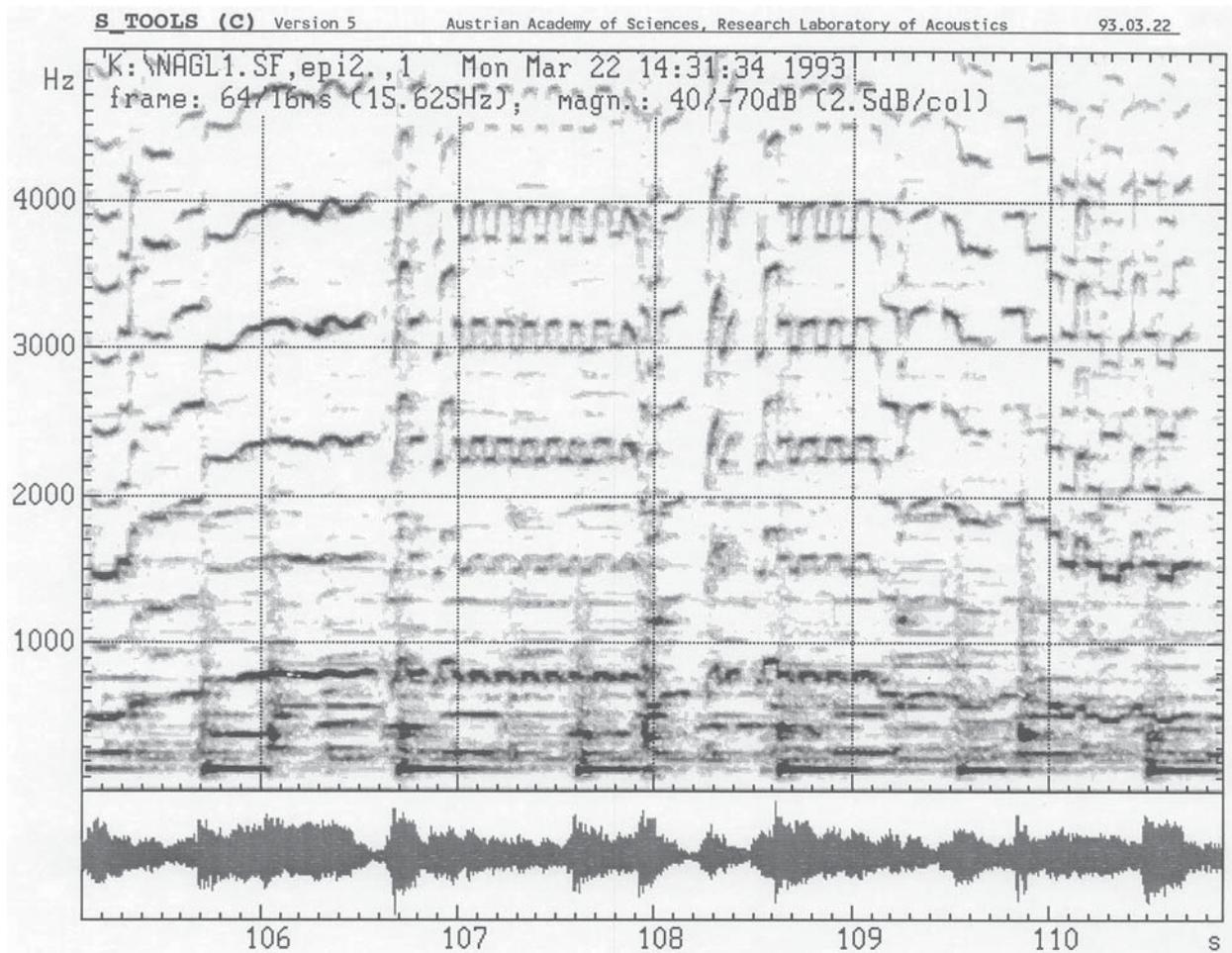
Um die explizite, von den Musikern selbst im Soundcheck mit Studiokopfhörern gewünschte Klangästhetik (siehe Daten zur emischen Aufnahmetechnik, die RMB und Wolf Dietrich erstmals 1977 beim Pogoni-Stil in Parakalamos mit der Koumpaneia Michael Chaliyiannis und RMB 2002 bei der Dokumentationsaufnahme, des ioannitischen Stils aller Balladen des Erbe-Manuskripts von Grigoris Kapsalis in seinem Haus anwandten) der epiratischen Koumpaneia akustisch zu verifizieren, wurde eine sonographische Spektralanalyse im zeitlichen Verlauf (4 min) mit der digitalen Software S\_Tools) 1993 im Institut für Schallforschung der ÖAW vorgenommen, wofür deren damaligem Direktor, Herrn Univ.-Doz. Dr. Werner Deutsch herzlichst gedankt sei.

Das Spektrum zeigt deutlich zwei voneinander sich abhebende Lautstärke.Bereiche, sowie als zeitliche Gliederung kurze Geräuschsäulen der Defi, die auf die Klarinettenmelodie gliedernd wirken, während der leisere Hintergrund einen Klangteppich erzeugt, der bis etwa 2000 Hz eine verhältnismäßig stark maskierende gemusterte Schicht (wie ein Teppichmuster) bildet, dessen Figuren im Vergleich mit der Klarinette nicht scharf erkennbar sind. Über 2000 Hz sind die Partialtöne der Klarinette wenig verdeckt.





In Abb.1 und 3 tritt bei Sekunde 106,4-108 eine vibrierende Frequenzmodulation zwischen 700-800 Hz (2. Partialton) in Erscheinung, der gleichmäßig 8 x zwischen beiden Frequenzen wechselt (je 4/10 sec), was kurz darauf 4 x wiederholt wird. Dieses relativ langsame und im Intervall ca.  $\frac{1}{2}$ -Ton bildende Klangornament ist ein Mittelding zwischen Frequenzvibrato und Triller und ein lokales Stilelement. Die Violi maskiert *sul ponticello*-artig (obertonarm) in „*arvanitiko*“-Manier „hinzupassend“ das Klarino mit dem Unisono/Sekund-Zweiklang (Tonalis+Subtonalis) 4 x/sec abwechselnd. Das Laouto ist im Hintergrund rhythmisch als Ausschwingvorgang in schwachen Takteilen zu sehen. Die hierarchische (*dum-tak*-)Rhythmik ist in Abb. 3 in der Gesamtamplitude als [2 x 2 *tak-tak*]+[verlängertes *dum-tak+dum+lautere tak-tak-tak*]+[*dum-dum+2/16 tak+leisere tak-tak-tak*]+starkes Doppel-*dum*] zu erkennen, wobei an dieser Stelle (siehe auch die detaillierte zeitliche Auflösung in Abb. 2) der durchgehende Ison-Hintergrund (referentieller Binnenbordun) bis ca. 1500 Hz gut zu sehen ist, zu dessen Raster (nicht als Konsonanz) sich *linear* der Klarino-Part herausprofilieren.



## Zusammenfassung: Die traditionelle epirotische Musik von 1800 - 2015 im historisch-funktionellen Kontext

Im Europa des 19. Jahrhunderts galt Ali Pasha bloß als brutaler Willkürherrscher, der über Leichen ging, wenn es seiner Machtgier diente. Aber dieses Bild hält einer genaueren Betrachtung nicht stand und ist zeitgebunden-tendenziös. Er war, wie viele in seiner Zeit, ein macchiavellistischer Herrscher, dem der Zweck die Mittel heiligte. Aber er war auch ein Realist, der die Schwächen des Osmanischen Reiches und die eigennützigen Ziele der westlichen Mächte (ihr Interesse an den Ionischen Inseln) erkannte und für ein geeintes Albanien zu nutzen suchte. Im Konflikt zwischen Sultan, Napoleon und England spielte er alle gegeneinander aus und suchte eine eigene Dynastie zu gründen. Solange er lebte, gab es im Westen Pläne für ein Großalbanien (incl. Epiros, Thessalien und Peloponnes) und erst nach seinem Tode gewann unter dem Einfluß des bürgerlichen Philhellenismus, der sich an der Wiederbelebung der romantisch idealisierten griechischen Antike (Winckelmann) berauschte, die Idee der Wiedererrichtung eines unabhängigen griechischen Staates die Oberhand.

Wichtiger als diese überholten politischen Szenarios ist jedoch die kulturelle Bedeutung Ali Pasha's, dank seiner toleranten Haltung gegenüber den religiösen und ethnischen Gegebenheiten in seinem Herrschaftsbereich, denn diese wirkt in Albanien und auf dem griechischen Festland bis heute nach:

Die während seiner Ägide entstandene *Synthese aus orientalischer und westlicher Kultur* in Dichtung und Musik existiert bis heute im Epiros, in Südalbanien, Makedonia und auf dem griechischen Festland: diese Musik erinnert nicht nur in den *Kleften-* und *Kaçak-*Räuberballaden an seine Herrschaft, sondern die bei allen Festen dominierende professionelle Instrumentalmusik, alb. „*sazhe*“, griech. „*koumpaneia*“, die in den Dörfern und Städten des Epiros mit *Klarinette*, *Violine*, *Laute* und *Rahmentrommel* gespielt wird, ist ein abgesunkenes Kulturgut aus seiner Hofmusik und der von ihm geförderten griechischen Stadtkultur von Janina/Ioannina.

Die wichtigsten Elemente dieser interethnischen Musikkultur waren

- Kunstdichtung und -musik der *Fanarioten*;
- Hymnen der *Bektashi*-Schiiten (einer unter den Janitscharen und bei den Albanern verbreiteten Derwisch-Kongregation) und die episch-balladesken Lieder der *Ashik*, der herumziehenden türkischen Barden, die sich bis heute auf der Langhalslaute *saz* begleiten, und meist Angehörige der schiitischen Alevi-Sekte (verwandt mit den Bektashi) sind;
- südalbanische, griechisch-epirotische und aromunische Hirtenlieder und -tänze und die aus ihnen entstandenen Räuberlieder: albanisch „*kenge kaçakësh*“, griechisch „*kleftika*“;
- süditalienische Kanzonen, die zum ionischen „*kandhades*“-Stil mutierten, sowie die Übernahme westlicher Instrumente (Klarinette, Violine und die umgebaute Laute).

Die epirotische Instrumentalmusik - seit der Ausrottung der Juden im II. Weltkrieg ausschließlich von professionellen Roma-Musikern getragen - ist *interethnisch* und bildet noch heute auf dem griechischen Festland ein Bollwerk gegen westliche Musikeinflüsse (seit

König Otto I.) einerseits und gegen die „*Rebetika*“, die kleinasiatisch-urbanen „*Bouzoukia*“ andererseits, die sie rezent in Athen und Thessaloniki sogar verdrängte. Ihr Einfluß reicht bis Bosnien, Rumänien und Ungarn (s. Askari - Brandl – Maucksch).

In den letzten 30 Jahren ist zugunsten der modernen *Synkrotima* aus *Klarino*, *Armonio* (Synthesizer)/Accordeon (bei Umzügen), *Kithara* (E-Gitarre), *Drums* (Schlagzeugbatterie), plus gelegentlich *Defi* oder *Daïre*) die traditionelle Besetzung (s.o.) mit Verstärkeranlage über Mischpult ungefähr seit den 1960er-Jahren nur noch relativ selten und eher bei älteren *Mastores* zu finden. Auch gibt es immer weniger Violi-Spieler – am ehesten noch aus Albanien. Die moderne Besetzung gab es aber schon 1977. Die Verstärkeranlagen sind manchmal Eigentum der Sänger, meist aber gemietet. Sie waren schon 1977 Statussymbole und werden nur bei „*Parangellia*“ (s.o.) abgeschaltet und ohne Verstärker wird natürlich bei der *Patinada* und bei Hochzeiten im Haus der Brautfamilien gespielt.

Das Repertoire hat sich durch den hohen Anteil an jüngeren Migranten bei den Tänzern, die ältere lokale (v.a. langsamere = „*varys*“) Tänze und *tis tavlas*-Lieder nicht mehr kennen (und können) zu schlagerartigen (*laïka*) panepirotischen und *Nisiotika* (Inselfolklore)-Melodien (*Syrtoi* und *Tsamika*) geändert und nur wenige Sänger (z.B. Giannis Papakostas) und noch weniger Sängerinnen (s. Pagona Athanasiou) sind stimmlich und gesangstechnisch in der Lage, die komplexen mikrotonischen Melismen zu singen. Damit verschwinden *Kleftika*, *Alipashalitika* und *Ioanniotika* aus der Festmusik und werden oft nur noch in Folklore-Veranstaltungen aufgeführt. Es ist möglich, daß die jüngere Generation an historischen Liedern mit heldenhaften und anti-türkischen Texten auch nicht mehr interessiert ist, da sie im Ausland türkische und bosnische Nachbarn und Arbeitskollegen haben.<sup>136</sup> In Pogoni hält sich noch das lokale Repertoire am stärksten. Allerdings sind internationale (US-)Schlager, Popmusik und Disco-Tänze bei Festen nicht gefragt und werden von den Roma-Musikern auch nicht gespielt (ich kenne allerdings die Musik in den Nachtclubs der Großstädte nicht). Nur in Großstädten in Jugendcafés und als CDs gibt es griechische Softrock-Musik, Schlager und Rockkonzerte griechischer Bands.

*Rebetika* waren in den 1970er-Jahren teilweise im Repertoire und einige moderne *Synkrotima*'s hatten damals auch einen Bouzouki-Spieler (s. das Photo von Papakostas mit Bouzouki). Diese sind aber wieder verschwunden, ebenso wie die *Rebetika*-Tänze, die von einigen *Baglama*-Spielern in Nachtclubs und Tavernen in Preveza, Thessaloniki und Athen (Plaka) und in *Exochiko*-Tavernen (Grillrestaurants) am Meer (Marathon etc.) für Touristen und nostalgische US-Griechen ohne ihren ursprünglichen soziokulturellen Aussteiger-Kontext von Berufstänzern/-innen aufgeführt werden. Allerdings wird die *Rebetiko*-Musik *im Ausland* – und nur dort – durch den Film „*Alexis Zorbas*“ und dessen Filmmusik (*Sirtaki*) von Mikis Theodorakis als die *typisch griechische* Musik identifiziert, während man die *Koumpaneia* und Volksmusik der Inseln nicht kennt oder nicht besonders goutiert.<sup>137</sup>

---

136 Andererseits haben in der Innenpolitik rechtsextreme, nationalistische Parteien durchaus Zulauf!

137 Seit Karpathos Touristeninsel wurde und die lokalen Musiker hofften, ihre Lyra-Musik werde bei Touristen Anklang finden, ist die Enttäuschung groß und die Tradition in die Krise geraten.

Nahe am Flugplatz von Thessaloniki im Viertel der Autohändler und LKW-Werkstätten, und im Athener Viertel hinter dem Omonia-Platz gibt es Sexlokale und arabo-griechische Tsifteteli-Lokale für arabische Touristen.<sup>138</sup> In Larissa, dem Heimatort von *Vassilis Tsi-tsanis*, dem Rebetiko-Star der 1950/60er-Jahre, gibt es ein Rebetiko-Nostalgie-Lokal seiner Nachfahren. Angeblich gibt es neue Rebetika (nicht nur Hashish- sondern auch harte Drogen-Lieder) der Unterwelt im Hafenviertel in Piräus.

Geändert hat sich bei Heiligenfesten und Hochzeiten, das kollektive Kochen des Festmahls: stattdessen haben sich *Catering-Firmen* – die auch in entlegene Bergdörfer liefern – und luxuriöse *Hochzeitsspaläste* (am See von Ioannina und in Hotelvierteln am Meer) eingebürgert, was die Musiker beklagen, da diese kommerziellen Unternehmen am gesteigerten Konsum der Gäste am Tisch interessiert sind und für sie die Musik nur ein Anlockmittel ist und das Tanzen (mit Bezahlung der Musiker) zurückgeht.

### Ursprüngliche und rezente Funktion der Balladen (Akritika, Kleftika)

Die wahrscheinlich in Konstantinopel aus im 11.-13.Jh. entstandenen Texte der *Akritika* („politische“ 15-silbige Balladen in Thrakien, Kleinasien und auf den ägäischen Inseln) erzählen von den legendären Helden – *Digenis Akritas* (ein konvertierter sarazenischer Prinz, der sich in eine Christin verliebt hatte), *Mikrokonstantinos*, *Armouris*, *Andronikos*, u.a. – der Grenzkriege im Osten, als das byzantinische Reich Wehrdörfer leichtbewaffneter berittener „*trapezitai*“ gegen die Beutezüge muslimischer Eindringlinge (*Deli*)<sup>139</sup> aus dem Kalifat (Sassaniden-/Abbassiden-Zeit, später islamische Expansion der Araber) errichtete, die bei Überfällen den ersten Widerstand leisteten, bis die reguläre byzantinische Armee eintraf.<sup>140</sup>

- Die Ansiedlung von nicht-griechischen, fremdstämmigen Söldnern in den Wehrdörfern Kleinasiens (mit Steuerprivilegien) – eine analoge Situation zur Ansiedlung von Arvaniten in den *Dervenochoria* auf dem Festland durch die Osmanen – hatte mit größter Wahrscheinlichkeit kulturelle Konsequenzen für diese Regionen, da die Zuwanderer ihre Kultur incl. Musik – immerhin vom Balkan und Europa bis Zentralasien – mitbrachten, die sich im Verlauf der Jahrhunderte mit der kleinasiatisch-griechischen ab dem 12.Jh. vermischt haben dürfte (mit Fortsetzung in osmanischer Zeit).

138 In den 60er-Jahren wickelten viele arabische Ölscheichs ihre Geschäfte über griechische Banken ab, da die Türkei für sie die ehemalige Kolonialmacht war. Sie werden derzeit (v.a. in Zypern) von russischen Oligarchen abgelöst.

139 Die *Deli* („Verrückten“) waren eine unbesoldete leichte Kavallerie, die von Beute lebten.

140 Die reguläre Armee setzte sich z.T. aus turkvölkischen Söldnern – Petschenegen (als berittene Bogenschützen) u. a. christianisierten zentralasiatischen Stämmen (Kumanen, Chazaren, Oghusen) - einem hohen Anteil Armeniern, aber auch Bulgaren (Pomaken), Franken und Normannen, sowie als Elitetruppen Waräger (Goten) – zusammen. Umgekehrt waren Seldschuken, Osmanen, Zeybek u.a. ebenfalls zentralasiatische Turkstämme, die als islamisierte Söldner dem Kalifat dienten, mit der Zeit militärisch den Kalifen entmachteten und nach dem Tod des letzten direkten Nachfolgers des Propheten bei der Eroberung Bagdad's durch die Mongolen, als „Sultane“ (= „Beherrscher der Gläubigen“ - ähnlich den japanischen Shogunen) die reale Herrschaft ausübten.

Politis meinte in Übernahme der philhellenischen Antikenkonstanz-These, die Akritika seien Fragmente eines byzantinischen Epenzyklus in der Tradition der homerischen Epik.<sup>141</sup> Diese Hypothese wird zwar mangels historischer Belege rezent nicht mehr vertreten, die Akritika gelten aber nach wie vor als wichtige byzantinische demotische Literaturgattung.

Diese Balladen fehlen auf dem Festland bei Griechen, (christlichen) Albanern und Aromunen. An ihrer Stelle singt man die *Kleftika* in gleicher Funktion bei Hochzeiten und Panegyria, die aus der Zeit des osmanischen Reiches von den Kämpfen legendärer Helden gegen die „Türken“ (sehr oft albanisch-muslimische Söldner) erzählen.

Die Kleftika wurden von den Philhellenen (d.h. auch von den Reisenden im 18./19.Jh.) und der älteren griechischen Literaturgeschichte als patriotische Lieder des griechischen Freiheitskampfes gewertet, die als Funktion die Erringung der Unabhängigkeit durch die Tapferkeit der Kleften dokumentiere. Als patriotische Dokumente wurden sie nach 1835 von Griechenland offiziell gepflegt und bei nationalen Feiern bis in die 1950er-Jahre aufgeführt. Abgesehen davon, daß die Historie bewiesen hat, daß die Unabhängigkeit Griechenlands v.a. durch die Aktivitäten der Filiki Etaireia erreicht wurde und die o.a. Reiseberichte belegen, daß die *Kleftika* aktuelle Propaganda-Lieder waren, die mit der Heroisierung ihrer graeko-vlacho-albanischen *Kapitanoi* Geld und Waffen von ausländischen Mächten (England-Frankreich-Rußland) einwarben, um (wie der Name „Kleftes“ besagt) die Kontrolle in ihren Revieren mit Kidnapping und Straßenraub gegen andere Banden rivalisierender Talherren und Pasha's zu sichern. Dies besagt aber nicht, daß es seitens der griechischen Kulturpolitik diese patriotische Funktion der Kleftika nach 1835 bis Ende des 20.Jhds nicht gegeben hätte: So sendete der griechische Rundfunk unter der Obristen-Diktatur während der Zypernkrisis permanent Kleftika, um die Bevölkerung gegen die Türkei aufzustacheln (eigene Beobachtung 1973/74).

---

141 Die beiden Epen Homer's (Ilias, Odyssee) sind *erst im 4.Jh.* und *nur in schriftlicher Form* (ohne Musik) überliefert. Sie gelten als Element des *kollektiven Gedächtnisses* – ebenso wie die viel späteren serbischen Guslaren-Epen aus osmanischer Zeit bis zum II. Weltkrieg, die allerdings bis heute mündlich vorgetragen werden und wozu es Audioquellen gibt (s. Murko 1912, 1915). Die Epen des blinden Sängers Homer werden bis heute funktionell als mündlich überlieferte Historie (Kampf um Troja) aufgefaßt und von Archäologen – wie Heinrich Schliemann – sogar als Quelle für die Suche nach der Lage Troja's benutzt. Die literarische Bewertung geht dabei von peniblen Analysen der schriftlichen Fassung aus und ihre Quellenkritik untersucht die Genauigkeit der geschilderten Ereignisse. M.E. übersieht man dabei die *Funktion* des Epenvortrags – der wahrscheinlich bei festlichen Anlässen (z. B. bei den Olympischen Wettkämpfen) zur psychologischen Überhöhung und Einstimmung der Feiernden diente. Sie beschreiben z.B. in der Odyssee die Gefahrensituation der Seefahrer und die Probleme von deren Familie, die in der Heimat schutzlos auf die unsichere Rückkehr der Männer warten mußten, oder in der Ilias die politischen Schwierigkeiten der Bildung eines militärischen Bündnisses von unabhängigen und keineswegs befreundeten Staaten gegen einen auswärtigen Feind, entschuldigt durch die Rivalitäten unter den Göttern. Diese Topoi waren m. E. die Schlüsselfunktion bei rituellen Banketten, bei denen die Teilnehmer beim Vortrag der Epen sich mit den Vorbildern der Helden der Vergangenheit identifizieren sollten und hatten keineswegs die Funktion mündlichen Geschichtsunterrichts, da alle die Überlieferungen kannten.

Für beide Balladen-Gattungen gilt jedoch, daß sie primärfunktionell<sup>142</sup> rezent am Beginn von Dorffesten, bei Panegyria, Hochzeiten und Taufen vorgetragen werden, wobei es anfangs Außenstehende verwundern mag, daß solche Lieder, die von Krieg, Tod und Abschied (von Mutter und Geliebter) handeln, bei primär freudigen Anlässen aufgeführt werden, die nichts mit Patriotismus zu tun haben.

- Dass gilt auch für den epischen Tanz *Kangkellari* in *Chouliarades* (*Tzoumerka*), das viele Auswandererfamilien aufweist, wobei Texte und feierlicher Tanzstil offenbar die Funktion zur Wiedervereinigung der Auswanderer mit dem Dorf haben.

Unabhängig voneinander fanden Baud-Bovy (1983) und Reinsch/Brandl (1985) heraus, daß die eigentliche Primärfunktion der 15-silbigen Akritika und der Kleftika in *Schlüsselzeilen* liegt (z.B. Bankett: „*Die Archonten essen und trinken an der Marmortafel aus goldenen Tellern und Bechern...*“,<sup>143</sup> bzw. das „*Arcadische Hirtenlied/Kleftikos Nr.1*“ bei Stackelberg beginnt: „*Am Sabbathstage zechten wir, den ganzen Sonntag wieder!*“), womit *die Familien und Dorfbewohner die Heroen der Vergangenheit als Mitfeiernde herbeirufen, bzw. mit ihnen gleichgesetzt werden* und so die Feier als *erinnerenswert* hochstilisiert wird.

Wenn wir uns anhand von Transkriptionen und Analysen rezenter Musikbeispiele den Charakteristika der epirotischen Musik zuwenden, dessen Musikstile auch heute noch die Festmusik des griechischen Festlandes, Südalbaniens und Westmakedoniens dominieren, so sieht man, daß schon um 1800 professionelle Musikanten aus ethnischen Minderheiten – früher Juden und Roma, heute nur noch letztere (ohne eigenes musikalisches Repertoire) die Rolle der Traditionsträger und Bewahrer der musikalischen Identität der Wirtsvölker übernommen hatten.

Durch Vergleich von Varianten (auch aus der Literatur) sollen regionale Eigentümlichkeiten, Individualstile und deren Rückwirkung auf die Region,<sup>144</sup> interethnische Gemeinsamkeiten und Unterschiede, sowie fremde Einflüsse in der Geschichte herausgearbeitet werden, die zur von Ali Pasha initiierten Synthese aus osmanischer und westlicher Musik führten und heute noch erkennbar sind.

Die Differenzierung der griechischen Volksmusik in drei große Stilareale – Inseln – Kleinasien – Festland (s. Baud-Bovy 1983) – setzt kurz vor 1800 mit dem Vezirat Ali Pasha's in Janina/Ioannina ein. Leider hat sich durch den Verlust Kleinasiens 1922/23 mit Umsiedlung ihrer christlichen Bewohner nur die pontische und Reste der kappadokischen, sowie die fanariotische Musik Konstantinopels und ihre Ausläufer in den Hafenstädten (Smyrna usw.), Aussiedlerdörfern (z.B. Adriani bei Drama) und in der Subkultur der Rebetes erhalten. Von der kleinasiatischen Musik hat die Musik der Fanarioten (*orientalisch-griechische Tradition*), die als Ministeriale eine kulturelle Blüte im 17.-19.Jh. hatten, von der Reichshauptstadt aus die Musik der Pashahöfe und großen Bazarstädte beeinflusst.

---

142 Manchmal werden Balladen auch als Lückenfüller aufgeführt, wenn das Publikum tanzmüde ist.

143 Akritenlied aus Karpathos.

144 Walter Graf hat bereits um 1950 die Wichtigkeit der Individualstile betont und ihre Untersuchung gefordert.

Die Musik der (ägäischen) Inseln, die sich rezent zur Touristenfolklore wandelt, hat in Teilen (Dodekanes, Kreta) ihre Tradition mit dem von der türkischen Musik unabhängigen griechischen kognitiven Skopos-Konzept erhalten. In diesem weist eine „einstimmige“ Melodie zwei fraktale Dimensionen auf: auf einen, *nur in der Vorstellung* existierenden Skeletos (= freimetrische Tonfolge) wird eine fraktale Dimension metrisch fixierter (*chronos protos*) individueller Spielfiguren (*Doxaries/Daktylia*) gesetzt, die das gleiche Tonmaterial wie der Skeletos benutzen, sodaß auch ein kompetenter Hörer nicht sagen kann, welche Töne zum Skelett und welche zu den Daktylia gehören. Je nach Zahl und Art der Spielfiguren, die eine unterschiedliche melische Spannung (Tonos) haben, die ausgeglichen werden soll (*harmonia*), verlängert oder verkürzt sich die resultierende Melodielinie, die in der momentanen Performanz erst den realen Skopos ergibt, wobei im Zusammenwirken (*symfonia*) von Sänger und mehreren Instrumentalisten jeder seine eigene Variante des Skopos realisiert. Die dabei akustisch entstehende Pseudo-Heterophonie ist kognitiv nur die Simultaneität mehrerer individueller „Wanderungen“ des gemeinsamen musikalischen (Slalom-artigen) „Weges“, der im Konzept ein-stimmig (aber mehr-partig) ist, was ich fraktale „melische Entfaltung/Ausfächerung“ bzw. „Spaltemelos“ nenne (Brandl-Reinsch 1992, Brandl 1986, 2008a).

Die Inseln waren seit dem Rückzug der Venezianer, des türkischen Desinteresses an der Seefahrt und des griechischen ökonomischen Talents,<sup>145</sup> Herren des Seehandels<sup>146</sup> in der Levante. Ihr Wohlstand und die Mobilität der Kapitäne ermöglichte ihnen eine relative zivile Unabhängigkeit. Erst mit Eigenstaatlichkeit der Griechen und der Niederlage Napoleons gewann die britische Marine, die Oberhand: siehe die diplomatischen Aktivitäten der Franzosen und Briten bei Ali Pasha und ihr aller Interesse an den ionischen Inseln, die die Einfahrt von der Adria ins Mittelmeer kontrollierten. Die wirtschaftliche Stärke der Insulaner und ihrer Handelshäuser in der Levante ermöglichte ihnen, ihre eigenen kulturellen Traditionen ziemlich ungestört (bis auf strategische Inseln wie Kreta, Chios, u.a.) von den Türken zu pflegen. So konnte das Skopos-Konzept in reiner Form zur Blüte gelangen.

Allen griechischen Volksmusikstilen, Inseln wie Festland, scheint ein Wechselbordun (*ison*) gemeinsam zu sein, meist ein modaler Binnenbordun. Nur im Verbreitungsgebiet der Sackpfeife *Gaida* (Makedonia)<sup>147</sup> und z.T. bei *Davul-Zurna*-Musik mit 2 Kegelboen, ist der harmonische Tiefbordun anzutreffen. Ein durchgehend gleicher Bordun weist meist auf arvanitisch-vlachisch-slawische Stilistik hin, Tonika-Dominante auf eine südeuropäische Assimilation.

Während auf italienischen und französischen Mittelmeerinseln, wie z.B. Korsika oder Sardinien (z.B. im *choro a tenores*) in der Volksmusik zwar auch Vokalformanten in den begleitenden Klangflächen eine wichtige ästhetische Funktion haben, ist die Begleitung doch auf Dreiklangsspektren mit starkem harmonischen Baß aufgebaut (sog. „Schusterbaß“).

- In der epirotisch-griechischen Musik fehlt hingegen jeglicher Baß.<sup>148</sup> Trotz der Kenntnis venezianischer und südeuropäischer Musik übernahmen die Griechen die baß-bezogene Har-

---

145 Da die osmanische Kriegsmarine unter türkischem Kommando blieb, machten allerdings muslimische Nordafrikaner und v.a. Dalmatiner, die vormals Piraten waren, in ihr Karriere.

146 Auch die griechischen Handelsschiffe hatten Kanonen!

147 Sackpfeifen sind im 19./20.Jh. im Epiros nicht belegt, wohl aber eine „Gaida“ genannte Spielfigur..

148 Nur in Aufnahmen der erst vor einigen Jahren entdeckten Musik der Asow-Griechen findet sich eine Baß-Begleitung, die möglicherweise eine Assimilierung russisch-ukrainischer Enflüsse ist.

monik nicht in die traditionelle Volksmusik. Der Ison ist kein harmonischer Baßbordun, der auf der vertikalen Spannung zwischen Konsonanz und Dissonanz basiert.

Da die auch von Baud-Bovy u.a. verwendeten Begriffe *Tonika*, *Dominante*, *Hyper-* und *Subtonika* eigentlich vertikal-harmonisch definiert sind, die griechische Volksmusik (auch die Schwebungsdiaphonie) aber linear konzipiert ist, verwende ich stattdessen *Tonalis*, *Hyper-* und *Subtonalis* im linear-modalen Sinn.

Bei der Interpretation der fraktalen Dimensionen des *Kommati-Konzepts* übernehme ich in der Folge von Kokkonis (2001) die Termini „*Makrostruktur*“ für das Melodie-Skelett und „*Mikrostruktur*“ für die Gesangs und Spielfiguren.

Es stellt sich nun die Frage, ob das Skopos-Konzept auch für das griechische Festland gilt. Da der Terminus „Skopos“ auf dem Festland unüblich ist und das Skopos-Konzept *im strengen Sinn* hier nicht eindeutig zutrifft, verwende ich *für das Festland* den hier üblichen Begriff „*kommati*“ (κομματι = Stück) und für eine Skopos-ähnliche musikalische Melodik „*Kommati-Konzept*“.

Auffällig ist beim Pogoni-Stil und den südalbanischen – çamischen? <sup>149</sup> – Varianten (Saranda, Permet), daß die sog. „arvanitische“ Violi-Begleitung eine dichte und für den Hörer bewußt rezipierte iso-Klangfläche („Teppich“-Effekt) erzeugt. Deshalb ist es auch ein Binnen- und kein Tiefbordun. Auch Kapsalis (Zagori-Stil) wollte bei der Erbe-Einspielung einen starken („*plousios*“ - mit Ostinati-Zerlegung des Zwei- oder Dreiklangs „angereicherten“) Klanghintergrund emisch-ästhetisch durch Verdopplung der Zupfinstrumente (Laouto *plus* Kithara) und bei der Aufnahme-Balance den Ison *deutlich hörbar* zugrunde gelegt haben. Der o.a. Tonalis/Subtonalis-Klang läßt sich nun mit dem Wechselbordun in Beziehung setzen, v.a. wenn man diesen auch noch als Quint/Quart Zweiklang verbindet: nun steht, wie sich gezeigt hat, der Epiros schon seit (vor?) 1800 unter südeuropäischem Einfluß und so darf man durchaus vermuten, daß der Wechselbordun ursprünglich – wie auf den Inseln – ein durchgehender modaler Gerüst-Dreiklang Grundton+Quart+Quint war, der im Epiros bereits quasiharmonische Züge angenommen hat, denn wie die Analysen zeigen, wechselt der Ison, wenn in der Melodielinie die entsprechende Tonebene umspielt wird und nur vereinzelt zu einer konsonanten Tonebene. Da der als Konsonanz (s. die Konsonanztheorie Kolinski's von 1922) – psychoakustisch als doppelte Quint-Verschmelzung rezipierte – Dreiklang auch sehr gut zur anhemitonischen Pentatonik paßt,<sup>150</sup> die es bei Albanern und Vlachen gibt, darf angenommen werden, daß der Wechselbordun eigentlich ein durchgehend figurierter „Klangteppich“ war.<sup>151</sup>

149 Im Gegensatz zu den transkribierten Yussuf Arapi-Varianten wird z.B. im urbanen Stil von Korçë ein glatter 1-Ton-Iso in den Violinen und Lauten gespielt.

150 In der altchinesischen Musiktheorie auf Basis des Quinten-Zirkels bilden die ersten 5 Quinten (c-g-d-a-e) in eine Oktave transponiert, eine halbtone Pentatonik.

151 Insbesondere, wenn man ihn mit der Inselmusik in Relation bringt, denn der Wechselbordun ist dort keineswegs ursprünglich als quasi *westlicher* Harmonie-Wechsel (Tonika-Dominante) zur Melodiebegleitung konzipiert, sondern der Wechsel ist beliebig und in traditionellen Stücken



Ich habe schon in der Einleitung die These vertreten, daß es eine monogenetische, von Außen unbeeinflusste Volksmusik nicht gibt und man nur untersuchen kann, ob ein Kulturaustausch die eigene Tradition verdrängt hat, oder Einflüsse mehr oder weniger an die eigene Vorstellungswelt angepaßt, modifiziert, bzw. kreativ mißverstanden wurden.

Das wurde für die Griechen schon in byzantinischer Zeit mit Ansiedlung diverser ethnischer Volksgruppen (Albaner, Aromunen, Slawen, Armenier, aber auch Juden und Roma) – im Gegensatz zu den meist *rein griechischen* Inselbewohnern - zum kulturellen Identitätsproblem, seit im osmanischen Reich alle gleichrangige Untertanen waren. Viele von ihnen wurden in der Turkokratia „turkisiert“ (z. B. die N-Albaner), mindestens ebenso viele – nicht nur die Christen - aber auch *kulturell graezisiert* (z. B. die christlichen S-Albaner und Aromunen), vermehrt seit der Unabhängigkeit und den Balkankriegen 1912/13 auch sprachlich, da im Gegensatz zu ihrer Muttersprache Griechisch geschrieben werden konnte (s. Ali Pasha und die Albaner). Zur Zeit Ali Pasha's war die Bevölkerung flickenartig auf dem Lande multiethnisch (in den Städten auch gemischt) und definierte sich selbst mehr nach Religion als nach ethnischer Herkunft: dies änderte sich nach 1912/ 13 (siehe die Diskussion in Parakalamos bei Theodosiou).

Im Gegensatz zu den Inseln war die wirtschaftliche und ethnische Situation auf dem Festland (v.a. im Epiros) wesentlich komplizierter: sozio-ökonomisch dominierte - außer Militär-Lehen und Vakuf-Regionen – *Großgrundbesitz* (Talherren)<sup>152</sup> griechischer und albanischer Familienclans, die z. T. auch Steuerpächter (v.a. auf der Peloponnes) waren, und zum Sultan, v.a. aber zu den Pasha's, in wechselnd gutem oder schlechtem Verhältnis standen. Nur für die Getreideversorgung der Hauptstadt wichtige Agrargebiete, wie der Peloponnes, die thessalische Ebene, Makedonia und die Ebene Arta-Preveza im Epiros wurden von den Behörden streng überwacht. Ebenso waren die überregionalen Handelsstraßen (Karawanenwege) für das Funktionieren des Reiches von zentraler Bedeutung, sodaß für den Sultan eine effiziente Straßenwacht ganz besonders wichtig war. Er hatte kurz zuvor die Straßenaufsicht den christlichen Armatolen entzogen und muslimischen Miliz-Truppen (*Derven*) unter Befehl eines albanischen Pashas unterstellt – darauf v.a. basierte Ali Pasha's militärische Macht, die er bis 1812 ausbaute. Wesentlich schwieriger war die politische Kontrolle und damit auch die kulturelle Situation in den vielen zerklüfteten Gebirgstälern des Epiros und (Süd-)Albaniens, die zwar auch von mächtigen Sippen beherrscht wurden, aber weitestgehends von Viehzucht (Schafe, Ziegen, Wolle, Felle, Leder, Milchprodukte: Käse, Yoghurt) und Holzwirtschaft lebten und eine *Hirtenkultur* - in vlachischen Gebieten mit saisonaler Almwirtschaft – als Existenzgrundlage besaßen (was von den Os-

---

*eigentlich der Dreiklang Grundton+Quart+Quint* (d-g-a), d.h. das modale Gerüst (lineare Referenz). Die rezente Form des Quart-Quint-Wechselborduns ist vermutlich ein italienischer Einfluß (der Dodekanes war bis 1949 italienisch!) und ein harmonisches Mißverständnis.

152 Wir konnten beobachten, daß der aus einer – längst nicht mehr bedeutsamen – Großgrundbesitzer-Sippe in Pogoni gebürtige Ehemann einer Kollegin in einem Dorf-Kafeneion nahe seines Heimortes ehrfurchtsvoller bedient wurde, „weil er aus der *Archonten*-Familie stammt“.



manen akzeptiert wurde) – diese wurde ergänzt durch die Beute bewaffneter Räuberbanden (*Kleften, Kaçak*), die von Söhnen der Grundbesitzer kommandiert wurden, die Straßenraub und Kidnapping (bei Handelskarawanen) und Steuereintreibung bei ihren Dörfern betrieben. *Ihre Hirtenlieder (zur Flöte) bildeten die Grundlage der Kleftika*, der Räuberballaden, die als Propaganda von (begleitenden) Berufsdichtern (*pyitarides*) der Verherrlichung ihres Kapetanoi, zur Anwerbung von Kämpfern und Sympathisanten, sowie zur Zeit Ali Pasha's im Winterquartier auf den ionischen Inseln der *Lukrierung von Geld und Waffen von den europäischen Mächten* dienten, die in den napoleonischen Kriegen abwechselnd den Heptanes besetzt hatten. Sie hängten sich dafür ein patriotisches Mäntelchen als „*Freiheitskämpfer gegen die Türken*“ um (Diese Legende wurde im Ausland und 1835 von der griechischen Kulturpolitik übernommen).

Die Hirtenkultur in den Bergen wurde v.a. von den Vlachen (Aromounen) geprägt, weniger von den Albanern (die handwerklich die Wanderarbeit, militärisch als Söldner in der Ferne) vorzogen und die es wahrscheinlich waren, die die vlachischen Hirtenlieder zu Räuberballaden und Auswanderer-Liedern umtextierten. Für die vlachischen und sarakatsanischen Hirten andererseits, die ihre Herde gegen Überfälle und wilde Tiere (Bären, Wölfe) verteidigen mußten und daher bewaffnet waren, war es angesichts ihrer ärmlichen Lebensweise keine allzu große Umstellung, Räuber zu werden und so finden sich unter den Kleften zahlreiche Vlachen (z.B. Hadjantoni in der Tzoumerka). Kapitanoi und Dichter der Kleftika waren Söhne und Diener der Grundbesitzer und daher meist Griechen und christliche Albaner (s. die Sulioten oder die Burgbewohner des Taygetos auf der Peloponnes), die in befestigten steinernen Gehöften lebten und neben Kanonen und geschmiedeten Waffen für ihre Gelage auch Musikinstrumente (Flöten, Lyras, Lauten, Trommeln) hatten.

Da viele vagante Handwerker *Roma* (s. die eigenen Stammesbezeichnungen) waren, übernahmen sie auch das Monopol des Instrumentalspiels bei Festen und Tanzveranstaltungen, während Sänger/innen – schon aus sprachlichen und Dialektgründen Griechen, Sarakatsanen und Arvaniten waren und sind. Erst mit der medialen Professionalität (und den winterlichen Engagements in Nachtclubs der Großstädte) gibt es einige Roma-Sänger.

Eigenartigerweise zog die Forschung aus der funktionellen Volksterminologie der freimetrischen Balladen (die abgesehen von *Amanedes* auf den Inseln fehlt) als „*tis tavlas*“ („bei Tisch“) oder „*kathistos*“ („sitzend“) nicht die eigentlich naheliegende Konsequenz, daß es *Bankett-Lieder* sind, also bei *festlichen* Anlässen (Hochzeitstafeln und am Beginn von *Panegyria*) gesungen werden, die mit der Erinnerung an legendäre Helden die aktuelle Festgemeinde zum zeitlosen Symposium vereinigen sollen und nicht um orale Überlieferung historischer Fakten.

Getrennt von diesem Genre sind Tanzlieder und instrumentale Tänze im *Tempo Giusto*, die zwar auch des öfteren Helden (s. „*Yussuf Arapi*“, „*Hadjantoni*“) thematisieren, aber funktionell der Selbstdarstellung der Vortänzer/innen dienen und von diesen bei den Musikern bestellt werden: dabei stehen individuelle tänzerische Ausdrucksfähigkeit und die Lieblingsmelodie - weniger der Text - im Vordergrund. Im Gegensatz zu den Inseln, wo *Sousta*- und *Syrtos*-Varianten (geradtaktig) sowie *Ballos* ( $\frac{3}{4}$ -Takt) dominieren, selten *Kalamatianos*

(7/8) und in Kleinasien-Thrakien schneller 9er- und 5er-Takt: *Karsilamas* und *Baiduska* beliebt sind, gibt es auf dem Festland eine Vielzahl regional benannter Tänze, im Epiros meist *Stadio* und *Statria* (Pogoni), *Kofto*, gerade und asymmetrische *Sirtoi* [= *Romeika*], sowie den *Tsamikos* [= *Arvanitikos*] ( $\frac{3}{4}$  bzw.  $\frac{6}{8}$ ), dessen Herkunft von den albanischen Çamen aber umstritten ist (wahrscheinlich ist es ein allgemein-epirotischer Tanz) – nebst *Zagorisios* (5/4), *Karagouna*, *Chasapikos*, *Tsifteteli* ( $\frac{2}{4}$ -Hüfttanz) den arvanitischen<sup>153</sup> *Berati* (S-Albanien), *Kangkeli*, usw. Tanzlieder-Suiten sind rezent bei Dorffesten weit verbreitet.<sup>154</sup>

Die epirotische Musik ist, wie schon zuvor festgestellt wurde, kein einheitlicher Stil, sondern manifestiert sich in deutlich unterschiedlichen Regionalstilen, deren wichtigste, weil rezent am lebendigsten, Pogoni (mit Delvinaki und Parakalamos), Zagori, Preveza (incl. Thesprotias mit Igoumenitza), Metzovon und natürlich Ioannina sind. Zwischen Kozani und Konitsa ist übergreifend der epirotische Stil mit dem makedonischen vermischt.

Diese rezenten Stilbezirke entsprechen den heutigen, vom Automobil geprägten Reichweiten der Roma-Koumpaneias (die wie Kokkonis zu recht beklagt, noch zu wenig untersucht wurden). Sie war – nach den Aussagen der alten Mastores<sup>155</sup> –, bis in die 1950er-Jahre in viel kleinräumigere (topiko) Lokalstile aufgesplittert, wodurch die vormals schlecht bezahlten Roma-Musiker plötzlich wohlhabend wurden und sich modernere Häuser (als die griechischen Einwohner) leisten konnten (außerhalb der Dorf- und Stadtgrenzen),

*Metzovon* ist das Zentrum der Aromunen (Vlachen) und das Revier des *Baos*-Musiker-Clans. Der Stil ist vlachisch (s. gemeinsame Aufnahmen 1977 Wolf Dietrich und RMB) und weitgehend anhemitonisch-pentatonisch. *Zagori* und *Preveza* (bis zum Bürgerkrieg Čameria) haben eine graezisierte sarakatsanische Bevölkerung, wobei der Stil von *Preveza* eine Seitenlinie des Pogoni-Stils darstellt, *Zagori* durch seine historische Beziehung zu Ali Pasha stilistisch vom urbanen und Residenz-Stil von Ioannina geprägt ist. Der Stil von *Ioannina* ist eine Synthese aus fanariotischer Musik, griechisch-arvanitischer-vlachischer Regionalstile und südeuropäischen Einflüssen (wie es um 1800 seiner Funktion als mächtiger Pasha-Residenz und handelspolitischen Bedeutung entsprach) und *Pogoni* als eigentümlicher graeko-arvanitischer Mischstil, der mit dem südalbanischen Stil der griechischen Minorität von Dropoli (griech. Deropolis) verwandt ist und als Besonderheit die vokale *Schwebungs-diafonie* (nie Roma oder jüdisch!) aufweist, deren verzahnte Patternstruktur in jüngerer Zeit (unklar ist wann! - vermutlich nach 1913 oder nach 1950) sich zu einem vokal-zwei-

---

153 Die meisten albanischen Tänze steigern das Tempo gegen den Schluß zu.

154 Chorlieder, wie sie auf CD's von Volksmusikpflege-Ensembles für Touristen und bei Konzerten von Kulturvereinen im Ausland zu hören sind, habe ich nur bei solchen Folklore-Vorführungen oder bei Schulaufführungen gehört, nie bei Festen.

155 Die heftige Diskussion über lokal und panepirotisch, bzw. pangriechisch wirkende Musiker in Parakalamos, von der Theodosiou berichtete, hat eigentlich ihre Wurzeln in der Mobilität der Ensembles. Die Einmischung der *Balame* (Nicht-Roma) in diesen Konflikt ist auf jeden Fall fehl am Platze und hat m. E. im Kern die grundsätzliche Diskriminierung der Yiftoi (Brotneid!) durch die Griechen als Ursache, die durch den Wohlstand infolge des größeren Wirkungskreises gesteigert wurde, aber im Prinzip schon vorher bestand.

partigen (sog. „polyfoniko“) Mischstil mit instrumentaler iso-Begleitung entwickelt hat, der in die Koumpaneia bzw. Saze übernommen wurde. Werden diafone Lieder solistisch gesungen, singt man (nach Papakostas) eine Resultierende aus den diafonen Parts. Auffällig ist auch, daß anscheinend schon viel früher das solistische Gesangsmelos engräumig-prosodischen Charakter mit vielen Tonwiederholungen hat, ganz im Gegensatz zu Zagori und Ioannina mit melismatisch schwelgerischen Melodiebögen. Da in Pogoni keine nennenswerte *urbane* Musik existiert, geht dieser Singstil sicher auf die ursprüngliche Hirtenkultur zurück, die in die rezent zunehmend agrarische Dorfkultur übernommen wurde.

### Verdrängung von Davul Zurna

Obwohl die Verbreitungsgebiete von Davul-Zurna und Koumpaneia getrennt waren und im Epiros das Oboen/Trommel-Ensemble (Aussage von Musikern) fehlt, ist es doch – nach Hoerburger – das autochthone Ensemble der Roma und Koumpaneia/Saze/Inçe saz eine Übernahme aus der orientalischen Kunstmusik (*çalgi baghdadi*), die bis 1955 häufig von Juden gespielt wurde. Andererseits ist in den Medien nur die Koumpaneia präsent, Davul/Zurna nicht, und im öffentlichen Musikleben verdrängte das Klarino-Ensemble die Davul/Zurna. Diese hat sich nur bei Pontosgriechen und in Teilen Makedonias gehalten. Selbst in Böotien bezeichnet „*Karamouzes*“ inzwischen die Koumpaneia. Die Ursache für diese Verdrängung hat m. E. zwei Ursachen:

- a) V.a. in den 1950er-Jahren wurde von der griechischen Kulturpolitik Davul/Zurna zeitweise offiziell verboten (Hoerburger 1966b, 1967a), weil es „türkisch“ sei. Diese Meinung hat sich seither durchgesetzt, weil man es mit der Mehtherhane der türkischen Besatzungsmacht assoziierte und das für die Kegeloboen typische „schmutzige“ Spiel (Hoerburger) empfinden inzwischen nicht nur Touristen als „unschön“.
- b) Davul/Zurna ist ausschließlich „*Musik im Freien*“ – braucht zwar keine Verstärkeranlagen (die Prestigeobjekte für „Modernität“ sind)<sup>156</sup> – ist aber in Innenräumen unerträglich laut. Die Koumpaneia (*inçe saz* = „feine, zarte Musik“) ist an sich für Innenräume gedacht, aber seit es (gemietete) Verstärkeranlagen gibt, ist sie ebenfalls primär „Musik im Freien“ (v.a. bei Tänzen: Hochzeiten, Panegyria), obwohl man dafür Strom braucht, aber der ist inzwischen in allen Dörfern vorhanden. Die meisten Sänger/-innen brauchen Mikrofone, da sie keine große Stimme haben. Ornamentik und Melismen der Klarinette gelten als „virtuos“ und die Mikrofontechnik wird für Spezialeffekte genutzt (s. Stavros Kapsalis). Die ästhetischen Vorstellungen des Publikums orientieren sich auch *optisch* an „Rock“-Konzerten, *Bouzoukia* (in Nachtlokalen und „Exochiko“-Tavernen) und TV-Schlagershows, auch wenn musikalische Einflüsse aus diesen Genres in der epirotischen Musik Seltenheit haben. Leider gehen durch die Elektronik Feinheiten des Spiels verloren und sind nur auf im Studio aufgenommenen CD's zu hören.

---

156 Wolf Dietrich erzählte mir 1977, er mußte fast immer die Koumpaneia extra bezahlen, damit sie auf Verstärker verzichteten.

## Lokale CD-Produktionen

Es ist daher das Ziel vieler Mastores und Sänger, auf CD's kommerzieller Labels (mit Steuerbanderole) veröffentlicht zu werden – weniger zwecks Gewinn, denn sie müssen für die Produktionen den Studios hohe Mieten bezahlen<sup>157</sup> und erhalten keine Tantiemen. Nur wenige Starmusiker, wie *Petro-Loukas Chalkias* aus Delvinaki, der bei internationalen Labels veröffentlicht, verdienen daran. Prestigeträchtig sind lokale TV-Übertragungen von Festen eines kommerziellen TV-Kanals, die von vielen Familien im Mittagsprogramm konsumiert werden und gelegentliche gesponserte CD's von Kulturvereinen.

Eine Sonderrolle spielen seit langem unsere Feldaufnahmen auf DVD, die wir als *non-profit Editionen* in attraktiven Covers und guter Live-Qualität als Belege an die Musiker retournieren, da es sich bei ihnen inzwischen herumgesprochen hat und es ihr Prestige erhöht, „daß ihre Namen und Musik als Dokumente griechischer Musik im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für die Nachwelt archiviert werden“.

Andererseits haben alle bekannten Musiker und Sänger ihre besondere Anhängerschaft (*meraklides*), die sich mit Digitalrecordern in das Mischpult der Verstärker bei Festen einklinken, die Musik mitschneiden und dann privat auf CD brennen. Solche selbstgebrannten CD's (ohne Steuerbanderole) werden in kleinen Musikgeschäften und von fliegenden Händlern billig (5 €) verkauft. Wir beobachteten, daß von den Griechen (Migranten) v.a. CD's mit heimatlichem (*topiko*) Repertoire erworben werden. Die Musiker schätzen Mitschnitte dann, wenn es eine besonders „inspirierte“ Aufführung mit *kefi* war.

## Die melischen Strukturen der untersuchten Musik

- Die historischen Notenbeispiele werden (bis auf die Frosyne-Ballade Stackelbergs) nicht weiter in die zusammenfassende musikalische Analyse einbezogen, da sie bereits von der rezenten Tradition zurückinterpretierte Rekonstruktionen sind und formal Makrostrukturen entsprechen. Nur als Historizitäts-Beweise und für den funktionellen Kontext diverser Genres sind sie von Bedeutung.

Beim Vergleich von 3 *Moiroloyia* (*Preveza*: Valandis Vrakas; *Parakalamos*: Michalis Chaliyiannis; Einleitung der *ioanniotischen* Saba-Suite (Grigoris Kapsalis) und 3 *Doina* (Kavakos – transkr. von D. Mazaraki) hat sowohl das prevezanische *Moiroloyi*, wie der nachfolgende *Kleftikos* ein pentatonisches Skelett im 4.Modus mit durchgehaltenem Tonalis-Ison. Das Klarino improvisiert nach einem Aufstieg aus der Mittellage zwei langgezogene Abstiege über 1½ Oktaven, wobei Tonalis, Unterquart bzw. Quint darüber ausgiebig getrillert werden. Der Stil ist somit arvanitisch gefärbt, die Quint-Betonung ist eher vlachisch. Die Mikrostruktur erweitert die pentatonische Makrostruktur bis zur Heptatonik.

Ähnlich sieht die Analyse des *Pogoni-Moiroloyi* von Michalis Chaliyiannis und Nikos Ikonomou aus Parakalamos aus: die Makrostruktur ist eine erweiterte Pentatonik im 5.Modus, die Mikrostruktur heptatonisch. Das *Moiroloyi* endet mit einem pentatonischen kadenzierenden Stufenabstieg zur Finalis (= Tonalis). Tonaler Gegenpol ist auch hier die

---

157 Nur gut verdienende Mastores und Sänger können sich gemeinsam die Miete eines guten Tonstudios leisten!

Quint. Die 3. Stufe wird nur als Füll- und Durchgangsstufe eingesetzt. Stilistisch sind zwar auch Triller häufig, darüber hinaus gibt es aber Umspielungen, viele aufsteigende Läufe und melismatische Bögen. Der Ambitus ist eine Doppeloktav. Wichtiges Stilmittel der Mikrostruktur sind Aufwärts-Glissandi, die sofort nach Beginn des Ausgangstons einsetzen.

Die Wichtigkeit der Glissandi an bestimmten Stufen bestätigte mein kurzer Violi-Unterricht bei Ikonomou, als ich sofort nach Einprägung der Figur eine Stufe auf bestimmte Weise langsam glissandieren mußte.

Generell sind bei den Parakalamos-Musikern die Spielfiguren (Mikrostruktur) vielfältiger und komplexer als bei Valandas Vrakas und der Klarinettenklang (ohne Verstärker) ist warm und weich.

Bei Grigoris Kapsalis steht die Klangfarbe und seine klare „klassizistische“ Intonation diametral der „romantischen“ Realisation von Chaliyianis gegenüber. Das *ioanniotisch-zagorische Moiroloyi* von Kapsalis als Einleitung der Dromos Saba-Suite ist ein kurzes Taksim mit Wechselbordun *-a-* und *-c-*, d.h. 1. und 3. Stufe der Heptatonik und in den Haltetönen ein Identifikationsmerkmal des Makam. Die Mikrostruktur bleibt lange im Quintrahmen des zentralen Pentachords, wobei *a-h-c-des-e* mit der verminderten 4. Stufe immer wieder umspielend betont wird, das das expressive Ethos des Makam erzeugt. Zum Schluß hin durchläuft das Melos dann einen Riesen-Bogen über 1½ Oktaven. Dies entspricht den Tonräumen *a-c-d-c-b-a-d-c-b-a* des orientalisches-griechischen Dromos.

Die drei *Doina* von Kavakos (in Mazaraki 1984) sind ebenfalls tonräumlich konzipiert: (a) bleibt bis zur Kadenz in enger Lage und wiederholt 3-4 x kurze Spielfiguren, anfangs 3-tönig, dann immer mehr (4-, 6-, 8-tönige Umspielungen mit Saba-Intervallik), dann eine Quint höher mit übermäßiger Sekund (*d-es-fis*), schließlich tetrachordische Abstiege – erst *g-fis-es-d*, dann *es-d-cis-b* bis zur g-moll-Dreiklangskadenz. *Doina* (b) und (c) ähneln sich insofern, als beide mit einem Oktavlauf beginnen und dann den Zielton mit 3 x wiederholten Figuren (1-, 3-, 4-, 6-tönig) umspielen, wieder einen Tetrachord höher gehen (*g-fis-e-d*), in (b) dies wiederholen und umspielend mit Dreiklangskadenz zur Finalis absteigen. In (c) geht der Aufstieg weiter nach oben mit erneuten 3-4-tönigen Umspielungen, erst zur mehrfach umspielten Quint und dann mit 3 x *fis-d-cis-b* zur Finalis mit Dreiklangskadenz.

Alle *Moiroloyia* und *Doinas* haben *Vorspiel-Funktion* - wie *Taksim* – sind aber (bis auf das von Kapsalis) keine: die *Moiroloyia* 1 und 2 haben eine pentatonische Grundstruktur, sind aber expressiv, die *Doinas* sind formal gleichartig gebaut und haben eine Dreiklangskadenz, was m. E. dem Individualstil von Kavakos geschuldet ist. Sie sind virtuos-spielerische „*Daktylia*“ mit einem  $\frac{1}{8}$ -Grundmetrum. Im Gegensatz dazu sind die *Moiroloyia* freimetrisch. **Das Melos ist bei allen 6 Stücken tonräumlich konzipiert.**

## Preveza

Die aus zwei kurzen Phrasen gebildete Makrostruktur des **Kleftikos** ist pentatonisch im 4. Modus mit durchgehendem Tonalis-Iso *-f-* (in der Kithara abwechselnd *f-g-b/f-g-c/b-d-f*, d. i. das modale Gerüst), incl. der Mikrostruktur hexa- bis heptatonisch. Halbschluß ist die Quart (*-b-*). Der Individual- bzw. Lokalstil ist durch starke Tonhöhen vibrati und Triller auf den oberen Haltetönen charakterisiert.

An den 3 Liedern der berühmtesten Sängerin des Epiros,<sup>158</sup> *Pagona Athanasiou*, lohnt es sich, sowohl Makrostruktur als auch individual-Stile (Mikrostruktur) und ihre Synthese zum Kommati-Konzept genauer zu betrachten:

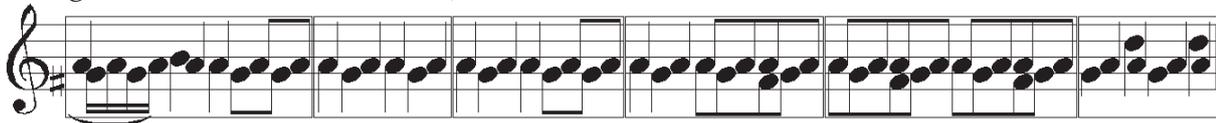
1.) Beim freimetrischen „*tis xenitias*“ ist die Skala vermutlich eine hybride Mischform aus C-Modus mit Hypertonika -d- (= auch Wechselbordun) und C-Dur mit Halbschluß auf der Quint. Die Makrostruktur setzt sich aus 5 Phrasen und einer Epilogformel zusammen, die durch reiche Melismen verbunden und melorhythmisch variiert werden, wobei die bogenförmige 2.Phase [b] (Terzambitus) von der 3.Stufe aus zur Quart erweitert wird [b<sub>1</sub>]. Diese Phrase wird von der Sängerin am stärksten von allen melismatisch variiert.

2.) Das 5.Lied der *tis tavlas*-Suite steht im  $\frac{6}{8}$ -Takt (vermutlich ein Tsamikos) und die Oktav-Skala hat einen dreistufigen Quartkern mit Infix. Die Tetrachorde entsprechen einem Dromos (*g-as-b/h-c*)(*c-des-es-f*), das Melos ist prosodisch mit vielen Ton- und Phrasenwiederholungen und wenig Melismen in der Makrostruktur der zwei Zeilen, die die Sängerin durch variierte Wiederholungen der kurzen Phrasen verlängert.

3.) Das 7.Lied der Suite steht im  $\frac{4}{4}$ -Takt, wobei Pagona wie zuvor durch Nebennoten bei den Wiederholungen der wenigen kurzen Makrostruktur-Phrasen die Zeilenlänge stark variiert. Die Doppeloktav-Skala (Gesangsamitus ist nur die untere Oktave) ist modal-diatonisch, kein C-Dur, da der Leitton fehlt. Das prosodische Melos (Hauptrezitationstöne sind -c-, -d- und -e-) bleibt meist im Tetrachord mit Glissando am Phrasenende.

### Pogoni – Saranda – Permet – graeko-albanischer Stil

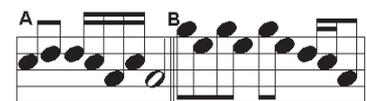
Die Pogoni-Titel „*Ainte Delvino*“ und *schneller Pogonisios*, gespielt von Michalis Chaliyianis aus Parakalamos repräsentieren ihm zufolge die beiden *austauschbaren ethnischen Begleit-Alternativen* der Violi (Nikolaos Ikonomou) „*arvanitiko*“ (im Kern ein ostinater Zweiklang-Bordun Sekund/Unisono) - wie auch bei den Balladen aus Saranda und Permet -



und „*vlachiko*“: hier ist die Begleitung eine ostinate aufsteigende Dreiklangszerlegung in unterschiedlicher  $\frac{4}{8}$ -Figuration (meist *c-e-g-c'* oder *c-e-g-g* bzw. *a-cis-e-a'* und *a-cis-cis*).

„*Ainte Delvino*“ benutzt eine Pentatonik (mit -*fis*- als zusätzliche Umspielungsnote) im 5. Modus mit Hypertonika -c-, während der *Pogonisios* (im  $\frac{2}{4}$ -Takt) erst eine Heptatonik auf -c- mit zwei variablen Infixstufen (2. & 4.) und nach der Rückung zur *a*-Tonalität eine variable 7.Stufe und als 3.Stufe -*cis*- statt -c- verwendet. Vor der Rückung wird vom Laouto noch ein zweitöniger Wechselbordun *G+c* – *G+d* gespielt.

Die Makrostruktur von „*Ainte Delvino*“ bilden 2 verwandte Figuren von je 1 Takt, die in der Mikrostruktur um Vielfache dieser Zeiteinheit verlängert und melisch variiert werden, wobei



158 Pagona hat eine unverwechselbar individuelle, leicht nieselnde Stimmgebung in der Art französischer Chanson-Sängerinnen.

Vokalpart und Klarino sich in den Variationen oft ergänzend wiederholen. Ein Stilmittel aus der Diafonie ist der „glossimo“-artige Überschlag (nach -g'-). Trotz der Kürze der Zeilen liegt eine Kommati-Struktur vor.

Auch im instrumentalen *Pogonisios* bildet die Taktlänge die metrische Grundlage von Makrostruktur und Variabilität der Mikrostruktur. Die Form setzt sich aus 1-2 x wiederholten Figuren A-H zusammen, wobei die Kadenzfigur eine variierte Reprise der Anfangsfigur ist (D = A'). Den Spannungshöhepunkt bildet mit der Rückung eine lange (5-taktige) melische Ausfächerung der -a'-Ebene, die nach mit einem langen Aufwärtsglissando später noch einmal wiederholt wird. Dies ist natürlich ein Element der Mikrostruktur, deren Stilmittel Binnenwiederholungen in den Makrofiguren sind, die eine zeitliche Kommati-Variabilität der Zeilen ergeben.

Die beiden südalbanischen Varianten (im  $\frac{4}{4}$ -Takt) der *Ballade auf den Tod Ali Pasha's* aus *Saranda* und *Permet* haben im Violi-Part die typischen Ostinati der o. a. *arvanitiko*-iso-Begleitung als  $\frac{2}{8}$  Wechselfigur *a/a – a/g*. Die Melodie ist eine völlig andere wie die Kapsalis-Version: beide Balladen haben die gleiche prosodische Melodie, d.h. eine  $\frac{1}{4}$ -wertige Rezi-tationsmelodik mit vielen Tonwiederholungen – vergleichbar den Pagona-Liedern – sowie die „glossimo“-Überschlagsfigur (7.Partialton), die in der Permet-Version deutlicher ist.

Makrostrukturell basiert das melorhythmische Melodiemodell auf tonräumlich (tetra-bzw. pentachordisch) getrennten liedartigen Phrasen (kein Kommati-Prinzip) – beide Varianten unterscheiden sich in den Spielfiguren des Klarino-Parts (= Mikrostruktur), was entweder dem Individual- oder dem Lokalstil zuzurechnen ist. Die Skala ist eine Pentatonik mit Nebennoten in der Mikrostruktur.

(Alt-)Arvanitische Wurzeln haben die (z. T. instrumental ausgeführten) Tänze *Kangkeli* (aus Euboia) und vom Ausführungsstil her (Koumpaneia Verdis aus Dropoli) *Karagouna*, bzw. *Zagorisios* (*çamischer Tsamikos* im  $\frac{5}{4}$ -Takt) mit typischer, schon in den Reiseberichten beobachteten, starker Beschleunigung.

Der *Kangkeli* aus Euboia (zusammen mit einem Vergleichsbeispiel vom Parnass von Mazaraki, das Singstimme und Klarino mit echten, weil simultanen Verzierungen angibt) benutzt in der Mikrostruktur stark in irrationalen Zeitwerten variierende Spielfiguren in tonräumlich getrennten Phrasen – wobei eine Figur (Quintaufstieg  $\frac{4}{16} + \frac{1}{4}$  *g-a-h-c+d*) eine zeilen-kadenzierende Begleitfigur sein könnte (da es eine Soloaufnahme ohne Begleitung war). Die Makrostruktur läßt sich auf eine zweizeilige Strophe reduzieren. Die Basis-Skala *g-es-D-c-h-a-g* ist diatonisch, weist aber in der Mikrostruktur 3 variable Infixstufen *fis/f*, *e/dis*, *cis/c* auf, die die Realisation chromatisieren. Aus der Euboia-Version könnte man auf ein Skopos/Kommati-Konzept schließen, Mazarakis Variante (gesp. von Kavakos) ergibt aber in der Simultanität eine eindeutige feste Liedstrophe mit instrumentalen Verzierungen (Spaltklang-Heterophonie).

Der geradtaktige *Karagouna*, angeblich ein thessalischer Tanz, hat eine stark variierte und verzierte Strophen-Form mit chromatischer Skala und der Mikrostruktur zuzurechnenden häufigen Modulationen: die Basisskala des 1.Teils ist heptatonisch, dem modalen Gerüst nach eine anhemitonische Quint *c-d-f-G*, der völlig verschiedene 2.Teil ein chroma-

tischer Pentachord *Gis-a-d-es* mit zwei variablen Infixstufen (*b/h; c/cis*), was eine Dromos-ähnliche Skala sein könnte. Die Mikrostruktur entspricht nicht dem Kommati-Konzept, sondern einer tonräumlich (tetrachordisch) strukturierten Liedform mit viel Modulation.

Der langsame *Tsamikos* wurde speziell für einen angesehenen alten Mann aufgeführt.<sup>159</sup> Der Tanz hat eine Liedform mit Verzierungen. Die Skala ist eine erweiterte Pentachordik mit variabler 2.Infixstufe, könnte aber auch eine abgewandelte (3, Stufe *-a-* statt *-b-*) Pentatonik sein. Die dekolorierte Makrostruktur ist sehr einfach und besteht im 1. Teil aus dem modalen Gerüst Tonalis-Quart-Quint und im fortsetzenden 2. Teil aus dem Gerüstpendel (*a-g*)-*F-B-F-B-F-C-F-C-F*. In der Mikrostruktur gibt es Dromos-analoge diatonische und chromatische Modulationen.

## Kleftika – Alipashalitika & Ioanniotika und der Zagori-Stil

Für Alipashalitika und Ioanniotika waren nach dem alten Inhaber des Musiker-Kafeneions in Ioannina als Mastoras Grigoris Kapsalis und als Sänger Giannis Papakostas die kompetentesten Musiker. Kapsalis ist Nachfahre von 5 Musiker-Generationen aus Zagori,<sup>160</sup> dessen sarakatsanische Bewohner viele Hofbeamte Ali Pasha's stellten und dessen urbanen – von fanariotischen Dromoi geprägten – Stil, vermischt mit der eigenen Lokaltradition, bewahrt haben. Wie sich herausstellte, besitzt Kapsalis eine ererbte Familien-Handschrift mit über 60 Balladentexten und Liebesliedern (die wir 2002 nach seinen Anweisungen aufnahmen), Darüber hinaus haben er und Papakostas ein umfangreiches Repertoire an älteren Ioanniotika. Dieser Stil unterscheidet sich deutlich von der graeko-vlacho-arvanitischen Tradition in Pogoni und Preveza. Die Melodik ist komplexer und entwickelter, mit langen Melodiebögen eines Gesangssolisten (der eine gute Atemtechnik und Intonation braucht), mit Wechselbordunen, aber ohne die sog. „polyphone“ (recte *diafone*) Zwei-Part-Struktur. Kapsalis spielt nur mit traditioneller Besetzung, sein permanenter Violi-Spieler ist *Kostas Kostayiorgos* (ein Linkshänder) aus der Tzoumerka. Er spielt ohne ökonomischen Zwang<sup>161</sup> aus Vergnügen und Liebe zur traditionellen Musik. In den letzten Jahren spielte bei Festen *Christos Zotos* Laouto, der in Athen als *Outi*-Lehrer an der von Simon Karas gegründeten fanariotischen Musikschule unterrichtet. Sein Laouto-Stil imitiert *Outi*-Effekte - nicht immer zur Freude von Kapsalis.

## Kleftika

Peristeris & Dimitropoulos (in Teil I): Der mit Stackelbergs *Arcadischem Kleftenlied* identische Text wird hier zu einer anderen Melodie („Yussuf Arapi“) gesungen. (Solche Kontrafakturen kommen in Griechenland öfter vor.) Bei der Transkription dürfte es sich nur um die Singstimme handeln. Ob eine Begleitung vorhanden war, geht aus den Angaben nicht her-

---

159 Er dürfte Initiator der Volkstanzgruppe und des Volkskunde-Museums gewesen sein, das bei dieser Gelegenheit eröffnet wurden.

160 Es ist eine Region staatlich prämiierter Museumsdörfer rund um den Nationalpark Vikos-Sschlucht. Unter den dadurch relativ wohlhabenden Bewohnern gibt es viele Akademiker (Ärzte, Pädagogen).

161 Seine kleinasiatische Ehefrau besitzt eine der größten Schafherden des Epiros.

vor. Die Ballade hat metrorhythmisch variable Zeilen (*Kommati-Konzept*): in der Mikrostruktur werden die Figurendauern v.a. durch verlängerte oder verkürzte Haltetöne variiert. Die Skala ist chromatisch-heptatonisch (auf G: *e-f-G-as-h-c-d*), modaler Kern ist *G-f-c*.

Neben dem Kleftikos aus Preveza und dem Beispiel von Peristeris & Dimitropoulos liegen Transkriptionen von Kapsalis & Papakostas-Aufnahmen von „*Ti echeis kaimene platane...*“, „*Tinos manoula thlivetai*“ (mit fanariotischer Vergleichs-Variante) und „*Mia kyriaki proï-proï*“ (*Dromos*) vor, sowie Transkriptionen von „Die Frau des Tzavellas“ (Baud-Bovy), „*I Gkolfo*“ (Mazaraki) mit 2 Tsamikos-Varianten (Chianis), sowie „*O yios tis chiras*“ und „*O yero kape-tanios*“ (Chianis).<sup>162</sup>

Die zwei Amateurversionen (Peloponnes, Ioannina) von „*Ti echeis kaimene platane...*“ stehen im „Zigeuner-Moll“ und haben eine invariable Strophenform im Kalamatianos-Rhythmus, die gleichen Phrasen beider Versionen haben aber eine unterschiedliche Strophenform. Die Kapsalis/ Papakostas-Version ist zwar ebenfalls ein Kalamatianos im „Zigeuner-Moll“, aber kein einfaches Strophenlied, sondern folgt dem Kommati-Konzept, wobei Klarino und Gesang unterschiedlich tonräumlich und dementsprechend in den Phrasen- und Zeilendauern stark variieren (2-5 Takte – Zeiteinheit ist ½ Takt).

Daraus kann man ableiten, daß die Amateur-Varianten eine (nicht eindeutige, ev. regionale) Makrostruktur repräsentieren, die in der professionellen Realisation durch individuelle Melismen und Spielfiguren (Mikrostruktur)<sup>163</sup> zur Kommati-Synthese entwickelt wird.

Die freimetrische Ballade „*Tinos manoula thlivetai*“ verwendet in der Kapsalis-Version eine modale Hexatonik (mit Achsenton -a-): für F-Dur fehlt allerdings der Leitton (7.Stufe). Die Kommati-Struktur weist eine melische Aufächerung zur umspielten Quint aus.

Für einen überregionalen Vergleich ist besonders die *fanariotische Aussiedler-Variante* interessant: Die Skala ist im 1. Teil *Dromos Saba*, dann folgt eine instrumentale Rückung und setzt sich im 2. Teil als modale Heptatonik auf F und Achsenton -a- (vgl. Kapsalis) fort. Die Modulation ist fanariotisch, denn sie findet sich in der turko-arabischen Kunstmusik (nicht der persischen). Ferner fallen die langen melischen Einschübe und Tonebenen-Umspielungen (melische Ausfächerungen) auf, die das entwickelte Kommati-Konzept belegen.

- Man könnte nun spekulieren, das (Skopos- und) Kommati-Konzept sei eigentlich von der kleinasiatischen orientalisch-griechischen Tradition entwickelt worden, die – neben der byzantinischen – auch internationale Musik, d.h. sowohl tonräumliche Strukturen der Makamat, als auch westliche binnenintervallische Gestalt-Melodik kannte. Sie hätte daraus ein fraktal-dimensionales Konzept synthetisieren können, das einerseits auf die ägäischen Inseln und andererseits in die Musik am Pasha-Hof in Janina durch fanariotische Musiker exportiert worden wäre. Leider fehlen für diese Hypothese Beweise.

Vergleicht man beide Varianten, so zeigt Kapsalis eine festere Makrostruktur und Adriani eine – v.a. auch metrorhythmisch - durch die Ausfächerungen variabelere Mikrostruktur.

---

162 Die Chianis-Beispiele stammen teils von der Peloponnes, teils aus Forminx.

163 Daß die Figuren individuell und nicht primär regional sind, wird durch deren Unterschiede zwischen Sängern und Klarino bewiesen – denn sonst müßten sie gleichartig sein.

„*O yero kapetanios*“ (Chianis) ist eine kaum variierte Tsamikos-Makrostruktur im diatonischen Pentachord. Die Melodielinie ähnelt dem Yiftoi-Lied (Alipashalitiko) „*Na itan oi kampoi thalassa...*“ Baud-Bovy's, ebenso wie die peloponnesische Makrostruktur des Tsamikos „*Pou eissouna Gkolfo pargisses...*“ (Chianis) auf Basis zweier Pentatoniken, ferner dem Tsamikos „*Tis Gkolfos*“ (Chianis), dessen Makrostruktur kommati-analoge Tonebenen-Ausfächerungen zeigen. Erst der Vergleich aller Chianis-Versionen deutet auf die Makrostruktur einer Kommati-Modellmelodie hin.

Das Partitur-Beispiel in Mazaraki 1984 von „*I Gkolfo*“ im  $\frac{4}{4}$ -Takt im „Zigeuner-Moll“ vom Parnass, die zur Singstimme zwei mitspielende Klarinetten notierte, belegt, daß – wie im Skopos – auch im Kommati-Konzept *simultanr* („*symfono*“) individuelle Mikrostruktur-Wege – z.T. mit melischer Ausfächerung – desselben Melodiemodells (= Makrostruktur) realisiert werden, wobei die Zeiteinheit 1 Takt oder  $\frac{1}{4}$  ist.

Auch Baud-Bovy hat „*Die Frau des Tzavellas*“ (Koumpaneia Tzaras) als Partitur transkribiert. Die reich melismatische Melodie zeigt in den freimetrischen Strophen eine klare tonräumliche Struktur von zwei umspielten Ebenen im Quint-Abstand (-a- und -e-) mit - um einen Hexachord bzw. 2 Tetrachorden mit variabler 2. Infixstufe und Subtonalis konzentrierten - freimetrischen Liedteil, in dem die Violi ähnlich wie bei Mazaraki einen simultanen mikrostrukturellen Weg zum Vokalpart durch die Makrostruktur spielt. Es dürfte sich eher um eine Makam-Struktur, als um eine Kommati handeln. Der als Kalamatianos metrisierte, rein instrumentale „Refrain“ ist hingegen melorhythmisch invariabel.

## Alipashalitika und Ioanniotika

*Ali Pashalitika* im engeren Sinn sind 3 x Frosyne (in Teil I), Ali's Tod in 3 Varianten (Kapsalis und S-Albanien), „*Na itan oi kampoi thalassa ...*“ (Baud-Bovy), „*Yussuf Arapi*“ (Tsamikos) in 7 Varianten (Kapsalis, 5 x Chianis, 1 x Frye).

### Frosyne-Ballade: Papakostas und Kapsalis:

Grundton der Ballade ist G (auch Finalis und Initialis des Refrains) und dominierender „*mpassos*“ (Ison, Bordun). Die Begleitung verwendet auch Wechselbordune (neben -g- und -f- auch -d-, A-a-, -c-). Sie sind Haltetonebenen und zeigen ein pentatonisches Gerüst (f-G-a-c-d im 2.Modus). Der relativ große Tonraum (incl. Klarino) umfaßt 2 Oktaven in 4 Tetrachorden, die in der unteren Oktave (g-a-b/h-c, c-d-e-F) und im oberen Tetrachord (d-es-f-g) modal-diatonisch sind, wobei unten -e-, oben -es- verwendet wird. Der zentrale Tetrachord ist abwechselnd diatonisch (G-a-b-c) und chromatisch (G-as-h-c). Subtonalis ist -f-.

### Serafeim Gerotheodorou 1935

Im Gegensatz zu Stackelberg und Kapsalis ist diese Variante diatonisch. Der Liedteil in -g- mit Terz -b- hat einen plagalen Schluß, der Refrain ist auf -a- mit 2.Stufe -h-. Die Tonalis der Teile ist durch den tremolierten Ison (-g- bzw. -a-) bestimmt, nicht durch die Finalis. Nimmt man die ausgehaltenen Töne als modales Gerüst, so ist dieses (wie bei Kapsalis) pentatonisch (G-A-c-D-e). Mit individuellen Melismen und Spielfiguren ist der melische Kern des Liedes ein Pentachord (G→D). Der Refrain hat wie - bei Kleftika und Alipashalitika mit Refrain üblich – Tanzcharakter ( $\frac{7}{8}$  Takt: Kalamatianos), der freimetrische Liedteil

wird stark variiert und die in Tonraum und Dauern differierenden Längen der Zeilen (A und B) belegen ein Kommati-Konzept.

### Ballade auf Ali Pasha's Tod

Neben der Frosyne-Ballade ist eins der „klassischen“ Alipashalitika die Ballade auf Ali's Tod, von der außer dem Kapsalis/Papakostas-Lied zwei südalbanische Versionen transkribiert wurden.

Bei Kapsalis/Papakostas kann man die kurzphrasige Strophe des Liedteils entweder als freie *arvanitisch-epirotische (graeko-sarakatsanische) Adaptation* süditalienischer Melodik in Vorwegnahme des „ionischen Kandhades-Stils“ interpretieren, oder als verwestlichte Kommati. Für letztere spricht die große rhythmisch-melismatische Variabilität. Dann wären die melismatischen Varianten die Mikrostruktur der dekolorierten Skelettzeile (Makrostruktur). Es dominiert ein „Dialog“ Gesang-Klarino (gegenseitige Variantenübernahmen).

Den bogenförmig-gestalthaften und kaum variierten Refrain im  $\frac{4}{4}$ -Takt verziert nur das Klarino in den Abstiegen in stereotyper Weise (südeuropäischer Einfluß?).

Die Skala ist heptatonisch mit variabler 3. und 7.Stufe und der Quint als modalem Gegenpol (Quasi-Dominante), kann aber – läßt man die Infixvariablen unberücksichtigt – makrostrukturell auch als arvanitisch/vlachische Pentatonik (*D-e-g-a-h-d*) angesehen werden.

Es ist nun interessant, diese interethnisch-griechische Version mit zwei südalbanischen Varianten (Saranda und Permet) im  $\frac{4}{4}$ -Takt zu vergleichen, die jedoch eine ganz andere Melodie aufweisen. Beide werden zu einem durchgehenden Bordun und im Klarinetten-Part in erweiterter Pentatonik (5. bzw. 3 Modus; Permet mit einer Rückung als Steigerung) ausgeführt. Der Gesangspart ist rezitierend-prosodisch und tonräumlich, mit vielen Tonwiederholungen in der Quint und Subtonalis und hat wenig melische Entsprechungen in der Klarinette. Die Makrostruktur dürfte ursprünglich ein diafones Lied gewesen sein, was die 2.Stimme in Permet, und in Saranda die Klarinette belegt, die am Strophenende die „*glossimo*“-Kehlschlag-Figur spielt. Ebenfalls aus der Diafonie stammt der Sekund/Unisono-Binnenbordun der Violine. Unterschiedlich ist der Klarinetten-Part: beide benutzen zu gleichen Phrasen (Makrostruktur) voneinander abweichende Details in den Spielfiguren (Mikrostruktur). Der Stil entspricht damit der graeko-arvaitischen Lokaltradition und nicht dem ioanniotischen Alipasha-Stil.

### Yussuf Arapi (Tsamikos)

Yussuf Arapi, ein Schwarzafrikaner, war in diversen Funktionen ein enger Vertrauter Ali Pasha's und gefürchteter Truppenführer (Beiname „*der Bluttrinker*“), galt aber auch als guter Tänzer. Deshalb wird der nach ihm benannte Tsamikos als Alipashalitiko geführt. Die zahlreichen Varianten der Melodie belegen, daß sie als einer der verbreitetsten Melodietypen (= Makrostruktur), auch mit anderen Kleftika-Texten, bis heute beliebt ist.

Die Realisation mit Kapsalis/Papakostas ist (auch im Gesang) reich an Melismen, v.a. Läufern, und bewegt sich im Rahmen einer Oktave. Der Ambitus umfaßt  $2\frac{1}{2}$  Oktaven. Der untere der 3 Haupttetrachorde verwendet als 3.Stufe *-fis-*, der obere *-f-*, der mittlere hat wie der tiefe eine „Dur“-Terz. Im Nachspiel wechselt Kapsalis zum „Zigeuner-Moll“. Die mi-



strukturelle Tonalität entspricht ungefähr einem orientalisierten G-Dur, der Makrostruktur kann eine Pentatonik (*G-a-c-d-e*) im 4.Modus zugrunde liegen. Das Tanzlied hat eine Kommati-Struktur.

Von den 3 Vergleichsbeispielen von Chianis (Arkadien: mit etwas anderem Text – Forminx – nach Tsiknopoulos) liegen 2 x eine Hexatonik mit Hypertonalis und z.T. variabler 3.Stufe zugrunde, im 3.Beispiel eine Moll-Skala. Die Beispiele 1 und 3 haben eine Kommati-artige Variabilität, 2 hat eine variierte Strophenstruktur.

Eine der Makrostruktur entsprechende ähnliche Modellmelodie hat das oben behandelte „*Mia paraskevi...*“ (Kommata mit melischen Ausfächerungen), der *Tsamikos* bei Chianis (1967: 59f.), der wie Kapsalis viele Lauffiguren in der Struktur des Kommata aufweist. Der gleiche Melodietyp ist das aus einer festen Zeile gestaltete *Sikoma* aus dem Kankeli „*Ta Ritsa*“ vom Parnass und das *Verso* aus „*Kato sto Valto*“ von Karakos (beide in Mazaraki 1984). Aus Vitsa (Zagori) hat Frye (1973) den Kleftikos „*O Yiakas*“ (im diatonischen Hexachord) von Ioannis Rountas ohne Takte (aber  $\frac{6}{4}$  können zugeordnet werden) transkribiert, dem sich wegen der Kürze eingeschränkt, ebenfalls eine Kommati-Struktur zuordnen läßt.

### Ioanniotika (Dromoi)

Der freimetrische Kleftikos „*Mia kyriaki proï-proï*“ (Kapsalis) hat eine Dromos-Skala auf G aus zwei Tetrachorden mit variabler 3.Infixstufe und klaren tonräumlichen Ebenen (B-C-D-F-G-A) bei 3 variablen Zeilen. Zusammen mit der Mikrostruktur aus Läufen, Bögen und Umspielungen ist sie eine Mischform aus Makam und Kommati.

Suite im Dromos (Makam) Saba mit Kapsalis & Papakostas: *Moiroloyi – Ore to yialo – Mia Papadopoula – Tha spaso koupes*.

Das *Moiroloyi* wurde bereits mit den anderen *Moiroloyia* behandelt. Die 3 Liebeslieder steigern sich im Tempo. Basis des ersten (im  $\frac{4}{4}$ -Takt) ist natürlich *Dromos Saba* und seine Stufen-Hierarchie: der zentrale Pentachord *a→e* mit der expressiven verminderten 4.Stufe *-des-*, der tiefe Tetrachord *d-e-fis-g* (Wechselbordune sind *-a-, -h-, -c-*) und die 3. Stufe *-C-* als Hypertonalis.

Die nur leicht variierte zweizeilige Strophe des 2.Liedes, eines *Kalamatianos*, setzt sich aus 4 kurzen (1-2 Takte langen) Figuren A-D zusammen, von denen C sich im oberen Tonraum bewegt. Das Klarino spielt fließende  $\frac{1}{16}$ -Bögen als Verlängerungen und Verkürzungen der Makrostruktur ohne makam-typische Tonebenen. Das Melos ist eher bogenförmig.

Das schnelle Schlußstück der Suite im  $\frac{2}{4}$ -Takt – es hat die Funktion einer *Stretta* – zeigt mehr noch als die vorigen Stücke eine Dominanz der C-Ebene (3.Stufe) und deren exzessive melische Ausfächerung. Das Melos zeigt keine tonräumliche – und d.h. makam-spezifische – Entwicklung, sondern pendelt zwischen *-a-* und *-c-* hin und her.



## Das Musik-Konzept im Epiros auf Basis der ethnohistorischen Quellen

Durch Vergleich von stichprobenartigen Beispielen und Varianten aus der Literatur lassen sich regionale Eigentümlichkeiten, Individualstile<sup>164</sup> und deren Rückwirkung auf die Region, interethnische Gemeinsamkeiten und Unterschiede, sowie fremde Einflüsse in der Geschichte herausarbeiten, die heute noch erkennbar sind und sich auf Ali Pasha und seine kulturellen Initiativen – v. a. seine Förderung professioneller Musiker und Dichter an seinem multiethnischen Hof und in der Residenzstadt – seiner Machtspiele als „Warlord“ (Sulioten-Kriege, etc.), die die durch Balladensänger (*Ashik/Pyitarides*) verbreitete Gattung der Kleftika hervorbrachte – sowie die von ihm initiierte Synthese aus ethnischen Lokaltaditionen, orientalischer und südeuropäischer Musik zurückführen lassen. Sie wurden anfangs von den Minderheiten der Juden und (nach dem Tanzimat nur noch) von Roma-Musikern als „neutrale“ (nicht nationalistisch infizierte) Traditionsbewahrer mit dem *Koumpaneia/Saze*-Ensemble alle ethnischen Gruppen gleichermaßen versorgten und in den folgenden 200 Jahren das ganze griechische Festland eroberten. Wie auch in Mitteleuropa, verdrängten die professionellen Musiker mit technisch hochwertigeren Instrumenten (Klarinette, Violine, Laute) die selbstgebauten Instrumente (Flöten, Sackpfeifen) der nichtprofessionellen Musiker, da sie gesangs- und spieltechnisch abgesunkene Kunstmusik und -stile popularisierten.

Bei den regionalen Eigentümlichkeiten zeichnen sich rezent zwei Zentren ab:

1. der *graeko-vlachiko-arvantische Stil* mit Zentrum Pogoni (und Ausläufern nach Preveza und S-Albanien), der von der multiethnischen Hirtenkultur dieser Gebirgstäler ausging, als professionelle Sänger/Dichter aus den Hirtenliedern die Kleftika hervorbrachten. Häufig ist die Makrostruktur pentatonisch – mit dominanter Quint-Ebene (= vlachisch?) – und wird erst in der Struktur (Lokal- oder Individualstil) pentachordal-heptatonisch und melismatisch. Bei den meisten Stichproben, v.a. den Liedern von Pagona, den Parakamos-Beispielen und den südalbanischen Balladen zeigt die Basismelodik (Gesang) noch die ursprünglichen engräumig-prosodisch-rezitierenden Wurzeln, die im Klarinettenpart melismatisch überlagert, bzw. in den Kleftika tonräumlich (meist im Quintabstand) strukturiert werden. Vom urbanen Stil beeinflusst, sind die beiden Tanzmelodien der Koumpaneia Verdis in der Melismatik entwickelter als die der lokalen Ensembles, der Großteil des Verdis-Repertoires (in hier nicht-transkribierten Tanzliedern) ist aber der mit Pogoni weitgehend identische Dropoli-Stil (= griech. Minorität S-Albanien) auch mit zwei-partigem Gesang. Nur in dieser Region ist der *arvanitische* Violi-Part ein Zweiklang-Ostinato große Sekund+Unisono. Als Besonderheit gibt es in Pogoni und S-Albanien eine alternative *vlachische* Violin-Begleitung aus Dreiklangszersetzungen, sowie einen jodelartigen Überschlag in den 7. Partialton, langsame Glissandi und Rückungen. In „albanischen“ Tänzen steigert sich das Tempo zum Schluß hin.

---

164 Walter Graf hat bereits um 1950 die Wichtigkeit der Individualstile betont und ihre Untersuchung gefordert.

Einige Beispiele haben eine tonräumliche bzw. Kommati-Struktur (nicht in Albanien), aber auf der Basis kurzer Makro-Phrasen. Einige Stücke haben auch eine fixe Zeitproportion, bei der das Klarino die Melodie nur verziert umspielt (italienischer Einfluß?).

2. *Zagori und der urbane Stil (Alipashalitika und Ioanniotika)*: Wie schon erwähnt, lassen sich Alipashalitika und Ioanniotika schwer vom Zagori-Stil differenzieren, da die repräsentativen Musiker für Zagori z.T. aus Zagori (z.B. Grigoris Kapsalis aus Elafotopo) und z.T. aus Ioannina kommen. Das gilt auch für Thomas Chaliyiannis und andere Musiker aus Parakalamos mit überregionalem Repertoire, die Wohnsitz und Karriere in Ioannina haben, ebenso die Koumpaneaia Verdis, die nach ihrer Übersiedlung von Dropoli (Albanien) nach Ioannina dort ihren Beruf ausübt und – abgesehen von der Dominanz des Pogoni-Repertoires – sich in der Spielweise auf das urbane Publikum einstellten. Andererseits ist Zagori ethnisch schon seit der Ära Ali Pasha's von Sarakatsanen bewohnt, deren Tradition sich zwar im Brauchtum (s. die Dokumentation der Hochzeit des Dimarchos von Tsepelovo 2001: OM 58 und das Panegyri 2015 mit Lefteris Sarreas in Aspranggeloi: OM 240) erhalten hat, musikalisch aber – dank der langjährigen Dominanz von Grigoris Kapsalis und seiner Vorfahren – urbane Züge aufweist.

Bei Panegyria hat i.d.R. ein älterer Mann (Bürgermeister oder Vorsitzender des örtlichen Kulturvereins, den es in vielen Dörfern gibt) die Aufsicht und achtet auf das Tanzrepertoire (keine Modetänze) und das korrekte Verhalten des Publikums (keine Alkoholexzesse oder Lärm). Die Musiker sitzen nicht wie überall sonst auf einer Bühne (*balko*) am Rand der Tanzfläche, sondern immer zu ebener Erde in der Mitte des Tanzplatzes (unter einer Platane) und die Tänzer umkreisen sie. Der Sänger (Frauen konnten wir nie beobachten!) oder der Mastoras stehen und drehen sich mit den Vortänzern mit, um sie im Blick zu behalten, um Tempo bzw. Rhythmus möglichst mit den Tanzfiguren zu synchronisieren. Nach meinem Eindruck sind die Bewegungen der Vortänzer etwas variabler und die der Frauen würdevoller als anderswo (s. auch Kokkonis 2001), sind aber bei vielen jüngeren Auswanderern, die das Tanzen in Volkshochschulen oder in Kulturvereinen im Ausland gelernt haben, stereotyp: ältere heimatliche Tänzer tanzen traditioneller und expressiver.<sup>165</sup> Der Makrostruktur liegen meist heptatonische (selten pentatonische) Skalen zugrunde, deren modales Gerüst in den Wechselbordunen Grundton+Quart+Quint liegt. Die Melodik hat vielfach einen größeren Ambitus als in Pogoni und ist folglich nicht prosodisch wie diese. Das Pogoni-Repertoire fehlt hier völlig, ebenso die Dromoi (höchstens als „*parangelia*“ nach Mitternacht). Feste Liedmelodien sind bei Festen relativ selten. Die verwendeten Basismelodien bestehen aus längeren Phrasen als in Region 1 und sind oft bogenförmig. Die Struktur wirkt sich in erster Linie beim Klarino und seinem Melismenreichtum aus.

3. Die *Kleftika* sind ein elaborierter urbaner Melodietypus, der einerseits zwischen den beiden regionalen Schwerpunkten anzusiedeln ist, andererseits sich mit den *Alipashalitika*

---

165 Kapsalis sagte uns, bei guten Tänzern spiele man langsamer, damit sie ihre Bewegungen auskosten können, bei schlechten Tänzern spiele man schneller, damit man ihr Unvermögen nicht so merkt.

und *Ioanniotika* überlappt. Das ist nicht verwunderlich, da Ali an seinem Hof auch Klef-tika aufführen ließ. In Alipashalitika und Ioanniotika findet man die fanariotischen Dromoi, die dann das Melos durch ihre charakteristischen Hauptintervalle präformieren (s. v.a. das Beispiel aus Adriani und die Saba-Suite von Kapsalis). In allen drei Kategorien kommt das „Zigeuner-Moll“ bzw. die identische „frigische“ Skala jüdischer Musiker vor. Die Singstimme zeichnet sich in diesem Typus ebenfalls durch expressive Melismen und das Kommati-Konzept aus.

- Generell sind m. E. die stufengleichen Tonhöhen bei Dromoi und heptatonischen Modi Hinweise auf ursprünglich nicht-temperierte Intervalle ( $\frac{3}{4}$ -Töne). Bei Stücken mit pentatonischer Basis-Leiter sind es vermutlich lokale oder individuelle mikrostrukturelle Stufen.

## Grundzüge des Kommati-Konzepts

Ausgangspunkt ist die Verschmelzung bzw. Überlagerung der Makrostruktur-Skala mit der Gebrauchsskala als „Einfärbung“ in den lokalen Stil (*topiko*). In der Regel wird die Melodie durch unterschiedliche wechselnde Binnenbordune begleitet, die meist zu umspielten Tonebenen synchron sind.

Von der Makam-spezifischen improvisierten Elaborierung einzelner Stufen zu umspielten Tonebenen, wie sie z.T. in den Moiroloyia anzutreffen sind, unterscheidet sich das Kommati-Konzept im linearen Bereich durch eine Basismelodie, die der Musiker/Sänger individuell, aber im Rahmen der örtlichen Tradition, fraktal weiterentwickelt; d.h.

- einerseits durch die Anpassung von Melismen an eine Zeiteinheit (z.B. 1 Takt) variiert, was sich auf die Dauer (Anzahl der Takte) der Makrostruktur-Phrasen und damit der Strophe auswirkt. Die Basismelodie kann auch bei überregionalen Varianten im analytischen Vergleich durch Dekolorierung als ein (modales) Melodiemodell (Skelett) aufgezeigt werden. Im Gegensatz zum Skeletos im Skopos existiert es nicht nur in der Vorstellung, sondern kann (von Amateuren) auch ohne Struktur gesungen werden (s. die Amateurversionen von „*Ti echeis kaimene platane*“), ist aber im Gegensatz zu älteren Analysen *nicht nur* auf Kadenzen byzantinischer Modi reduzierbar!

## Die melische *Tonos*-Funktion der Spielfiguren

- Die Melismen sind kognitiv tonräumlich und haben einen unterschiedlichen *Tonos* (= melische Spannung), der am geringsten durch bloßes Aushalten eines Tons, seine Wiederholung in kurzen Werten oder Trillern ist, den *Tonos* durch mordentartige Umspielung (= stereotype Spielfigur) erhöht, eventuell sofort wiederholt, was den *Tonos* wieder ausbalanciert, oder durch verschieden lange Aufwärts-Läufe (vom Tetrachord bis zur Oktave) weiter steigert (am stärksten bis zum höchsten Ton) bzw. durch Abwärtsläufe, die i. d. R. zum nach oben gewölbten Bogen kombiniert, den *Tonos* wieder ausgleichen. Die Überlagerung des Skeletts durch unterschiedliche Melismen verändert den *Tonos* der Phrase, Zeile und Strophe und muß ausgeglichen werden (bei Melismen mit hohem *Tonos* durch Verlängerung, bei niedriger Spannung durch Verkürzung).

- Eine m.E. wichtige historische Entwicklung scheint zwischen der 2.Hälfte des 20.Jhds und etwa 1990 stattgefunden zu haben, denn die Transkriptionen von Baud-Bovy („*Die Frau des Tzavellas*“) und Mazaraki („*I Gkolfo*“ und „*Ta Ritsa*“ vom Parnass) zeigen eine Mehr-Part-Realisation von zwei simultanen individuellen Wegen (Gesang und Klarino, bzw. Violi) durch das Kommati, das ich nach 1990 nicht mehr angetroffen habe, selbst bei einem so traditionsbewußten Musiker wie Kapsalis bei seiner Erbe-Dokumentation. Nur beim Dromos „*Mia kyriaki...*“ spielt die Violi gelegentlich überlappend zum Gesang und in Adriani kam es bei „*Tinos manoula thlivetai...*“ zu teilweiser Überlappung.

Dieser Verzicht auf simultane Strukturierung könnte damit zusammenhängen, daß am Beginn des 20.Jhds die Koumpaneias immer mit denselben Sängern auftraten und man die gegenseitigen Vorlieben gut kannte, was die simultane „*symfonia*“ möglich machte. Über eine Generation später (durch Welt- und Bürgerkrieg und größerer Mobilität durch das Auto) waren die Ensembles ad hoc besetzt (statt Koumpaneia die Synkrotima) und traten mit verschiedensten Gesangssolisten auf, daher gibt es kein engeres Verhältnis und man musiziert nur noch im Nacheinander. Bei Kapsalis und Papakostas, die jahrelang zusammen auftraten, ist zumindest ein Aufeinander-Reagieren mit wechselseitiger Übernahme von Spielfiguren („Dialog“) zu beobachten.

Zum vom Publikum erkennbaren Lokalstil schienen auf den ersten Blick die stereotypen, fast identischen Spielfiguren der verschiedenen Klarino-Spieler trivial, primär virtuos und ein Widerspruch zu sein (auch in der Differenz von Pogoni- und Zagori-Stil). Denn sie sind durchgehend schnelle  $\frac{1}{16}$ -Läufe und Umspielungen in Stufenschritten (nur ganz selten mit Sprungintervallen), die den Tonraum ausfüllen und erweitern. Da es Stufenschritte sind, reduziert daraus automatisch eine gegenüber der Basisstruktur detailliertere (zwischen den Varianten oft unterschiedliche) Gebrauchsskala mit größerem Ambitus.

Die Spielfiguren sollen keine „motivische“ Gestaltqualität haben, damit sie fließend kombinierbar sind und sie sollen auch nicht zu sehr die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und von der Gesamtwirkung ablenken. Sie entsprechen vielmehr dem (im Epiros nicht verwendeten)<sup>166</sup> Terminus „*daktylia*“ im Skopos-Konzept, d.h. sie sind *Figuren, die die Finger des Klarinetisten „automatisch“ (ohne nachzudenken) machen* und definieren sich durch ihre melische Funktion: Bringt man ihre Auswahl und Aufeinanderfolge mit dem o. a. Tonos-Prinzip in Zusammenhang, dann wird ihre Kombination zur individuellen dramatischen Sequenz, die im zeitlichen Ganzen Töne und Phrasen jeder Strophe der Makrostruktur unterschiedlich beleuchtet und zur ästhetischen Synthese bringt. Damit kann der kompetente traditionelle Hörer (*Meraklis*) *Kefi*, ein Stimmungshoch, erleben.

Die Wertschätzung eines Musikers resultiert aus der Größe seines Repertoires an Spielfiguren (desen Auswahl den Lokalstil definiert)<sup>167</sup> und deren orgineller individueller Kombinatorik.

166 Nach Kokkonis 2001 (17f.) nannte Lefteris Sarreas die Figuren φωνές (fones).

167 Siehe die Spielfiguren-Analyse bei einigen Transkriptionen.

Man könnte dieses Prinzip bildlich mit der Arbeit eines Juweliers vergleichen, der ein „Collier mit farbigen Edelsteinen“ herstellt: Die Makrostruktur und Basismelodie ist die Gestaltung des Halschmucks, die Mikrostruktur die Anordnung der Edelsteine und ihre Fassung,<sup>168</sup> die in der Synthese die künstlerische Gesamtwirkung des Schmucks ergibt. Mit nüchternen Worten, das Kommati ist eine fraktale Dimensionalität aus melischen Spielfiguren und Basismelodie.

Nun finden sich im untersuchten Material selbst bei tolerantester Auslegung der Kommati-Definition auch klassische *Dromos*-Ausarbeitungen, sowie Melodien in unveränderlichen Takten, die wie die fast zeitgleiche westliche Rokoko-Musik bloß (individuell) verziert werden. Letztere unterscheiden sich aber bei *genauer* Analyse von den Spielfiguren der Kommati-Struktur dadurch, daß ihre einzige Funktion darin liegt, *einzelne Melodietöne hervorzuheben, wobei deren Dauer (Note+Verzierung) gleichbleibt* und ihr eventueller Tonos keine Rolle spielt (weshalb man Verzierungen weglassen kann – was die Romantik forderte). Ferner hat die Makrostruktur binnenintervallische und v.a. motiv-rhythmische Gestaltqualitäten, die keiner tonräumlichen Zuordnung unterliegen (d.h. transponierbar sind).

Da Makam-Musik aber ebenfalls tonräumlich konzipiert ist, ist es beträchtlich schwerer, sie mit dem Kommati-Konzept auseinanderzuhalten, da Makamen in der fanariotischen Seitenlinie der osmanischen Kunstmusik verwendet wurden und fanariotische Künstler an Ali Pasha's Hof berufen worden waren.

Melismen haben im Makam einen Bezug zu diesem Ethos (Gesamt-Ausdruck). Vorgegeben ist nur die Skala mit verschiedenen gewichteten Stufenintervallen, die vom Musiker oder *einem der in der osmanischen Kunstmusik häufigen Musiker-Komponisten (darunter auch Griechen) in ein Fasil-Stück komponiert* wurden<sup>169</sup> (s. z.B. das *Sharki* aus Adriani auf der Beilage-CD), wobei Kompositionen feste metrorhythmische Proportionen haben, die durch einen (kognitiv autonomen) zyklischen Rhythmus *ussul* (als 2.Dimension) festgelegt sind, der aber auswechselbar ist, sodaß unterschiedliche Aufführungsvarianten entstehen können, die in sich invariabel sind. Innerhalb der Proportionen der Hauptschläge (*dum*) kann die melische Struktur (nur *verzierende* Spielfiguren) nach expressiven Intentionen (ihr melischer Tonos hat keine Bedeutung) frei gestaltet werden. Eine zeitliche Variabilität der Hauptmelodie-Phrasen kommt gelegentlich im *Café aman*-Stil – nach Auflösung der Musikergilden im Tanzimat<sup>170</sup> – vor, nicht in der höfischen *Inçe saz*. Strukturell sind also Analogien zwischen osmanischen *Fasil*- und türkischen *Semai*-Kompositionen einerseits und Kommati andererseits festzustellen.

– Der Hauptunterschied liegt m. E. in den *Melodietypen*:

Bei den *türkischen Kompositionen* ist der *Duktus deszendend* (s. Reinhard, Oransay) und die Phrasen werden gerne *sequenziert*. Die Haupttöne der Komposition werden nur kurz mit Verzierungen angespielt, diese sind nicht kombiniert (auch nicht in den simultanen Ensemble-Parts) und *es gibt keinen Bordun*.

Hingegen ist der *griechisch-orientalische Makam/Dromos-Melodietyp* der Fanarioten (s. die Pandora- und Euterpe-Sammlung) (Wechsel-) *bordunbegleitet*, kennt *keine Sequenzierung* und der *Duktus ist vorwiegend bogenförmig* und weist im Aufführungsstil (Adriani und LP's der Simon Karas-Schule) *aneinandergeriehte Umspielungen der Melodietöne mit Tonos-Funktion* auf.

---

168 Um im Bild zu bleiben: die Fassung der Steine muß primär ihre Funktion als Fixierung der Steine und Verbindung der Kettenglieder des Colliers erfüllen und das gilt ebenso für die Spielfiguren.

169 Freimetrisch sind natürlich die Taksim.

170 Es soll nicht vergessen werden, daß mit der Berufung Guiseppes Donizettis 1826 zum Hofkapellmeister – zuvor schon durch Ali Ufki/Albert Bobovsky – auch die westliche Musiktheorie am Sultanshof Einzug hielt.

- D.h., der fanariotische (graeko-jüdisch-armenische) Makamstil von Galata und Pera ist entweder entwicklungsgeschichtlich eine Vorstufe des epirotischen Kommati-Konzepts, oder hat es entwickelt und in den Epiros exportiert, wo es von den Roma-Musikern zu ihrem kognitiven Konzept (neben den anderen) standardisiert wurde. Auslöser dieser graezisierenden Übernahme in die multiethnische Kultur des Epiros war Ali Pasha.

## Ausblick

Im durch Feldforschungen dokumentierten Untersuchungszeitraum (1977-2015) gab es in allen zentralen Aspekten – markant 1990-2000 – einen signifikanten Entwicklungssprung:

- a) im *Publikum*, wo die Lebenswelt (die 30-50-Jährigen) inzwischen von (kulturell entwurzelt) Migranten der 2. und 3. Generation auf Heimatbesuch und durch elektronische Medien (TV, Handy, Internet), ökonomisch durch den Euro, geprägte Einheimische dominiert wird. Sie sind auf globalen *Lifestyle* und weniger auf eine traditionelle Lebensweise fixiert. Die traditionelle lokale Musik hat für sie nur noch nostalgischen Unterhaltungswert, während die alten *Meraklides* langsam aussterben;
- b) bei den *Instrumenten*, wo verstärkte elektrische Instrumente, wie Synthesizer, E-Gitarre, Drums zum weiterhin dominanten Klarino, das Violi, Laouto und Defi ersetzen;
- c) und die *Generation der traditionellen Mastores* (v.a. Grigoris Kapsalis, Petro-Loukas Chalkias, die alte Generation der Chaliyiannis, u.a. 80-Jährige) altersbedingt aufhört, die Feste zu bespielen und die neue Musikergeneration sich den Anforderungen des Publikums anpaßt und zugleich die „*tis tavlas*“-Lieder und „*parangellia*“ vernachlässigt.

Nur noch einige Musiker wie Grigoris Kapsalis, Thomas Chaliyiannis, die Familie Verdis, Christos Zotos, Kostas Kostayiorgos, Tilémachos Kóttikas, Diamántis Kállis, Antonis Andreoglou und Starsänger wie Giannis Papakostas, Pagona Athanasiou, Nikos Tomarás, Kostas Karrás hängen noch an der Tradition, wobei die Sänger Probleme haben, passende Begleitensembles zu finden. Diese „Traditionbewahrer“ sichern ihr Prestige und ihre Existenz durch ökonomische Nischen (Folklore-Ensembles, Veranstaltungen von lokalen Kulturvereinen, öffentliche Sponsoren, TV-Shows, Lehrtätigkeit an Musikschulen, usw.).

## Literatur:

### Eingesehene Itinera und Primärquellen:<sup>171</sup>

Bartholdy, Jakob Levi Salomon

1805 Bruchstücke zur näheren Kenntniß des heutigen Griechenlands gesammelt auf einer Reise – Im Jahre 1803-1804 -, Erster Theil, Berlin

Der liberale preußisch-jüdische Autor J. S. Bartholdy (1779-1825) – nicht zu verwechseln mit seinem späteren Verwandten, dem Balkanhistoriker Karl Mendelssohn-Bartholdy – unternahm eine Bildungsreise in den Orient, wobei er 1803/1804 7 Monate in Griechenland war. Bartholdy ist der erste europäische Autor, der trotz seiner „klassischen“ Bildung versucht, das moderne Griechenland systematisch zu erforschen und zu verstehen.<sup>172</sup> Sein Reisebericht, 1805 in Berlin, 1807 in französischer Übersetzung erschienen, ist nicht in der Form eines Tagebuchs wie die meisten Reiseberichte des 18. Jhds geschrieben. Es ist der erste Versuch, ein objektives Bild des „neuen Griechentums“ in Form einer Erzählung wiederzugeben.

Bisani, Alessandro

1793 A picturesque Tour through parts of Europe, Asia and Africa, containing many new remarks on the present state of Society, remains of ancient adificies etc, with plates, after designs by James Stuart Esq. F.R.S. And F.A.S. And another of the Antiquities of Athens, written by an Italian Gentleman, London

Der 1793 in London erschienene Reisebericht enthält die Chronik einer Griechenlandreise von Mai 1788 bis Februar 1789. Als Autor wird ein anonymes „Italian Gentleman“ (s.o.) angegeben. Trotzdem erscheint im Titel der Name James Stuart, der aber Anfang 1788 gestorben war, also schon vor der o.g. Zeit der Reise. Der Bericht enthält jedoch fünf Kupferstiche von Stuart. Dies reicht nicht aus, um den Reisebericht als geistiges Erbe Stuarts zu bewerten. Die Vermutung liegt nahe, daß der Herausgeber den Namen des inzwischen berühmten Architekten aus PR-Gründen benutzte. Die Gründe für die Negierung Bisani's als Autor sind unbekannt. Fest steht jedoch, daß der italienische Reisende durch seine aufgeklärte Betrachtungsweise, seinen offenen Geist, seine vorsichtigen und einfühlsamen Bewertungen und seine analytisch-detaillierte Form der sprachlichen Beschreibung ein vielschichtiges und anschauliches Bild des damaligen Griechenland in seinem Werk widerspiegelt.<sup>173</sup>

Bobovio [Bobovsky], Alberto (Ali Ufki)

1667 Serai Enderum. Das ist: Inwendige beschaffenheit der Türckischen Kayserl: Residenz zu Constantinopoli die neue Burgk genant / samt dero Ordnung und Gebräuchen / so von Alberto Bobovio Leopolitano / welcher zur Zeit deß strangulierten Kaysers Sultan Ibrahim / auch jetzt noch regierenden Sultan Mehemet / daselbst für einen Paggy der Music etliche Jahr lang gedient / und in Italiänischer Sprach beschriben hatte. Nunmehr aber durch der Röm: Kayserl: Majestät deß Löbl: Marches Pioischen Regiments zu Fueß / damahls in den Siben Thürmen zu Constantinopoli gefangenen Quartiermaistern Nicolaum Brenner / von Meßkirchen auß Schwaben / in die Teutsche Sprach übersetzt / im Jahr Christi 1667. Wienn

Albert Bobovsky war ein junger polnischer Adeliger in Diensten der österreichischen Armee, der von den Türken gefangen und als Musiksklave wegen seiner musikalischen Fähigkeiten in die Hof-

---

171 Die Quellen stammen größtenteils aus der großen *Itinera*-Sammlung der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek der Georg August-Universität Göttingen oder Originalausgaben und Nachdrucken in der „R.M. Brandl Collection“. Die Übersetzungen aus dem Englischen stammen vom Autor, die aus dem Französischen von Daniela Brandl.

172 S. Simopoulos Bd. III/1: 180

173 S. Simopoulos, Bd. II: 494f.

musik der Sultane Ibrahim und Mehmed aufgenommen wurde. Er konvertierte und nahm den Namen Ali Ufki an und ward hochgeschätzt. Da er die Notenschrift beherrschte, modifizierte er diese für seinen heimlichen<sup>174</sup> Gebrauch, um sich die *Fasil*-Kompositionen anzueignen (s. Reinhard 1978). Nach seiner Freilassung und Rückkehr in die Heimat publizierte er obigen Bericht, den er mit Hilfe eines Mitgefängenen aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt hatte.

Bourgault-Ducoudray, L.A.

1876 *Trente Melodies populaires de Grèce et d'Orient*, 4.Aufl., Paris-Bruxelles

Broughton, John Cameron Hobhouse, Lord

1858 *Travels in Albania and other Provinces of Turkey in 1809 & 1810*, 2 Vols., London – s. Hobhouse

Cantemir (Cantemiroglou), Dimitrié

1698/2001 *Kitâbu 'Ilm'l-Mûsiki alû Vechi'l-Hurûfât* [The Book of the Science of Music] Iaşi 1698 = *Mûsikiyi Harfkrie Tesbit ve Icrâ limimin Kitabi*, 2 Bde., Istanbul 2001

Castellan, A. L.

1808 *Lettres sur la Morée et les îles de Cèrigo, Hydra et Zante*, par A.L. Castellan, avec vingt trois dessins de l'auteur, graves par lui-même, et trois plans. Paris

Der französische Maler A. L. Castellan, geb. 1772 in Montpellier, war Schüler der berühmten Valenciennes. Als Zeichner einer französischen Expedition zur Reparatur und Befestigung des Hafens von Konstantinopel besuchte er 1796 Griechenland. Außer dem o.g. Werk veröffentlichte er über Griechenland „*Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople, faisant suit aux lettres sur la Morée*“, Paris 1811. Castellan war Mitglied der Pariser Kunstakademie. Die letzten Jahre seines Lebens widmete er kunstgeschichtlichen Studien.<sup>175</sup>

Chandler, Richard

1774 *Travels in Asia Minor and in Greece or an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti* Oxford.

1776 *Travels in Greece or an account of a tour made at the expense of the Society of Dilettanti*, Oxford

1777 *Reisen in Griechenland unternommen auf Kosten der Gesellschaft der Dilettanti und beschrieben ...*, Leipzig

Der englische Archäologe Richard Chandler reiste 1764 mit Unterstützung der englischen „Society of Dilettanti“ nach Griechenland. Er wurde von dem Architekten Nicholas Revett und dem Maler William Pars begleitet. Sein Auftrag war, geschichtliche Informationen und archäologische Funde zu sammeln und zu katalogisieren. Er fertigte Skizzen an, führte Proportionsmessungen durch und berichtete nebenbei über die moderne griechische Zivilisation, über Sitten und Bräuche, Kleidung, Ökonomie und Volkstraditionen. Seine Griechenlandreise dauerte von Juni 1764 bis Juli 1766.<sup>176</sup>

Chateaubriand, Francois-René de

1856 *Itineraire de Paris à Jerusalem – Edition critique en deux volumes avec un avantpropos, une bibliographie, des notes, etc.* par Emile Malakis, Paris, Firmin Didot Frères, Vol. 2

Der französische Adelige de Chateaubriand besuchte Griechenland 1806 auf der Reise nach Palästina. Obwohl er nur vier Tage in Griechenland bleiben wollte, war er gezwungen, seinen Aufenthalt um 15 Tage zu verlängern. Die Erlebnisse und Eindrücke dieser Zeit reichten aus, einen ganzen Band seines Reiseberichts zu füllen. Chateaubriand war ein Romantiker, der idyllische Landschaften und antike Städte sehen wollte. Oft „reist“ er auch, indem er die Griechenlandkarte genau studiert. In seinem Werk sind sowohl Ungenauigkeiten zu finden als auch Übernahmen von Chandler, de

---

174 Er hatte Angst, daß bei Bekanntwerden dieser Fähigkeit er nicht freigelassen werden würde.

175S. Simopoulos B. II: 658; auch in *Τοπος και Εικονα*, 18.Jh., Bd. 3: 321-324.

176S. Simopoulos Bd II: 277-285; s.a. *Τοπος και Εικονα*, 18. Jh. Bd. 3:201f.

Saint-Sauveur und Pouqueville. Daher ist sein Werk weniger ein Geschichtsdokument, als ein (im damaligen Frankreich übrigens sehr gern gelesener) Reiseroman.<sup>177</sup>

Chrysanthou, Archiepiskopou Dirrachiou tou ek Madyton (Χρυσανθου, Αρχιεπισκοπου Διρραχιου του εκ Μαδυτον)

1832 Θεωρητικον Μέγα της Μουσικης, Trieste, 2. Aufl. (reprograph. Nachdruck: Ed. »Koultoura« 8, Athen 1977)

Clarke, Edward Daniel

1812 Travels in various countries of Europe, Asia and Africa, Part second, Greece, Egypt and the Holy Land, Section the first, London 1812

Im Sommer 1801 erreichte der in Cambridge promovierte englische Geologe E.D. Clarke Konstantinopel, nachdem er seit 1799 verschiedene europäische Länder bereist hatte: Deutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland und Russland. Anschließend besuchte er Zypern, Jerusalem, Kairo, Alexandria, die Kykladen, das griechische Festland, Konstantinopel, den Balkan, Wien, Paris und London. Durch seine großzügigen Geschenke an die Universität Cambridge (antike Münzen, Ikonen, religiöse Schriften und die Demeter-Statue von Eleusis) wurde er 1808 Professor der Geologie. Sein Reisebericht in sieben Bänden hatte großen Erfolg und wurde zwischen 1810 und 1822 mehrmals neu aufgelegt. Clarke war auf seiner Griechenlandreise in Begleitung des Malers Préaux, der auch für den Reiseschriftsteller Choisseul-Gouffier gearbeitet hatte.<sup>178</sup>

Cochrane, George

1837 Wanderings in Greece, 2 Vol., London

Conze, Alexander

1860 Reise auf den Inseln des Thrakischen Meeres, Hannover

Curtius, Ernst

1903 Ein Lebensbild in Briefen, Berlin

Ernst Curtius wurde 1814 in Lübeck geboren, wo sein Vater Senatssyndikus war. Er studierte zuerst in Bonn Philologie und Philosophie. Nach drei Semestern in Bonn wechselte er nach Göttingen, wozu ihn sein Bruder Theodor (er studierte in Göttingen Theologie) überredet hatte. Nach drei Semestern wechselte er wieder nach Berlin, wo er Archäologie-Vorlesungen Eduard Gerhard's besuchte. Sein Bonner Mentor Brandis, der nun auch in Berlin lehrte, folgte auf Schellings Empfehlung hin einem Ruf König Ottos an die Athener Universität, und Curtius begleitete ihn als Hauslehrer für seine Kinder. In Griechenland lernte Curtius Ludwig Kosse und Carl Otfried Müller kennen. Er reiste auf die Peloponnes mit Graf Wolf Baudissin, nach Bassai und Delfi mit Müller. Nach seiner Rückkehr promovierte er im Jahre 1841 in Halle und wurde Erzieher des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen. Er habilitierte sich im Jahre 1843 und trat die Nachfolge C.O. Müllers an der Universität Göttingen an. 1868/68 nahm er eine Professur und die Leitung der Antiquitätensammlung in Berlin an, wo er als Berühmtheit („Damenprofessor“) 1896 starb<sup>179</sup>.

Dalaway, James

1792 Constantinople ancient and modern, whith excursions to the shores and island of the Archipelago and to the Troad, by J. Dalaway, M.B.S.F.S.A. Late chaplain and physician of the British Embassy to the Porte, London

Der englische Autor des Reiseberichtes war der anglikanische Priester und Arzt der englischen Botschaft in Konstantinopel um 1784. Er hatte in Oxford studiert und großes Interesse an der Kunst der Antike. Von Konstantinopel aus unternahm er mehrere Reisen an die kleinasiatische Küste und auf

---

177 S. Simopoulos Bd. III/1: 266-268

178 S. Simopoulos Bd. III/1: 62ff.

179 Vgl. Brandl: 1988b: 119f..

die ägäischen Inseln. Sein Hauptinteresse galt zwar der osmanischen Kultur und antiken griechischen Tempeln, trotzdem enthält sein Reisebericht auch verschiedene Informationen über das Leben und die Kultur der Neugriechen.<sup>180</sup>

Dodwell, Edward

1819 A classical and topographical tour through Greece, during the years 1801, 1805 and 1806, Vol. ½, London

1830 Festival at Athens, in Views in Greece, 2. Aufl., London 1830. Aufl., London

Der englische Archäologe E. Dodwell bereiste 1801 und 1805-1806 Griechenland. Er wurde vom italienischen Maler Simone Pomardi und den zwei Freunden Gell und Atkins begleitet. Er selbst fertigte 400 archäologische und topographische Skizzen an. Obwohl sein Hauptinteresse antiken Funden galt, enthält sein Werk zahlreiche Informationen über das moderne Griechenland und seine Zivilisation, sowie zur soziapolitischen Situation in den Jahren vor dem griechischen Unabhängigkeitskampf. Damit ist Dodwells Reisebericht als historische Quelle von besonderer Relevanz.<sup>181</sup>

Duhn, Friedrich Freiherr von

1917 Ein Ritt durch den nördlichen Peloponnes vor vierzig Jahren, in: Deutsche Revue (April/Mai)

Galt, John

1813 Letters from the Levant; containing views of the state of society, manners, opinions, and commerce, in Greece, and several of the principal islands of the archipelago, London

1830 The Life of Lord Byron, 4<sup>th</sup> Ed., London

Der schottische Adelige John Galt, Biograph Lord Byrons, reiste 1810 nach Griechenland. Die Reise von Gibraltar nach Malta machte er mit Byron und Hobhouse zusammen und traf später beide wieder in Athen.<sup>182</sup> In seinem Reisebericht beschrieb er seine Erlebnisse und zog musikalische Vergleiche zur schottischen Hochlandtradition und deren Einfluß über die graekoalbanischen Truppen auf den Ionischen Inseln, die schottische Offiziere hatten. Er kritisierte die Antiken-Parallelen der Reisenden mit einen satirisch-musikästhetischen Traum,<sup>183</sup> verspottete die Reiseschriftsteller, die voneinander abschrieben und machte sich über seine türkischen Begleiter lustig. Die Griechen fand er „really an inferior race“ (ebenda.: 60, 345) und zitierte den französischen Athener Kaufmann H. Rocque über die Athener: „Sir, they are the same canaille that existed in the days of Themistokles“.<sup>184</sup>

Grasset des Saint-Sauveur, Jaques

1796 Encyclopédie des Voyages. Paris

Jaques Grasset des Saint-Sauveur wurde 1757 in Französisch-Kanada geboren, studierte Philologie und reiste 1781 nach Korfu, wo er zunächst Sekretär seines Vaters, des französischen Konsuls auf Korfu, war. 1789 trat er die Nachfolge seines Vaters an und war bis 1798 dort Konsul von Frankreich. Dank ausgezeichneter Griechisch-Kenntnisse trug er auf seinen Reisen im Ionischen Meer zuverlässige Informationen über Landschaft, privates und öffentliches Leben, Religion, Sitten und Bräuche zusammen. Sein dreibändiges Werk ist eine der wichtigsten Informationsquellen über die Ionischen Inseln des späten 18. Jhds. Er verfaßte noch zahlreiche Werke.<sup>185</sup> Er starb 1810.<sup>186</sup>

---

180 S. Simopoulos, Bd. II: 625

181 S. Simopoulos II: 147f.; Bd. II/1: 74, 83, 115, 121, 141, 179, 237, 256-262, 287, 298, 562, 565-569, 580; III/2: 25, 92, 227, 275, 450, 466f., 510, 575; Tsigakou 1982: 24, 42, 85, 105, 110, 142-145, 157, 162, 178, 206

182 Vgl. „Letters from the Levant ...“: 106

183 Vgl. „Letters from the Levant ...“: 191-195

184 Vgl. „The Life of Lord Byron“: 108

185 „Les Amours du fameux comte de Boneval, pacha a deux queues ...“, „Les Amours d’Alexandre et la Sultan Amazille“ u.a.

186 S. Τοπος και Εικονα 18.Jh., Bd. 3: 237ff., 244-248; Simopoulos Bd. II: 504f.

Guys, Pierre Augustin de

1783 *Voyage litteraire de la Grèce, ou lettres sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallele de leurs moeurs.*, 3. verbesserte & erweiterte Ausgabe, Veuve Duchesne, Libraire, Paris

Der französische Kaufmann und Schriftsteller P.A. Guys reiste 1748 nach Griechenland. Er lebte viele Jahre in Konstantinopel, und besuchte zahlreiche Orte in Griechenland. Sein o.g. Werk wurde 3 x veröffentlicht (1771, 1776, 1783). Guys lebte zuletzt auf Zante, wo er 1799 starb. Sein Werk wurde von vielen englischen und deutschen Reisenden gelesen, die seine Antiken-Parallelen übernahmen.<sup>187</sup>

Hahn, Johann Georg von

1854 *Albanesische Studien I & II*, Jena (reprograph. Nachdruck: Bibliothiki Istorikon Meleton 152, Reprint Verlag Dion. Karavias Athen 1981)

Hahn verfaßte eine albanische Volkskunde (1854) und beeinflusste Freiherrn Prokesch-Osten, den Balkan-Experten von Metternich zu einer antigriechischen Haltung der österreichischen Regierung.

Hasselquist, Frederic

1796 *Voyages dans le Levant dans les années 1749, ,50, ,51 et ,52. Contenant des observations sur l'Histoire Naturelle, la Medicine, l'Agriculture et le Commerce et particulièrement sur l'Histoire Naturelle de la Terre Sainte.* Publiés par ordre du Roi de Suede, par Charles Linneaus, Paris

Der schwedische Wissenschaftler Frederic Hasselquist war Schüler des berühmten Botanikers Charles Linné. Fr. Hasselquist, Arzt und Botaniker, bereiste 1749 den Orient, um naturwissenschaftliche, medizinische und wirtschaftliche Daten zu sammeln. Sein Reiseziel - Palästina - bildete den Schwerpunkt seiner wissenschaftlichen Reise. Er starb 1752 in Smyrna an den Folgen einer schweren Krankheit. Seine Reise-Tagebücher wurden mit dem o.g. Titel 1796 in Paris von seinem Lehrer Ch. Linné veröffentlicht. Hasselquist lernte durch seine Schiffsreise in der Ägäis verschiedene griechische Inseln kennen, interessierte sich jedoch als Naturwissenschaftler mehr für die Vegetation und die unterschiedlichen Tierarten als für das alltägliche Leben und die Griechen.<sup>188</sup>

Haxthausen, Werner von

1935 *Neugriechische Volkslieder*, gesammelt von Werner von Haxthausen, Urtext und Übersetzung herausgegeben von Karl Schulte Kemminghausen und Gustav Soyer, Veröffentlichungen der Annette von Droste Gesellschaft 4. Bd., Münster i.W.

Hobhouse, John Cameron

1813/1819 *A Journey Through Albania And Other Provinces Of Turkey In Europe And Asia To Constantinople, Durin The Years 1809 And 1810*, 2 Vols., London

John Cameron Hobhouse (später: Lord Broughton) wurde vermutlich 1786 in Schottland geboren, studierte in Cambridge und war Reisebegleiter Lord Byrons auf seiner ersten Orientreise (10 Monate Westgriechenland, Rumeli, Epiros, Athen, Smyrna, Konstantinopel) und - neben dem Byron-Biographen *John Galt*, der zeitweise mit beiden zusammen reiste, - Berichterstatter dieser Byron-Reise, auf der u.a. »*Childe Harold's Pilgrimage*« und »*The Bride of Abydos*« entstanden). Hobhouse war Verehrer der Antike, gleichwohl war er in der Lage, die politische Situation vor dem griechischen Aufstand kritisch zu verstehen. Er glaubte an die Freiheitsideale der Französischen Revolution und unterstützte 10 Jahre später leidenschaftlich den griechischen Freiheitskampf. Er war auch der erste, der die rasche Entwicklung und die Bedeutung des griechischen Seehandels im Mittelmeer erkannte. Seine Reisenotizen und Beschreibungen sind in ihrer ursprünglichen Form, ohne Textkorrekturen oder Veränderungen. in einem 1000seitigen Reisebericht 1813 in London veröffentlicht worden.<sup>189</sup>

---

187 S. Simopoulos Bd. II: 229-258, 266, 778, Τοπος και Εικονα 18. Jh., Bd. 2: 211-218

188 Vgl. Simopoulos Bd. II: 265

189 S. Simopoulos Bd. III/2: 66ff.

Holland, Henry

1815 *Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly, Macedonia etc.* During the years 1812 and 1813, London

Henry Holland, geb. 1788, studierte Medizin an der Universität Edinburgh, war britischer Militärarzt und machte 24jährig eine Reise nach Albanien und Griechenland. Sein Reiseweg war etwa der gleiche wie der von Byron und Hobhouse. Der größte Teil seines Reiseberichts enthält geographische und topographische Beschreibungen, man findet aber auch sehr viele Informationen über die Griechen des Epiros, über Ali Pasha (Holland war zwei Jahre sein Leibarzt) und das Alltags- und Kulturleben in Janina. Zurück in England erschien sein Reisebericht 1815 in London. 1852 wurde er zum Leibarzt der königlichen Familie ernannt und ein Jahr später als Baronet in den Adelsstand erhoben. Er starb 1873.<sup>190</sup>

Hughes, Rev. Thomas Smart

1820 *Travels in Sicily, Greece and Albania, in two volumes.* Printed for J. Mawman, 39 Ludgate Street, London

Hughes wurde 1786 in Nuneaton/Warwickshire geboren, studierte in Cambridge klassische Philologie und Theologie. Als Erzieher und anglikanischer Pastor betreute er Robert Tounley Parker, 2.Sohn eines englischen Adligen, auf dessen Kavaliertour durch Südosteuropa und den Orient. In Griechenland waren sie zwischen 1813 und 1814. Sein Interesse galt nicht nur der antiken, sondern auch der neugriechischen Kultur und Tradition. Durch seine sensiblen Beobachtungen und die Präzision der Beschreibungen enthalten seine Berichte viele Informationen über Griechenland der 1.Hälfte des 19.Jhds - speziell über den Epiros. Sein Stil ist mit vielen lateinischen und griechischen Zitaten gespickt, mit denen er offenbar seine Gelehrsamkeit belegen wollte. Im Jahr 1815 erhielt er seine Ordination. Bis zu seinem Tod 1847 lag der Schwerpunkt seiner Forschungen auf theologischen Fragen (v.a. zum Apostel Paulus).<sup>191</sup>

Ibrahim Manzour Efendi

1827 *Mémoires sur la Grèce et l'Albanie pendant le gouvernement d'Ali Pacha*, Paris

Kohl, Johann Georg

1851 (1987) *Reise nach Dalmatien und Montenegro* (Nachdruck), Berlin

Leake, William Martin

1830 *Travels in the Morea*, 3 Vols., London

1835 *Travels in Northern Greece*, 4 Vols., London

W. M. Leake war Oberstleutnant der Royal Artillery und wurde als Instruktor zu Ali Pasha gesandt, damit dieser von der napoleonischen zur britischen Seite umschwenkte. Sein Griechenland-Aufenthalt dauerte von 1804 bis 1810. Später erhielt er ein Ehrendoktorat der Universität Oxford und wurde Vizepräsident der Royal Society for Literature und der Royal Geographical Society, Mitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften und korrespondierendes Mitglied des Königlich Institut von Paris. Leake war - neben seiner militärischen Aufgabe, die in der Schulung der Artilleristen Alis und in dessen politischer Beeinflussung zugunsten Englands gegen Pouqueville bestand - ganz offensichtlich am Aufspüren von Architektur-Denkmalern und antiker Militärgeschichte interessiert (Strabo trug er immer bei sich). Für das griechische Volksleben und Brauchtum hatte er sich kaum interessiert - so notierte er unterwegs die Uhrzeit und war ungehalten, wenn durch die Tanz- und Musizierlust seiner Begleiter Verzögerungen eintraten (s. Simopoulos Bd. III/1: 317-320).

---

190 S. Simopoulos Bd. III/2: 148, 388, 397, 469f., 472, 485

191 S. Simopoulos Bd. III/2: 221, 228; Tsigakou 1982: 20ff., 101, 183b; Τοπος και Εικονα 19. Jh., Bd. 5: 87-89, 93-97

Mendelssohn-Bartholdy, Karl

1870/74 Geschichte Griechenlands von der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im Jahre 1453 bis auf unsere Tage, 2 Theile (Staatengeschichte der neuesten Zeit Bd.15), Leipzig

Müller, Carl Otfried

1908/1909 Lebensbild in Briefen an seine Eltern mit dem Tagebuch seiner italienisch-griechischen Reise, herausgegeben von Otto und Else Kern, Berlin

Carl Otfried Müller geb. 1797 in Brieg/Schlesien, studierte in Breslau und Berlin, wo er 1817 zum Dr. phil. promoviert wurde. Von 1823-1832 war er Professor der Altertumswissenschaften an der Universität Göttingen. Das Königshaus Hannover ernannte ihn 1832 zum Hofrat und bewilligte ihm eine Reise nach Italien und Griechenland. Seine Begleiter waren der Zeichner Neise, der Kunsthistoriker Prof. Schöll aus Halle und sein ehemaliger Student Ernst Curtius. Von Athen aus besuchte er mit dem Philologen Carl Wilhelm Götting und Ernst Curtius den Apollo Tempel in Bassai und später in Begleitung von Curtius Delphi, wo er bei Ausgrabungen an einem Sonnenstich starb<sup>192</sup>.

Παπασταυρος, Αναστασιος (Papastavros, Anastasios)

1994 Τα Γιαννενα του 19ου αιώνα, Athen

Passow, A.

1860 Carmina Graeciae Recentioris, Leipzig

Pernot, M. Hubert

1903 Rapport sur une Mission scientifique en Turquie, Extrait des Nouvelles Archives des Missions scientifiques, 1.XI, Paris

Pomardi, Simone

1820 Viaggio nella Grecia, fatto da S. Pomardi negli anni 1804, 1805, 1806, Vol. I-III, Roma

Simone Pomardi wurde vermutlich 1760 geboren. Er traf E. Dodwell 1804 in Rom, den er 1804-1806 als Zeichner in Griechenland begleitete. 1820 veröffentlichte er in Rom: „Viaggio nella Grecia“. Er starb 1830 in Rom.<sup>193</sup>

Pouqueville, François Charles H. L.

1805 Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire Ottoman pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801, 3 Vols., Paris 1805

1820/1821 Voyages dans la Grèce, comprenant la description ancienne et moderne de l'Épire, de l'Illyre grecque, de la Macédoine Cisaxienne, d'une partie de la Triballie, de la Thessalie, de la Arcananie, de l'Étolie ancienne et la Doride, et du Péloponèse, 5 Vols., Paris 1820/21

Pouqueville, geb. 1770 in Marlerault/Normandie, sollte Kleriker werden, aber von der Französischen Revolution fasziniert, ging er nach Paris, wo er bei Dubois Medizin studierte. Im Dezember 1798 reiste er nach Italien, Nachdem er an der Ägypten-Expedition von Bonaparte teilgenommen hatte, wurde sein Schiff auf der Rückreise nach Italien von tunesischen Piraten gekapert, der die Franzosen in Navarino (Peleponnes) aussetzte. Von dort wurden sie als Kriegsgefangene erst nach Tripolitza und 1799 nach Konstantinopel gebracht und schließlich in Janina interniert. Nach drei Jahren Gefangenschaft kehrte er 1801 nach Frankreich zurück und publizierte 1805 „Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties d l'Empire Ottoman“. Im selben Jahr ging er als napoleonischer Konsul bis Februar 1816 nach Janina, um Ali Pasha auf Napoleons Seite zu ziehen. Sein unmittelbarer und erfolgreicherer Gegenspieler war *Leake*, der Ali zu einer probritischen Haltung bewog. Zeitweise durfte Pouqueville Janina nicht verlassen. 1820 erschien sein 2.Werk in 5 Bänden „Voyages

---

192 Vgl. Brandl 1988b: 119.

193 S. Simopoulos Bd. III/1: 77, 144f., 268-174, 233-241; Bd. III/2: 92, 511. Tsigakou 1982: 42. 103, 206; Τοπος και Εικονα. 19. Jh.: 97-113

*dans la Grece*“ und wurde 1826 als „*Voyage de la Grece*“ neu aufgelegt. Sein langer Aufenthalt, sein exzellentes Griechisch und die Fülle an Informationen machten seine Werke zu bedeutenden Quellen über Griechenland im 19.Jh. und zu „Bestsellern“ in ganz Europa. Er starb 1873.<sup>194</sup>

Randolph, B.

1687 (1983) *The present state of the Islands in the Archipelago (or Arches). Sea of Constantinople, and Gulph of Smyrna; With the Islands of Candia, and Rhodes. Faithfully describ'd by Ber. Randolph. ...* Printed at the Theater in Oxford, 1687 (reprograph. Nachdruck: Bibliothêkê Istorikon Meleton 181, Bibliopoleio Dionysiou Noth Karabia, Athen)

Riedesel, Johann Hermann von (Baron de Riedesel)

1769 *Remarques d'un voyageur Moderne au Levant*, Amsterdam

Im Mai 1768 reiste der deutsche Adelige Johann Hermann von Riedesel 28-jährig nach Griechenland. Er besuchte die griechischen Inseln, das Festland und die kleinasiatische Küste. Er interessierte sich für die Situation der Griechen als unterworfenen Volk sowie auch für ihre Zivilisation. Man findet in seinem Reisebericht auch Informationen über die Produkte des Landes, den Handel mit den europäischen Ländern und Informationen über das kulturelle Leben der Neugriechen und ihre Tänze.<sup>195</sup>

Ross, Ludwig

1820/43/45 *Reisen auf den griechischen Inseln des ägäischen Meeres*, 3 Bde., Stuttgart & Tübingen, I: 1820, II: 1843, III: 1845

1832 *Mittheilungen*, in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, N.268/69

1851 *Wanderungen in Griechenland im Gefolge des Königs Otto und der Königin Amalia*, o.O.

1863 *Erinnerungen und Mittheilungen aus Griechenland*, Berlin

Ross war Hauslehrer der Königsfamilie und sollte bei den Inselgriechen erkunden, wie die Bewohner zur Unabhängigkeit und zum Königshaus stünden.

Schmidt, Bernhard

1871 *Das Volksleben der Neugriechen und das hellenische Alterthum*, Erster Theil, Leipzig

Schweigger, Salomon

1608 *Eine neue Reyßbeschreibung auß Teutschland Nach Constantinopel und Jerusalem*, Nürnberg (reprograph. Nachdruck: *Frühe Reisen und Seefahrten in Originalberichten*, Band 3, Graz 1964)

Scrofani, Xavier

1801 *Voyage en Grèce de X. Scrofani, Sicilien fait en 1794 et 1795. Traduit de l'italien, par J. F. C. Blavilain, traducteur de Paul et Virginie, avec une carte générale de la Grèce ancienne et moderne, et dix tableaux du commerce des îles dites vénitiennes de la Morée et la Romélie meridionale*, Paris et Strasbourg

Der italienische Historiker X. Scrofani (1756-1837) besuchte Griechenland Ende des 18. Jahrhunderts. Er bereiste jede griechische Provinz und entwarf somit ein „Gesamtbild“ des modernen Griechenland. Sein Interesse galt primär der Archäologie. Er informierte aber auch sehr umfassend und präzise über Handel, Agrarökonomie und Leben und Sitten der Neugriechen. Sein o.g. Reisebericht enthält den zur damaligen Zeit vielleicht besten Reiseführer für antike Tempel und Weihestätten.<sup>196</sup>

Simopoulos, K.

1983ff. *Ξενοι ταξιδιοτες στην Ελλάδα*, I-IV, Athen

Spohn, J. & Wheler, G.

1679 *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant f0ait des années 1675 et 1676*, 2 Vol., Amsterdam

---

194 S. Simopoulos Bd. II: 148ff.; Bd. III/1: 405f.; Bd. III/2: 324 - 413, 495f.

195 S. Simopoulos, Bd. II, 309

196 S. Simopoulos, Bd. II, 635

Stackelberg, Natalie von (Hg.)

1882 Otto Magnus von Stackelberg. Schilderung seines Lebens und seiner Reisen in Italien und Griechenland, aus Tagebüchern und Briefen dargestellt von..., Heidelberg

Stackelberg, Otto Magnus von

1826 Der Apollo-Tempel zu Bassae in Arcadien, 2 Bde., Rom

1830 La Grèce. Vues Pittoresques et Topographiques, Paris

1831 Trachten und Gebräuche der Neugriechen, Abt.1 & 2, Berlin

Der estnische Adelige Otto Magnus von Stackelberg, 1787 bei Reval geboren, studierte in Halle und Göttingen Jura und Philologie. Nach Reisen in Europa (Rußland, Italien) fuhr er 1810 mit dem dänischen Altertumswissenschaftler Brönsfeld und Haller von Hallerstein nach Griechenland. Im Frühjahr 1811 unternahm er eine kurze Tour nach Kleinasien und kehrte 1812 nach Griechenland zurück, wo er bis 1814 blieb. Er veröffentlichte über Griechenland: „Der Apollo-Tempel zu Bassae in Arkadien und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke“, Rom 1826; „Trachten und Gebräuche der Neugriechen“, Berlin 1831; „La Grèce. Vues pittoresques et topographiques“, Paris 1834; „Die Gräber der Hellenen“, Berlin 1837. Mit Klenze und anderen gründete er in Rom das archäologische Institut. Er starb 1837.<sup>197</sup>

Stuart, James

1793 A Pittoresque Tour through Part of Europe, Asia, and Africa, London

Stuart, James & Revett, Nicholas

1762-1814 The Antiquities of Athens, London

James Stuart geb. 1713 in Creed Lane bei London, hat schon jung als Zeichner in der Werkstatt von Lewis Goupy begonnen. Mit 13 Jahren wurde er von der „Society of Arts“ für ein Selbstporträt mit einem Preis ausgezeichnet. Sein Interesse galt nicht nur der Malerei, sondern auch der klassischen Architektur und Geometrie. 1741 fuhr er nach Rom, um sein Studium fortzusetzen. Dort traf er Nicholas Revett, einen Maler, der in Rom bei Cavaliere Benetiake studiert hatte. 1748 gaben sie gemeinsam die „Proposals for Publishing an Accurate Description of the Antiquities of Athens“ heraus. Ihr Werk zog die Aufmerksamkeit der „Society of Dilettanti“ auf sich. Dank der Unterstützung der Mitglieder James Dawlin, Robert Wood, Graf Charlemont und Graf Malton reisten Stuart und Revett nach Athen, wo sie sich von März 1751 bis Herbst 1753 aufhielten. Dabei fertigte Stuart die künstlerischen und Revett die Architektur-Zeichnungen für die „Antiquities of Athens“ an. Nach einem Besuch Smyrna's und der Inseln des Archipels kehrten sie 1755 nach England zurück. Obwohl beide gleichgütig gearbeitet hatten, wurde nur Stuart durch sein Werk als „Stuart der Athener“ bekannt.<sup>198</sup>

Θεοδώρου Παρασχοῦ Φοκαεῶς (Theodorou, Papa Paraschou Fokaeos) & Χουρμουζίου Χαρτοφυλάκος (Chourmouziou Chartofylakos)

1830/1843/1846 Ἐπανδῶρα ἠχοῖ Σὺλλογὴ τῶν Νεωτέρων καὶ Ἡδυτέρων Ἐξωτερικῶν Μελῶν εἰς τόμους 2 ὅπου προσετέθησαν καὶ τὰ Ἑλληνικὰ τραγούδια τῆς προεκδοθείσης 1830 Ἐυτέρπης τοῦ Χουρμουζίου Χαρτοφυλάκος, Konstantinopel A' 1843 – B' 1846 (reprographischer Nachdruck: Ed. »Koultoura« 22, Athen, o. J.)

Thompson, Charles

1752 The travels of the late Charles Thompson Esq. Containing his observation of France, Italy, Turkey in Europe, the Holy Land, Arabia, Egypte and many other parts of the world, giving a particular and faithful account of what is most remarkable in the manners, religion, policy, antiquities and natural history of those countries. Reading

---

197 S. Simopoulos Bd. III/1: 149f., 374, 408, Bd. III/2: 41, 132, 139, 166, 511: Τοπος και Εικονα 19. Jh., Bd. 5: 75-106

198 S. Simopoulos Bd. II: 276-279; Tsigakou 1982: 18, 21, 32, 193; Τοπος και Εικονα 18.Jh. Bd. 2: 33f.

Nachdem er Frankreich und Italien besucht hatte, erreichte der englische Kaufmann Ch. Thompson im Sommer 1730 Griechenland. Seine Reise war geschäftlich orientiert: er interessierte sich nicht für die Antike und die Tempel, sondern für die Produkte des Landes, Handel, Bevölkerung und modernes Leben. Sein Bericht ist kein literarisches Werk, sondern eine komprimierte Widerspiegelung des griechischen Alltagslebens im 18.Jh.<sup>199</sup>

Ed. Olkos (Hg.)

1979 Τοπος και Εικονα (Topos kai Eikona), Τομός Γ' 18ος αί Β'

1983 Τοπος και Εικονα (Topos kai Eikona), Τομός Ε' - 19ος αί.

1985 Τοπος και Εικονα (Topos kai Eikona), Τομός Ζ' -19ος αί.

Urquhart, D.

1839 Der Geist des Orients erläutert in einem Tagebuche über Reisen durch Rumeli, Bd.1, Stuttgart & Tübingen

Williams, Hugh William

1820 Travels in Italy, Greece, and the Ionian Islands, in a series of letters, descriptive of manners, scenery and the fine arts, Edinburgh

1827-1829 Select Views in Greece, London – Edinburgh

Williams, um 1773 geb., studierte Malerei bei Alexander Nasmyth (1758-1840) in Edinburgh. 1817 unternahm er eine ausgedehnte Reise durch Griechenland und veröffentlichte die Werke „*Travels in Italy, Greece and the Ionian Islands, in a series of letters*“ in 2 Bänden, Edinburgh 1820, und „*Select View in Greece*“, Edinburgh 1827-1828.<sup>200</sup> 1822 stellte er die griechischen Bilder in Edinburgh aus. Die Mehrzahl befindet sich heute in der National Gallery of Scotland, Edinburgh.

## Sekundärliteratur:

Abbot, G. F.

<sup>2</sup>1969 (1903) Macedonian Folklore. Cambridge 1903 [2. Aufl. Chicago 1969, Institut für Balkan-Studien, Nr. 110]

Adler, Guido

1909 Über Heterophonie, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 15, 17-27

Agolli, Nexat

1964 Valle të krahinës së Lumës, Tiranë

1965 Valle Popullore [Volkstänze], Tiranë

Ahrens, Christian

1973 Scheinpolyphonie in instrumentaler Volksmusik, in: Die Musikforschung, Jg. 26, H. 3, 321-332

1976 Die griechische Sackpfeife (gaida) und ihre Musik, in: Studien zur Musik Südost-Europas, Beiträge zur Ethnomusikologie 4, Hamburg, 49-70

1977 Die Musik der griechischen Bevölkerungsgruppen in Italien, in: Baumann, M. P. & Brandl, R. & Reinhard, K. (Hg.): Neue ethnomusikologische Forschungen, Festschrift Felix Hoerburger zum 60. Geburtstag, Laaber, 129-140

1982 Vorbemerkungen zum Symposium »Geschichtlichkeit in außereuropäischer und europäischer Musik«, in: Mahling, Chr.-H. & Wiesmann, S. (Hg.): Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981, Beilage zu: Die Musikforschung, 35.Jg., H. 4, Kassel-Basel, 2f.

1987 Aulos-Touloum-Fischietti. Antike Traditionen in der Musik der Pontos-Griechen und der Graeko-Kalabrier, Orbis Musicarum Bd.1, Aachen

---

199 S. Simopoulos Bd. II: 163

200 S. Simopoulos Bd. III/2: 444-452; Tsigakou 1982: 23, 30, 108, 116-119, 122-128, 177; Τοπος και Εικονα, Bd. 7: 161-179, 181-221



- 1988 Griechische Musik des 18. Jahrhunderts im Urteil zeitgenössischer Autoren, in: Brandl R. & Konstantinou, Ev. (Hg.): 91-106
- Ahrens, Chr. & Brandl, R. & Hoerburger, F. (Hg.)
- 1984 »Weine, meine Laute...« Gedenkschrift Kurt Reinhard, Laaber  
Aksoy, Bülent
- 1998 Turkish Songs in the Rebetiko Repertoire, in: NIKAIA, 37f.  
Alexandru, Tiberiu
- 1956 Instrumentale Muzicale Poporului Romin, Bucuresti
- 1967 Die Volksmusik Ägyptens, Beiheft zum Schallplattenalbum »Die Volksmusik Ägyptens«, EST 52/53: United Arab Republic – Ministry of Culture, Kairo
- 1978 Folcloristica – Organologie – Muzicologie, Bucuresti
- 1980 Romania. § II, Folk music, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.16, London, 129-139
- 1985 Quelques repères chronologiques des violons comme instruments populaires chez les Roumains, in: studia instrumentorum musicae popularis VIII, Stockholm, 103-107
- Amarjannakis, Georgios
- 1967 Συμβολή εις την μελετην της δημοδους Κρητικης μουσικης, Herakleion
- 1988 Bemerkungen über die kretische Volksmusik, in: Brandl, R. & Konstantinou, Ev. (Hg.): Griechische Musik und Europa, Aachen, 81-90
- Andreades, K. G.
- 1956 The Moslim Minority of Western Thrace, Institute for Balkan Studies 12, Thessaloniki
- Antzaka, Evangelia
- 2002 (1968) Das Tanzrepertoire als System: Empirische Untersuchungen in Pogoni, München
- Anoyanakis, Foivos
- 1972 Νεοελληνικα χορδοφωνα: το λαγούτο, in: Laografia, Tom. KH' (XXVIII), Athen, 175-240
- 1979 Greek Popular Musical Instruments, Athen
- Apel, Karl-Otto
- 1973 Transformation der Philosophie, 2 Bde., Frankfurt/Main
- 1975 Der Denkweg von Charles S. Peirce, stw 141, Frankfurt/Main
- Arafantinou, Sp. P. (Αραβαντηνου Σπ. Π.)
- 2004 Ιστορια Αλη Πασα του Τεπελενλη, Tom. I/II, Εκδοσεις Δωδωνη, Αθηνα
- Aridas, G. (Hg.)
- 1987 Vierzig Pallikaren, die ziehn zur Stadt hinaus, Leipzig
- Askari, Mohammed – Brandl, Rudolf M. - Maucksch, Hans-Jörg
- 1985 Das volkstümliche Klarinettenensemble zwischen Orient und Balkan, in: studia instrumentorum musicae popularis VIII, Stockholm, 67-85
- Atanassov, Vergili
- 1983 Die bulgarischen Volksmusikinstrumente, Ngoma 3, München-Salzburg
- Babiniotis, G. D.
- 1998 Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων: ερμηνευτικό, ετυμολογικό, ορθογραφικό, συνώνυμων-αντιθέτων, κυρίων ονομάτων, επιστημονικών όρων, ακρωνυμίων. Athen.
- Bachmann, Werner
- 1964 Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels, Leipzig
- Bagally, J. W.
- 1968 Greek Historical Folksongs, Chicago

- Baines, Anthony  
1960 Bagpipes, Oxford
- Bajraktarevic, Fehim  
1928-36 Pomaken, in: Hontsma, Th. & Wensinck, A. J. et al. [Ed.]: Enzyklopädie des Islam. Geographisches, ethnographisches und biographisches Wörterbuch der muhammedanischen Völker, vol 3, Leipzig, 1159-1162
- Bartmann, Manfred  
1991 Das Beiern der Glocken in der Grafschaft Bentheim, Ludwigsburg
- Baud-Bovy, Samuel  
1935/1938 Chansons populaires grecques du Dodécanèse, 2 Vol., Athenes  
1936 La chanson populaire grecque du Dodécanèse I, Les Textes, Genève-Paris  
1958 Etudes sur la chanson cleftique, Coll. d'Inst. Français d'Athenes, Athenes  
1967 L'accord de la Lyre Antique et la musique populaire de la Grèce moderne, in: Revue de Musicologie, Tom. LIII, No.1, 3-20  
1968 L'évolution d'un Chanson Grecque, in: Journal of the International Folk Music Council, Vol. XX, 39-47  
1972 Chansons Populaires de Crète Occidentale, Archives Musicales de Folklore de M.Merlier, Chenebourg/Genève  
1973 Η επικρατηση του δεκαπεντασυλλαβου στο Ελληνικο δημοτικο τραγουδι, in: Ellênika, Tom. 26, Thessaloniki, 301-313  
1976 Ein kretischer Tanz, in: Studien zur Musik Südost-Europas, Beiträge zur Ethnomusikologie 4, Hamburg, 19-27  
1977a L'évolution parallèle de la construction, de la technique et du répertoire de la lyre cretoise, in: studia instrumentorum musicae popularis V, Stockholm, 127-130  
1978 Échelles anhémitoniques et échelles diatoniques dans la chanson populaire grecque, in: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. III/3, 183-201  
1983 Essai sur la Chanson Populaire Grecque, 2 Vol., Nauplie  
1986 Pâques Méditerranéennes, in: Anuario Musical, vol. XXXIX-XL (1984-1985) in memoriam Prof. Dr. Marius Schneider, Barcelona, 265-285  
1989 Das griechische Volkslied zwischen Ost und West, in: Eberhardt, C. & Weiß, G. (Hg.): Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa, Südosteuropa-Studien Bd. 40, Regensburg, 17-26
- Beaton, Roderick  
1980 Folk Poetry of Modern Greece, Cambridge
- Beck, H.-G.  
1971 Geschichte der byzantinischen Volksliteratur, München  
1982 Das byzantinische Jahrtausend, dtv-wissenschaft 4408, München
- Belaiev, Victor  
1959 Early Russian Polyphony, in: Studia Memoriae Belae Bartok Sacra, Budapest, 311-329
- Bernatzik, Hugo  
<sup>4</sup>1930 Albanien, Wien
- Bessler, Heinrich  
1931 Musik des Mittelalters und der Renaissance, Handbuch der Musikwissenschaft (Hg. E. Bücken), Potsdam
- Bezic, Jerko  
1980 Yugoslavia. § II.3: Folk Music, Croatia, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 20, London, 594-599  
1981 Klasifikacija stilova folklorne glazbe u Jugoslaviji, Makedonski folklor XIV/27-28, Skopje, 167-188



- 1985 Research on Musical Tradition of Ethnic Groups. Minorities as a Touchstone of International Ethnomusicological Cooperation, in: Traditional Music of Ethnic Groups – Minorities, Zagreb, 2-8
- 1989 Die Vielfalt des Volksgesanges in Jugoslawien, in: Eberhardt, C. & Weiß, G. (Hg.): Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa, Südosteuropa-Studien Bd. 40, Regensburg, 27-36
- 1990 Kurze Melodieabschnitte (kürzer als eine Melodiezeile) als Musikaufbauelement in der vokalen Volksmusik Kroatiens, in: Braun, H. (Hg.): Probleme der Volksmusikforschung, Studien zur Volksliedforschung Bd.5, Bern, 185-190
- Birsel, S.
- 1983 Kahveler Kitabi, Ankara
- Bouvier, Bernhard
- 1960 Δημοτικά τραγούδια απο Χειρογραφο της Μονης των Ιβειρων, Coll. De l' Institut Français d'Athènes, Mousiko Laografiko Archeio, Athen
- Brandl, Rudolf M.
- 1973 Der Einfluß der Feldforschungstechniken auf die Auswertbarkeit musikethnologischer Quellen, in: Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research 15, 73-88
- 1975a Karpathos – eine griechische Inselkultur im Umbruch, in: Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research 17, 35-64
- 1975b Die Rolle der Violine in der Volksmusik des Dodekanes. Felddaufnahmen 1965-1969, in: Deutsch, Walter (Hg.): Die Geige in der europäischen Volksmusik, Wien, 71-80
- 1976 Über das Phänomen Bordun (drone), in: Reinhard, K. (Hg.): Studien zur Volksmusik Südost-Europas, Beiträge zur Ethnomusikologie 4, Hamburg
- 1977 Musiksoziologische Aspekte der Volksmusikinstrumente auf Karpathos, in: studia instrumentorum musicae popularis V, Stockholm, 131- 138
- 1977a Aspekte zum musikethnologischen Vergleich von Volksgruppen, in: RAD XIX Kongresa Saveza Udruzenja Folklorista Jugoslavije Krusevo 1972, 223-226
- 1977b Konstanz und Variabilität als systematische Gesichtspunkte der Musikethnologie, in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Musik des Orients 14, Hamburg, 14-19
- 1979/80 Easter on Mount Athos. Dokumentarische Live-Aufnahmen 1978, 2 Compact Discs Stereo 449 399-2, Deutsche Grammophon (Polydor International), Hamburg
- 1981 Zur pragmatischen Dimension des musikalischen Hörens: Individualstil und Instrumentalstil eines griechischen Geigers, in: studia instrumentorum musicae popularis VII, Stockholm, 86-94
- 1985 Some Aspects of Oral History in Consideration of Musical Traditions from Africa and Levante, based on a Neurosemiological Approach, in: International Review for the Aesthetics and Sociology of Music 16, 3-42
- 1986 Kognitive Grundlagen der griechischen Volksmusik, in: Ausländer, P. & Fritsch, J. (Hg.): weltmusik 3 (feedback papers) Köln, 76-87
- 1987 Ethnohistorie des Schalls. - Fragen zu einem besonderen Quellentypus, in: Probleme und Ziele der Musikwissenschaft (in Gedenken an Guido Adler) 1885-1985 Geras 1985, Musicologica Austriaca 6, 173-196
- 1988a Deutsche Reiseberichte des 19. Jahrhunderts als Quelle zur Geschichte der griechischen Volksmusik, in: Brandl, R.M. & Konstantinou, Ev. (Hg.): Griechische Musik und Europa, Orbis Musicarum 3, Aachen, 107-120
- 1988b Kunst- und Volksmusikinstrumente in den Beziehungen zwischen Orient und Okzident seit Anfang des 19. Jahrhunderts, in: Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde Bd. 13, 44-52
- 1988c Griechische Volksmusik im 19. Jahrhundert. Beobachtungen in Reisebeschreibungen von Göttinger Gelehrten, in: Staehelin, M. (ed.): Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität Göttingen. Beiträge zu ihrer Geschichte, Vandenhoeck & Rupprecht, Göttingen, 108-151

- 1988d »Parea« (=Span. »Parejo«) Ein Musiksoziologischer Schlüsselbegriff in der Griechischen Volksmusik, in: Anuario Musical 43, (Gedenkschrift für Higinio Anglès), Barcelona, 201-220
- 1989a Konstantinopolitanische Makamen des 19. Jahrhunderts in Neumen: Die Musik der Fanarioten, in: Elsner, J. (Hg.): Maqam \* Raga \* Zeilenmelodik. Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion, Materialien der 1. Arbeitstagung der Study Group Maqam beim ICTM, 28. Juni - 2. Juli 1988 in - Ost-Berlin, Berlin 1989, 156-169
- 1989b Die bulgarische Schwebungsdiaphonie und ihre balkanischen Parallelen im Lichte neuer psychoakustischer Erkenntnisse, in: Lauer, R. & Schreiner, P. (Hg.): Kulturelle Traditionen in Bulgarien, Bericht über das Kolloquium der Südosteuropa-Kommission 16.-18. Juni 1987, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philolog.-Hist. Kl., Folge 3, Nr. 177, Göttingen, 151-168
- 1989c Continuity and Change in Oral Music History of a Greek Island (Karpachos) from the 19<sup>th</sup> Century until 1981, in: Lieth Philipp, M. (Hg.): Ethnomusicology and the Historical Dimension, Papers Presented at the European Seminar in Ethnomusicology London, 20-23 May 1986, Ludwigsburg, 111-125
- 1990a Die Tektonik der griechischen Volksmusik (Das Skopos-Prinzip). in: Braun, H. (Hg.): Probleme der Volksmusikforschung, Studien zur Volksliedforschung; Bd.5, Bern, 135-158
- 1990b Die ländliche Volksmusik Griechenlands unter besonderer Berücksichtigung der ägäischen Inseln, in: Sideras, A. et alii (Hg.): Griechische Kulturtag Göttingen 24.10.-1.11.1987, Göttingen, 127-152
- 1991a Das Kleftenlied des 18. und 19. Jahrhunderts in Reiseberichten, in: Suppan, Wolfgang (Hg.): Schladminger Gespräche zum Thema Musik und Tourismus, Tutzing, 49-82
- 1991b A Cooperation in the Study of Greek Folk Music: The Triadic Relation between Foreign Fieldworker – Greek Folklorist – and Musicians, in: Baumann, M.P. (Hg.): Music in the Dialogue of Cultures: - Traditional Music and Cultural Policy, Wilhelmshaven, 432-449
- 1992a Die Schwebungsdiaphonie im Epiros und verwandte Stile im Lichte der Psychoakustik, in: Schumacher, R. (Hg.): Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift für Josef Kuckertz [Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge Nr.12], Anif/Salzburg, 43-80
- 1992b Die Struktur traditioneller Volksmusik-Ensembles in Griechenland, in: studia instrumentorum musicae popularis X, Stockholm, 103-108
- 1994a Der Hof Ali Pasa's in Jannina und seine Ausstrahlung, in: Lauer, R. & Majer, H. G. (Hg.): Höfische Kultur in Südosteuropa, Bericht der Kolloquien der Südosteuropa-Kommission 1988-1990, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, 3. Folge Nr. 203, Göttingen, 205-245
- 1994b Eine Stadthochzeit in Korca (Albanien) 1990, Video: 90min, Göttingen
- 1996 The „Yiftoi“ and the Music of Greece. Role and Function, in: the world of music 38(1), VWB, 7-32
- 1998 A Survival of the Greek Fanariot Music Style in Adriani, Macedonia, in: NIKAIA, 44f.
- 1994b Inselgriechische Volksmusik und Instrumentalmusik im 19. und 20. Jahrhundert, Ref. Der Study Group on Musical Instruments des ICTM in Smolenice CSFR 1992 in: studia instrumentorum musicae popularis XI, 36-44
- 1995 Bordun & Griechenland, Volksmusik und Tänze, in: Finscher, L. (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), 2. Neubearb. Aufl., Sachteil 1, Kassel-Basel-London etc., 1995, Bd.1: 69-75; Bd. 3: 1688-1712
- 1996 Regionalstile traditioneller Musik in Griechenland, in: Lauer, R. & Schreiner, P. (Hg.): Die Kultur Griechenlands in Mittelalter und Neuzeit, Bericht über das Kolloquium der Südosteuropa-Kommission 1992, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 3.Folge Nr. 212, Göttingen 408-440

- 1997a Türkische, armenische, griechische und aromunische Hochzeiten in Reiseberichten des XVIII. und XIX. Jahrhunderts, in: Maciej Jablonski, et alii (Hg.): *Contexts of Musicology* (Festschrift f. Prof. Dr. Jan Steszewski), Vol.1, ars nova, Poznan, 115-134
- 1997b Ethnomusikologie und historische Dimension, in: Mahling, Chr.-H. & Münch, St. (Hg.): *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft – Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden?* Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Band 36, Erich Stockmann zum 70.Geburtstag, Tutzing, 23-34
- 2002 Tonträger als Quellen zur Musikgeschichte im letzten Jahrhundert: zur Quellenkritik der medialen Überlieferung, in: Konrad, U. (Hg.): *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte*. Festschrift für Martin Staehelin zum 65.Geburtstag, Göttingen, 449-455
- 2008 New Considerations of Diaphony in Southeast Europe – Neue Überlegungen zur Diaphonie in Südosteuropa, in: Ahmedaja, Ardian & Haid, Gerlinde (Ed.), *European Voices I. Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*, Schriften zur Volksmusik Band 22, Veröffentlichungen des Instituts für Volksmusikforschung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst, Böhlau, Wien – Köln – Weimar, 281-316
- 2008a „*Melodic Splitting*“ - *The Skopos-Concept of Traditional Greek Music in Karpathos*, in: Αλεξιαδης, Μηνας Αλ.: *Καρπαθος και Λαογραφια - Γ' Διεθνες Συνεδριο Καρπαθιακης λαογραφιας, Πρακτικα* [Alexiadis, Minas, Al. (Ed.): *Karpathian Folklore - 3<sup>rd</sup> International Congress of Karpathian Folklore, 2006, Papers*], Athens, 303-306
- 2010 Zur Quellenkritik der medialen Überlieferung am Paradigma der Musikaufzeichnung, *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 1, Göttingen, 70-83
- Brandl, R. M. & Chianis, Sam (Sotirios)
- 2001 Greece, IV Traditional Music in: *The New New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition), London, Vol. 10, 353-359
- Brandl, Rudolf & Konstantinou, Evangelos (Hg.)
- 1988 Griechische Musik und Europa, *Orbis Musicarum* 3, Aachen
- Brandl, Rudolf M. & Reinsch, Dieter
- 1992 Die Lyrasmusik von Karpathos (Griechenland) – Eine Studie zum Problem von Konstanz und Variabilität instrumentaler Volksmusik am Beispiel einer griechischen Insel 1930-1981 (Habilitationsschrift an der FU Berlin 1981). *Orbis Musicarum* 9, 2 Bde. + 3 CD's, Göttingen
- Brandl, Rudolf M. & Reinsch, Dieter & Sonderkamp, Josef
- 1978/79/80 Die Osterliturgie auf dem Hl. Berg Athos, Kommentar zu den 3 LP's – Archiv-Produktion 2533-413, -443, -446, Hamburg-Hannover
- Braun, Helmut
- 1985 Erwähnungen von Volksmusik im Schrifttum des 17. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der orientalischen Musik am Beispiel Adam Olearius' Beschreibung seiner Reise nach Rußland und Persien, in: Mauerhofer 1985, 15-32
- Bouvier, Bernard
- 1960 Δημοτικα τραγουδια απο Χειρογραφω της Μονης των Ιβειρων, Coll. De l'Institut Français d'Athènes, Mousiko Laografiko Archeio, Athen
- Brunnbauer, Ulf
- 2011 Politische Entwicklung Südosteuropas von 1945 bis 1989/1991; Gesellschaft und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa nach 1945; Nationsbildungen und Nationalismus in Südosteuropa, in: Clewing, K. & Schmitt, O. J. (Hg.): *Geschichte Südosteuropas vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Regensburg, 597-738
- Campbell, R. G.
- 1968 Zur Typologie der Schalenlanghalslaute. Coll.d' études musicologiques/ Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten Bd.47, Strasbourg/Baden-Baden

- 1975 Instrumentenkundliche Notizen zu sechs türkischen Miniaturen, in: Beiträge zur Musik des Vorderen Orients und seinen Einflußbereichen (Festschrift K. Reinhard), Baessler-Archiv Neue Folge Bd. XXIII (1975) (XLVIII.Bd.), Heft 1, Berlin, 39-59
- Chianis, Sotirios (Sam)
- 1965 Folk Songs of Mantinea, Greece, Berkeley and Los Angeles
- 1966 Aspects of Melodic Ornamentation in the Folk Music of Central Greece, in: Selected Reports in Ethnomusicology I/1, Los Angeles, 89-119
- 1967 The Vocal and Instrumental Tsamiko of Roumeli and the Peloponnesus, Ann Arbor
- Clewing, Konrad & Schmitt, Oliver Jens (Hg.)
- 2011a Geschichte Südosteuropas vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg
- Clewing, Konrad & Schmitt, Oliver Jens
- 2011b Südosteuropa: Raum und Geschichte, in: Clewing, K. & Schmitt, O. J. (Hg.): Geschichte Südosteuropas vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg, 1-23
- Clewing, Konrad
- 2011 Staatensystem und innerstaatliches Agieren im multiethnischen Raum: Südosteuropa im langen 19. Jahrhundert, in: Clewing, K. & Schmitt, O. J. (Hg.): Geschichte Südosteuropas vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg, 432-553
- Cohen, E. & Shiloah, Amnon
- 1983 The Dynamics of Change in Jewish Oriental Music in Israel, in: Ethnomusicology XXVII/2, 227-252
- Cowan, Jane K.
- 1990 Dance and the Body Politic in Northern Greece, Princeton Univ. Press
- 1997 Idioms of belonging; Polyglot articulations of local identity in a Greek Macedonian town, in: Mackridge, P. & Yannakis, E. (Hg.): Ourselves and Others: The Development of a Greek Macedonian Cultural Identity since 1912, Oxford - New York
- Cvetko, Dragoslav
- 1975 Die musikalische Situation im südosteuropäischen Raum zur Zeit der osmanischen Oberherrschaft, in: MKB, 1-10
- Dalven, Rae
- 1990 The Jews of Ioannina, Philadelphia
- Dawkins, Richard M.
- 1906 The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysos, Journal of Hellenic Studies 26, 191-206
- Deter-Grohmann, Ismene
- 1968 Das neugriechische Volkslied, München
- Deftos Theodoros I. (Δευτος, Θεοδωρος Ι.)
- 2005 Ο Ηπειρωτικός Γαμος (mit CD), Αθηνά
- Devic, Dragoslav
- 1983 Die orientalische oder balkanische Tonleiter in der Volksmusik in Serbien und Mazedonien, in: Makedonski Folklor XVI, No.32, 121-127
- Dietrich, Eberhard
- 1988 Das Rebetiko. Eine Studie zur städtischen Musik Griechenlands, Hamburg
- Dietrich, Wolf
- 1983 Zigeunermusik: Die Musik der Zigeuner in Südost-Europa, in: Vossen, R. (Hg.): Zigeuner: Roma, Sinti, Manusch, Calé; zwischen Verfolgung und Romantisierung; Katalog zur Ausstellung des Hamburgischen Museums für Völkerkunde, Ullstein Sachbuch 34135, Frankfurt/M.-Berlin-Wien, 289-299
- 1983a Local Styles in the Music of Tapan and Zurla in Southeastern Europe, in: Makedonski Folklor XVI, Nr.31, 189-201

- Δραγουμης, Μ. Φ. (Dragoumis, Markos F.)  
1975/76 Σχολιο για τον αμανε, in Τραμ, sep., 151-157  
1977 Δειγματα δημοτικης μουσικης απο την Ιωνιαν σε δισκουσ του 1930, Δελτιο Κεντρου μικροασιατικων σπουδων 1 (Volksmusikbeispiele aus Ionien auf Schallplatten von 1930, in: Berichte des Zentrums für Kleinasiatische Studien 1), 267-287  
1981 13 Δημοτικες μελοδιες απο χειρογραφο του Ν.Φαρδου, γραμμενω στη Σμυρνη το 1876-7, in: Δελτιο Κεντρου μικροασιατικων σπουδων, τομ. Β: (13 Volksmelodien nach der Handschrift des N. Fardy, geschrieben in Smyrna 1876/77, in: Berichte des Zentrums für Kleinasiatische Studien, Bd. 2, Athen, 323-346
- Djidjev, T.  
1990 Struktur der synkretistischen (poetisch-musikalischen) Form der Volkslieder, in: Braun, H. (Hg.): Probleme der Volksmusikforschung, Studien zur Volksliedforschung Bd. 5, Bern, 168-176
- Djuric-Klajn, St.  
1958 Jugoslawien, II. Die Volksmusik 3b. Montenegro, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 7, 364
- Dunin, Elsie I. & Dimoski, Mihailo & Višinski, Stanimir  
1973 Makedonski narodni plesovi. Macedonian Folk Dances, Prosvjetni Sabor Hrvatske, Zagreb
- Eberhardt, C. & Weiß, G. (Hg.)  
1989 Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa, Südosteuropa-Studien Bd. 40, Regensburg
- Eccles, John & Popper, Karl R.,  
1982 Das Ich und sein Gehirn, 3.Aufl., München-Zürich
- Eckert, Georg & Formozis, P. E.  
1943 Mazedonischer Volksglaube. Magie, Aberglaube und religiöse Vorstellungen in Saloniki und in der West-Chalkidike, Volkskundliche Beobachtungen und Materialien aus Zentral-Mazedonien und der Chalkidike 2, Thessaloniki
- Eggebrecht, Hans-Heinrich & Zamminer, Frieder  
1970 Ad Organum Faciendum: Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nach-guidonischer Zeit, Neue Studien zur Musikwissenschaft, Mainz
- El-Shawan, Salwa  
1982 The Role of Mediators in the Transmission of Al-Musiqa al-Arabiyyah in Twentieth Century Cairo, in: Yearbook for Traditional Music XIV, 55-74
- Emsheimer, Ernst  
1964 Some Remarks on European Folk Polyphony in: Journal of the International Folk Music Council XVI, 43-46  
1967 Georgian Folk Polyphony, in: Journal of the International Folk Music Council XIX, 54-57  
1980 Georgische Volksmusik, in: Kuckertz, J. (Hg.): Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen, edition MGG, Kassel 226-236
- Etzion, J. & Weich-Shahak  
1988 The Spanish and the Sephardic Romances: Musical Links, in: Ethnomusicology Vol.32/2, 1-37
- Farmer, Henry George  
1929 A History of Arabian Music, London  
1930 Historical Facts for the Arabian Musical Influence, London
- Filipovic, Milenko S.  
1960 Volksglauben auf dem Balkan. Einige Betrachtungen, in: Südost-Forschungen 19 19, 239-262
- Firfov, Z.  
1958 Jugoslawien, II. Die Volksmusik 4. Mazedonien, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd.7, Kassel, 364-371

- Fleming, Katherine Elizabeth  
1999 *The Muslim Bonaparte. Diplomacy and Orientalism in Ali Pasha's Greece*, Princeton
- Floros, Konstantin  
1970 *Universale Neumenkunde*. 3 Bde., Kassel
- 1975 *Zu den ältesten Notationen einstimmiger Musik des Mittelalters, Beiträge zur Musik des Balkans*  
I, *Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten I*, Graz:11-28
- Flotzinger, Rudolf  
1975 *Der Mittelalterbegriff aus der Sicht des Musikhistorikers*, in: MKB, 29-40
- Foedermayr, F. & Deutsch, W.A.  
1977 *Gedanken zu einer Universalgeschichte der Musik*, in: *Musicologica Austriaca* 1, 8-12
- 1983 *Zum Konzept einer vergleichend-systematischen Musikwissenschaft*, in: Mauerhofer, A. (Hg.):  
*Musikethnologisches Kolloquium. Die südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart, Musikethnologische Sammelbände* 6, Graz, 25-39
- Frye, Ellen  
1973 *The Marble Threshing Floor*, Austin and London
- Gaitanou  
o.J. *Ellenikoi Choroi – Dances of Greece* (Notenheft, hg. vom Verlag M. Gaitanou), Athen
- Garfias, Roberto  
1984 *Dance among the Urban Gypsies of Romania*, in: *Yearbook for Traditional Music* XVI, 84-96
- Gauntlett, Stephen  
1985 *Rebetika. Carmina Graeciae Recentoris*, Athens
- 1998 *The Orient and „Orientalism“ in the Popular Compositions of Asia Minor Musicians and Other Greek Songwriters*, in NIKAIA, 34
- Gavazzi, Milovan  
1968 *Das Maskenwesen Jugoslaviens*, in: Wildhaber, Robert (Hg.): *Masken und Maskenbrauchtum aus Ost- und Südosteuropa*, Basel, 59-76
- Gazimihal, M. R.  
1962 *Zurnayi Yiprandiran Klarnet*, in: *Türk Folklor Arastirmarlari* 158, 2838
- 1978 *Musiki sözlüğü içindeki Türk Musikisi ile Maddeler*, in: *Musiki Mecmuasi* 31, Nr.345, Istanbul, Juli 1978, 24f.
- Georgiades, Thrasybulos  
1977a *Der griechische Rhythmus*, 2.Aufl., Tutzing  
1977b *Kleine Schriften*, Tutzing
- Georgiev, E. & Angelov, D. & Todorova, Sh.  
1968 *Bulgarische Beiträge zur europäischen Kultur*, Sofia
- Giurchescu, A.  
1983 *Entwurf einer Klassifizierung der rumänischen Kettentänze*, in: Dabrowska & G., Petermann, K. (Hg.): *Analyse und Klassifikation von Volkstänzen*, 160-190
- Gkikas, G. P.  
1975 *Μουσικα οργανα και οργανοπαιχτες στην 'Ελλαδα*, Athen
- Gojkovic, A.  
1985 *Music of Yugoslav Gypsies*, in: *Traditional Music of Ethnic Groups – Minorities*, Zagreb, 167-175
- Gradenwitz, Peter  
1977 *Musik zwischen Orient und Okzident*, Wilhelmshaven
- 1981 *Das Heilige Land in Augenzeugenberichten*, München
- 1984 *»Etwas unbeschreiblich Eigenthümliches und Schwermüthiges«. Musik in Jerusalem in historischen Reiseberichten*, in: Ahrens, Chr. & Brandl, R. & Hoerburger, F. (Hg.): *»Weine, meine Laute...«* (Gedenkschrift Kurt Reinhard), Laaber, 127-137

Graf, Walter

1952 Zur Individualforschung in der Musikethnologie, in: Kultur und Sprache, Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik 9, 218-233

1959 Zur Quellenkritik beim mündlich überlieferten Musikgut, in: Wiener Völkerkundliche Mitteilungen Bd. 6, 3-12

1967 Das Verhältnis der Musik zu ihren Trägern, in: Bull. Int. Comm. Urgent Anthropolog. Research Nr. 9, 9-12

1975 Murko's Phonogramme bosnischer Epenlieder aus dem Jahre 1912, in: MKB, 41-76

1980 Vergleichende Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze, Wien-Föhrenau  
Grimm, G.

1986 Griechenland in Forschung und Lehre an den deutschen Universitäten vor dem Ausbruch des griechischen Unabhängigkeitskrieges, in: IBS, 29-46

Grothusen, Klaus-Detlef (Hg.)

1980 Südosteuropa-Handbuch, Band Griechenland, Göttingen

Gogos, Andreas

1995 Παρακαλαμος (Parakalamos), 2 Vol.. Ioannina

Haberrmas, Jürgen

1981 Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bde., Frankfurt/Main

Hadzipantazis, Th.,

1986 Τη Ασιατοδο Μουση Ερασται... Η ακμη του αηναικου καφε αμαν στα χρονια τη βασιλεια του Γεωργιου Α., Athen

Handschin, Jacques

1942 Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung, Basel

Hannick, Chr.

1989 Der Einfluß von Byzanz auf die Entwicklung der bulgarischen Kirchenmusik, in: Lauer, R. & Schreiner, P. (Hg.): Kulturelle Traditionen in Bulgarien, Bericht über das Kolloquium der Südosteuropa-Kommission 16.-18.Juni 1987, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Folge 3, Nr. 177, Göttingen, 91-102

Hapsulas, Anastasios (Χαψούλας, Αναστάσιος)

1997 Informationen über das traditionelle griechische Musikleben in Reiseberichten des 18. und 19. Jahrhunderts, Orbis Musicarum Bd.13, Göttingen

2000 Μουσικά δρώμενα στην Κωνσταντινούπολη του 18<sup>ου</sup> αι. Και των αρχών του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέσα από τις περιγραφές ευρωπαίων περιηγητών της εποχής in «Μουσικολογία», τ. 12-13, Εκδ. Νήσος, Αθήνα: 156-174.

2003 Ο μουσικός πολιτισμός των νησιών του Αιγαίου κατά την περίοδο του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα. In: «Η μουσική, τα τραγούδια και οι χοροί της Ικαρίας» Εκδ. Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας. Αθήνα: 82-101.

Häupl, Benno & Vernon. Paul

1998 Albanian Village Music, Musika Fshatarake Shqiptare, Recorded in Tirana 1930, CD, LC 5390.

Hering, Gunnar

1985 Ο Otto Magnus von Stackelberg stin Ellada, in: Τοπος και Εικονα, tom. Ζ'-19ος αι., Athina, 75-106

1994 Der Hof Ottos von Griechenland, in: Lauer, R. & Majer, H. G. (Hg.): Höfische Kultur in Südosteuropa, Bericht der Kolloquien der Südosteuropa-Kommission 1988-1990, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, 3. Folge Nr.203, Göttingen, 253-281



Hickmann, Hans

1970 Die Musik des arabisch-islamischen Bereichs, in: Orientalische Musik, Erg.-Bd. IV des Handbuchs der Orientalistik (Hg. B. Spuler), Erste Abt.: Der Nahe und der Mittlere Osten, Leiden/Köln, 1-134

Hirschberg, Walter (Hg.)

1988 Neues Wörterbuch der Völkerkunde, Ethnologische Paperbacks, Berlin

Hobsbawm, Eric J.

1962 Sozialrebellien. Archaische Sozialbewegungen im 19. und 20. Jahrhundert, Neuwied/Rh.

Hoerburger, Felix

1960 Griechische und albanische Volksmusik, in: Musica 14, 113f.

1962 Erzählliedsingen bei den Albanern des Has-Gebietes (Metohija), in: Zbornik za narodni život i običaje, juznih slavena 40, Zagreb, 193-201

1963 Tanz und Tanzmusik im Bereich der Albaner Jugoslawiens, Habilitationsschrift an der Univ. Erlangen (unveröffentlichtes Manuskript)

1964 Gestalt und Gestaltung im Volkstanz, in: Studia Musicologica, Tom. VI, fasc. 3-4, 311-316

1966 Musica Vulgaris. Lebensgesetze instrumentaler Volksmusik. Erlanger Forschungen 19, Erlangen

1966b Beobachtungen zum Volkstanz in Nordgriechenland, in: Zeitschrift für Volkskunde, 62.Jg. 1.Hilfbd., 43-66

1967a Orientalische Elemente in Volkstanz und Volkstanzmusik Nordgriechenlands, in: Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde, Bd.3, 96-104

1967b Auf dem Wege zur Großform, in: Festschrift Walter Wiora, Kassel, 615-622

1968 Die Musik bei Bauernhochzeiten des südlichen Balkan, in: Volkskunde und Volkskultur. Festschrift für Richard Wolfram zum 65.Geburtstag, Veröffentlichungen des Instituts für Volkskunde der Universität Wien, Bd.2, Wien, 148-158

1975 Vokales und instrumentales Musizieren, in: Brednich, R. W. & Röhrich, L. & Suppan, W. (Hg.): Handbuchbuch des Volksliedes, Bd.2, München, 669-680

1976 Die Zournas-Musik in Griechenland. Verbreitung und Erhaltungszustand, in: Studien zur Musik Südost-Europas, Beiträge zur Ethnomusikologie 4, Hamburg, 28-48

1981 Bordunbildungen in der Volksmusik Griechenlands, in: Deutsch, Walter (Hg.): Der Bordun in der europäischen Volksmusik. Schriften zur Volksmusik Bd.5, Wien, 24-40

1986 Volksmusikforschung. Aufsätze und Vorträge 1953-1984 über Volkstanz und instrumentale Volksmusik, Laaber

1994 Valle Popullore - Tanz und Tanzmusik der Albaner im Kosovo und Makedonien. (Hg. von Th. Emmerig, A. Feilcke-Tiemann, B. Reuer, Frankfurt/M.-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien

Höfken, Wolfgang

1989 Die Emigration von Türken aus Bulgarien. Historisches und Gegenwärtiges, Teil I: Die Emigration 1878-1951, in: Südosteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsforschung 38, 608-637

1991 Türken und Pomaken in Bulgarien, in: Südosteuropa Mitteilungen 32:2, 141-151

Holden, Rick & Vouras, Mary

1976 Greek Folk Dances, Brussels

Holst, Gail = Holst-Warhaft, Gail

1975 Road to Rebetika, New York

1998 The Inheritance of the Oriental Mother, in: NIKAIA, 42f.

Hösch, Edgar

1968 Geschichte der Balkanländer, Stuttgart

Hornbostel, Erich M. v.

1909 Über die Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik, in: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Wien, 298-303



- 1911 Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge, in: Zeitschrift für Ethnologie 43, 601-615
- Hunt, Yvonne  
1997 Traditional Dance in Greek Culture, Centre for Asia Minor Studies: Music Folklore Archive, Athen
- Husmann, Heinrich  
1953 Vom Wesen der Konsonanz, Heidelberg  
1979 Échos und Makam nach der Handschrift Leningrad, Öffentliche Bibliothek, gr.127, in: Archiv für Musikwissenschaft XXXVI.Jg. (1979), 237-253  
1980 Interpretation und Ornamentierung in der nachbyzantinischen Musik, in: Acta Musicologica Vol. LII, Fasc.II, 101-121  
1981a Zur Harmonik des griechischen Volksliedes, in: Acta Musicologica Vol. LIII (1981), Fasc.I, 33-52  
1981b Chromatik und Enharmonik in der byzantinischen Musik, in: Byzantion, Tom LI (1981) Fasc.I, 169-200
- Iakovides, A. (Ιακωβίδης, Α.)  
1988 Κυπριακοί χοροί, in: Κύπρος – Δημοτική Μουσική (Cyprus – Popular Music), 7 Schallplatten im Album mit Begleitheft (griech./engl.) der Peloponnesian Folklore Foundation, Nauplion, 22-29
- IBS (Institute for Balkan Studies)  
1970 L'Époque Phanariote. Symposium 21.-25.Octobre 1970 (Sammelband mit Beiträgen)  
1986 Der Philhellenismus und die Modernisierung in Griechenland und Deutschland, Erstes Symposium. Organisiert in Thessaloniki und Volos (am 7.-10.März 1985) vom Institut für Balkan-Studien und der Südosteuropa-Gesellschaft München, Institute for Balkan Studies 207, Thessaloniki
- Instituti i Folklorit (Universiteti Shetror i Tiranës)  
1965 Këngë Popullore Dashurie, Tiranë  
1966 250 Këngë Popullore Dasmë, Tiranë  
1969 Melodi dhe Valle Popullore Instrumentale, Tiranë  
1984 Questions of the Albanian Folklore [Sammelband], Tiranë  
Instituti i kulturës popullore, Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë  
1986 Këngë e Melodi nga Festalet Folklorike 1 (1968-1973-1978), Tiranë
- Inçirci, T.  
o. J. Musik der Türkei, Berlin
- Jammers, Ernst  
1962 Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Jg.1962, 1.Abhandlung, Heidelberg
- Jankovic, L.S. & D.S.  
1960 Sur les traces du plus ancien héritage culturel de la danse et de le musique traditionnelle yougoslaves, in: Ethnomusicologie II, Vol.19, Liège, (Colloque international tenu à Wègimont 1956), 149-161
- Jeffreys, M. J.  
1974 The nature and origin of the political verse, in: Dumbarton Oaks Papers 28, 141-195
- Kacarova-Koukoudova, Rayna  
1957 Bulgarian Ritual Folk Dances, in: The Folklorist 4:1, 117ff.  
1983 Derwisch-Karnevalspiele im Dorf Lessitschevo – Kreis Pasardshik, in: Mauerhofer 1983, 97-114
- Kacarova-Koukoudova, Rayna & Djenev, Kiril  
1976 Bulgarian Folk Dances, Slavica, Cambridge Mass.
- Katzarova, Rayna [Kacarova-Koukoudova, Raina]  
1962 Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare, in: Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 3(1-4), Budapest, 161-172

- Kaculev, I.  
1969 Zweistimmige Volksmusikinstrumente in Bulgarien, in: *studia instrumentorum musicae popularis* I, Stockholm, 142-158
- Kahl, Thede  
1999a Die Zagóri-Dörfer in Nordgriechenland: Wirtschaftliche Einheit – ethnische Vielfalt, in *Ethnologia Balkanica* 3, Münster-New York, 102-119  
1999b Ethnizität und räumliche Verbreitung der Aromunen in Südosteuropa, *Münstersche Geographische Arbeiten* 43, Münster  
2009 Για την Ταυτότητα των Βλαχθιν, Εκδοσεις Bibliorama, Athen
- Kaleshi, H.  
1983 Der orientalische Einfluß auf die albanischen Volksmärchen, in: Mauerhofer 1983, 77-96
- Kalyviotis, Menios  
1998 Recordings of Urban Popular Songs in Smyrna and Constantinople before 1922, in: NIKAIA, 39
- Kapsalis, Georgios D. (Καψαλης)  
2009 Όσα μου είπαν τα Σαρακατσανικά Τραγούδια, mit CD, (Αθηνά)
- Karakassis, Stavros  
1970 Ελληνικά Μουσικά Όργανα (Griechische Musikinstrumente), 2.Aufl., Athen
- Katona, I.  
1973 Albanische Epik. Lieder und Spielleute – Vortrag und Zuhörer, in: *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tom. 22 (1-2), 319-346
- Katsalidas, Gr. (Κατσαλίδας, Γρ.)  
2001 Δημοτικά τραγούδια από τη Βόρεια Ήπειρο, Αθήνα
- Katsanevaki, Athina  
1998 Archaic Elements in the Vocal Musical Tradition of the Mountain Populations of Northern Greece, Thessaloniki
- Klaar, Marianne  
1938 Klephtenkrieg. Neugriechische Volkslieder, Athen
- Kaufmann, Nikolai  
1963 Part-singing in Bulgarian Folk music, in: *Journal of the International Folk Music Council* XV, 48f.  
1964 Mehrstimmigkeit in der bulgarischen Volksmusik, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 6.Jg. Heft 2, 3-21  
1967 Die Mehrstimmigkeit in der Liedfolklore der Balkanvölker, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 9.Jg. Heft 1, 101-128  
1980 Bulgaria. § II. folk music, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 3, London, 431-437
- Kavouras, Pavlos  
1998 Song as a Cultural Practice: An Anthropological Approach, Theoretical Remarks and Methodological Orientations, in: NIKAIA, 33f.  
1999 The Biography of a Folk Musician: Ethnographical Field Work, Interpretation and Fiction, in: *The Friends of Music Society (Hg.): Music of Thrace*, Athen, 319-421
- Kilpatrick, D. B.  
1975 Function and Style in Pontic Dance Music, Ann Arbor
- Knapp, J.  
1980 Conductus, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Vol. 4, 651-656
- Knepler, Georg  
1982 Geschichte als Weg zum Musikverständnis, 2. Überarb. Aufl., Leipzig

- Koch, Thomas  
2011 Zur fanariotischen Ichos-Makam-Praxis in Adriani/Dramas in der »R.M. Brandl-Collection« im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften“ (unveröff. Magisterarbeit, Univ. Göttingen)
- Köhbach, M.  
1985 Das Osmanische Reich und der Westen. Zur Rezeption europäischer Kultur durch die Osmanen, in *TKK*, 105-108
- Kokkonis, Yorgos  
2001 Ziaféti in Zagori [griechisch/englisch], Beiheft zur CD CAZ-02 Ζαγορίσιο Ζιαφέτι με τον Λεύτερη Σαρρέα [Zagorisiso Ziaféti mit Leftéri Sarrea], hg. von der Cultural Association of Zagori, Ioannina
- Kostios, Apostolos  
1989 Das Traditionelle in der neugriechischen Musik, historisch und soziologisch betrachtet, in: Eberhardt, C. & Weiß, G. (Hg.): *Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa*, Südosteuropa-Studien Bd. 40, Regensburg, 93-100
- Krader, Barbara  
1969 Bulgarian Folk Music Research, in: *Ethnomusicology* XIII/2 (May 1969), 248-266  
1981 A Bosnian Urban Love Song: The Sevdalinka, in: Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society Berkeley 1977, Kassel-Basel-London, 29-35  
1987 Slavic Folk Music, Forms of Singing and Self-Identity, in: *Ethnomusicology* 31/1, 9-17
- Kreiser, K.  
1985 Die Tekke und das Derwischwesen, in: *TKK*, 87-91
- Kriaras, E.  
1995 Νέο Ελληνικό Λεξικό της Σύγχρονης Δημοτικής Γλώσσας γραπτής και προφορικής: ορθογραφικό, ερμηνευτικό, ετυμολογικό, συνώνυμων-αντιθέτων, κυρίων ονομάτων, Athen.
- Kruta, Benjamin  
1977 Rapport entre l'authentique et le caractere de spectacle dans le folklore contemporain, in: *Studia Albanica* No 1, 97-107  
1981 Aperçus de la polyphonie Albanaise et rapports de genese, in: *Culture Populaire Albanaise* 1,45-75  
1985 Elements Musicaux Convergents et Divergents entre l'Épopée Albanaise et celle Sud-Slave, in: *Culture Populaire Albanaise* V, Année (5), 103-121  
1986 Regard sur le metrorhythmique dans la musique populaire Albanaise, in: *Culture Populaire Albanaise* 6, 79-103  
1987 Regard typologique de la polyphonie labë, in: *Culture Populaire Albanaise* 7, 23-57  
1988 Aperçu typologique a la polyphonie de labëria, in: *Culture Populaire Albanaise* 8, 43-65  
1990 Sur L'Architectonique du chant populaire Albanais, in: Braun, H. (Hg): *Probleme der Volksmusikforschung*, Studien zur Volksliedforschung Bd. 5, Bern, 168-176
- Kuba, Ludevik  
1909 Einiges über das istrodalmatinische Lied, in: *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Wien, 271-276
- Kumer, Zmaga  
1958 Jugoslawien, II. Die Volksmusik 1. Slowenien, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 7, 336-348
- Lach, Robert  
1913 Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, Leipzig  
1924 Die Vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme, *Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 201/2, sep., Wien-Leipzig

- 1925 Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung, Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 201, sep., Wien-Leipzig
- Lambelet, G.
- 1933 Η Ελληνική δημοδής μουσική (Die griechische Volksmusik), Athen
- Lazarevic, St. V.
- 1958 Jugoslawien, II. Die Volksmusik 3a. Serbien, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 7, 359-364
- Lazarov, St.
- 1975 Die Bogumilen und die Musik, in: MKB, 77-108
- LBG
- Lexikon zur Byzantinischen Gräzität, erstellt von E Trapp [et al.]. Wien 1994-
- Lenger-Sidiropoulou, Renate M.
- 1989 Die Haltung Österreichs zu den Ereignissen und der Politik in Griechenland in den Jahren 1843-1862, Institute for Balkan Studies 223, Thessaloniki
- Liavas, Lambros
- 1986 The construction of the pear-shaped lyra in Crete and the Dodecanese, in: Ethnografia 4-5, 117-142
- 1999a The Music of Thrace and its Study: A Brief Historical Review, in: The Friends of Music Society (Hg.): Music of Thrace. An Interdisciplinary Approach: Evros, Athen, 21-35
- 1999b The Musical Instruments of Evros: Tradition and Modernity, in: ebda., 249-318
- Liavas, Lambros & Dionyssopoulos, Nikos
- 1984 The Hellenic Musical Tradition in South Italy, Hellenophones-Albanophones. Salento-Calabria-Sicily. Ed. by the Peloponnesian Folklore Foundation, LP-Doppelalbum PFF 6-7, Nauplion (+ Beiheft)
- Limanoski, N.
- 1983 Les Elements Orientaux Dans La Chanson Populaire Chez Les Musulmans Macedoniens, in: Materiaux du VIIe Symposium International du Folklore Balkanique, Ohrid 7-8 Julliet 1981, Makedonski Folclor XVI.Jg. Nr.31, 33-43
- Loutzaki, Irene
- 1992 In favour of an anthropology of the Dance, in: Ethnografika 8, 145-49
- 1999 The Association as Milieu for Dance Activity, in: The Friends of Music Society (Hg.): Music of Thrace, Athen, 193-247
- Lüdeke, Helene
- 1964 Neugriechische Volkslieder, Athen
- Mackridge, P. & Yannakis, E. (Ed.)
- 1996 Ourselves and Others: The Development of a Greek Macedonian Cultural Identity since 1912, Oxford - New York
- Magopoulos, Kostas
- 1998 Thematic Verse and Musical Influences of Smyrnaic upon Subsequent Greek Songs, NIKAI A, 49
- Maglajlic, M.
- 1983 Orientalni Utjecaji Na Muslimansku Baladu, in: Materiaux du VIIe Symposium International du Folklore Balkanique, Ohrid 7-8 Julliet 1981, Makedonski Folclor XVI.Jg. Nr.31, 25-31
- Majoros, Ferenc & Rill, Bernd
- 1994 Das Osmanische Reich: 1300-1922; Die Geschichte einer Großmacht, Graz – Wien - Köln
- Makris, E. (Μακρής, E.)
- 2000 Τραγούδια Σαρακατσάνικα, (Ιωάννινα: [x.o.]
- Marcel Dubois, Claude
- 1973 Unpubliziertes Referat auf dem 2. Kongreß für Europäische Musikethnologie: Der Bordun in der europäischen Volksmusik, St. Pölten 1973



- Mandelbrot, Benoit B.  
1983 *The Fractal Geometry of Nature*, 3. Aufl., New York
- Manderson, A.  
1988 *Σύγχρονο Ελληνογερμανικό Λεξικό*. Athen.
- Markos, Konstantinos I. [Μαρκος, Κωνσταντίνος Ι.]  
1999 *„Ακριτικά δημοτικά τραγούδια, Α΄ τόμος*, [Akritische Volkslieder, 1.Bd., Edition Parousia] in *Noten Marcu, G.*  
1977 *Folklore muzical aromân*, Bucuresti
- Martinic, J.  
1986 *Mitteldalmatinische Gesänge im Spiegel der Melographie*, in: *Ausländer, P. & Fritsch, J.*(Hg.): *weltmusik 3, feedback-papers*, Köln, 121-138
- Mauerhofer, A. (Hg.)  
1983 *Musikethnologisches Kolloquium zum 70. Geburtstag von Walter Wünsch (1978): Die Südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart*, Referate der 4. Internationalen Balkanologentagung (1970), *Musikethnologische Sammelbände 6*, Graz  
1985 *Historische Volksmusikforschung. Tagungsbericht Limassol 1982*, Referate der 7. Tagung der Studiengruppe zur Erforschung und Edition historischer Volksmusikquellen des International Council for Traditional Music/UNESCO, *Musikethnologische Sammelbände 7*, Graz
- Meier, John  
1906 *Kunstlied im Volksmund*, Halle/Saale
- Merriam, Alan P.  
1964 *The Anthropology of Music*, Evanston
- Messner, Gerald Florian  
1977 *Die Diaphonie bei den slavischen Gebirgsbewohnern auf der Balkanhalbinsel in vergleichend musikwissenschaftlicher Sicht*, in: *RAD 19. Kongresa saveza udruzenja folklorista Jugoslavije Krusevo 1972*, Skopje, 233-238  
1980 *Die Schwebungsdiaphonie in Bistrica*, Tutzing
- Μρογδος, Dimitrios Georgiou (Μρογδος, Δημητριος Γεωργιου)  
2000 *Το χωριο „Ελευθερο” - Επαρχια Κονιτσαας Νομος Ιωαννινων. Η Λαογραφια του λαου μας*. Αθηνα
- Mazaraki, Despina  
1959 (<sup>2</sup>1984) *Το λαικο κλαρινο στην Ελλάδα*, Athen  
1967 *Μουσικη Ερμηνεια των Δημοτικων Τραγουδιων της Μονης των Ιβηρων (Musikalische Erläuterungen zum Volkslied im Iwiron-Kloster)*, sep., Athen
- Michaelides, S.  
1966 *The Neohellenic Folk-Music*, in: *Volksmusik Südosteuropas*, München, 153-164
- Michaelides, N.  
1986 *Das Reimpaar im zyprischen Volkslied*, in: *Suppan 1986*, 99-102
- Milosevic, Vl.  
1964 *Sevdalinka*, Muzej Bosanske Krajine – Banja Luka, Odsjek za Narodne Pjesme I IGRL – Knjiga V, Banja Luka
- Mirambel, A.  
1939 *Un Instrument de Musique Populaire en Grèce: le »mpouzouki« (bouzouki)*, in: *Revue de Musicologie XXIII No 69*, 19-23
- Miso, Piero  
1989 *Rhythm and metre in music of cordophone instruments*, in *Culture Populaire Albanaise 9*, 141-158

MKB

1975 Beiträge zur Musikkultur des Balkans I, Walter Wunsch zum 65.Geburtstag, hg. von Flotzinger, R., Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten Bd.1, Graz

Moraitis, Th. (Μωραΐτης, Θ.)

2002 Ανθολογία αρβανίτικων τραγουδιών της Ελλάδας: καταγραφή σε νότες με ιστορικές, γλωσσολογικές, προσωδιακές και μετρικές αναλύσεις (Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών), Αθήνα

Murko, M.  
1912 Bericht über phonographische Aufnahmen epischer, meist mohammedanischer Volkslieder im nordwestlichen Bosnien im Sommer 1912, Berichte der Phonogramm-Archivs-Kommission der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, Nr.XXX, (in: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, Jahrgang 1913, Nr. VIII), 1-17

1915 Bericht über phonographische Aufnahmen epischer Volkslieder im mittleren Bosnien und in der Herzegowina im Sommer 1913, XXXVII. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, (in: Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, 179. Bd., 1. Abhandlung), 1-23

Nettl, Bruno

1983 The Study of Ethnomusicology, Twenty-nine Issues and Concepts, Urbana-Chicago-London  
Neubauer, E.

1980 Islamic religious music, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 9, London, 342-349

Neubecker, A. J.

1977 Altgriechische Musik. Eine Einführung, Darmstadt

Neumann, Sylvia

1980 Die traditionelle Musikkultur der Insel Kreta – eine historisch-soziologische Darstellung der Vokal- und Instrumentalmusik der Insel, Hausarbeit an der Hochschule der Künste Berlin, Berlin

NIKAIA = Stadtgemeinde Nikaia (Δημος Νικαία) (Hg.)

1998 Η Συμβολή του Μικρασιατικού Ελληνισμού στη Διαμορφωση του Νεότερου Ελληνικού Τραγουδιού, Διεθνές Μουσικολογικό Συνεδριο, Δήμος Νικαίας 2-5 Ιουλίου 1998 (Abstracts der Beiträge des kleinasiatischen Griechentums bei der Entstehung des neueren griechischen Liedes. Internationale musikwissenschaftliche Konferenz in Nikaia vom 2.-5.Juli 1998)

Nikolakakis, Yiorgos & Papagheorgiou, Dimitris

1998 „America“: Practices and Conceptions which Contributed to the Formation of Greek Songs, in: NIKAIA, 45f.

Norgaard, L.

2000 Δημοτικά τραγούδια από τις συλλογές του Κερκυραίου Γεωργίου Α. Κοντού, (Κέρκυρα: Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών).

Oikonomides, D. B.

1969 Η λαϊκή ορολογία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, in: Επετηρίς του Κέντρου Ερευνας της Ελληνικής Λαογραφίας, Tom. Κ'-ΚΑ' (1967/68), 126-150

Oransay, Gültekin

1962 Von der Türcken Dölpischer Music. Die Musik des türkischen Bauern und die abendländische Kunstmusik, in: Die Volkskultur der südosteuropäischen Völker, in: Südosteuropa-Jahrbuch 6, 96ff.

1964 die traditionelle türkische kunstmusik, Ankara

1966 Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19.Jahrhundert, Ankara

Paidousi-Papantoniou, G.M. (Παϊδούση-Παπαντωνίου, Γ. Μ.)

1999 Τα αρβανίτικα τραγούδια της Ερμιονίδας, Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα



- Pantazopoulos, N. J.  
1986 Die Einordnung Griechenlands in die europäische Gemeinschaft. Der Beitrag der bayrischen Regentschaft und König Ottos (1833-1843, in: IBS, 93-133
- Peirce, Charles Saunders  
1931-35, Collected Papers (Ed.: Ch. Hartshorne & P. Weiss), Cambridge/Mass.  
1976 Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus (Hg. v. K.-O. Apel), Frankfurt/Main
- Pejovic, R.  
1985 Folk Musical Instruments in Medieval and Renaissance Art of South Slav Peoples, in: *studia instrumentorum musicae popularis VIII*, Stockholm, 126-143
- Pennanen, Risto Pekka  
1998 Some Problems in the Study of Greek Café Music, in: *NIKAIA*, 35
- Peristeris, Spiros (Περιστερης. Σπυρος Δ.)  
1958 Δημοτικά Τραγούδια Δροπολεως Βορειου Ηπειρου (Volkslieder aus Dropoli im Nordepiros), in: *Επετηρις του Λαογραφικου Αρχειου*, Tom. 9 & 10 (1955-1957), Athen 105-133  
1961 Ὁ ασκαυλος (τσαμπουνα) εις την νησιοτικην Ελλαδα, in: *Επετηρις του Λαογραφικου Αρχειου*, Tom. 13/14 (1960/61), Athen, 52-72  
1976 Ὁ επτασημος ρυθμος στα ελληνικα δημοτικα τραγουδια, in: *Ἐπετηρις του Κεντρου Ερευνης της Ελληνικης λαογραφιας*, Tom. ΚΗ' (XXVIII), Athen 66-80  
<sup>2</sup>1994 Δημοτικά Τραγούδια Ηπειρου και Μωρηα. »Τερτιος«, Κατερρηνη
- Petrides, Theodore & Evangelia 1961 Folk Dances of the Greeks, Folkstone
- Petropoulos, Ilias [Πετροπουλος, Η.] 1979 Ρεμπετικα Τραγουδια (Lieder der Rebetes), Athen
- Petrovic, Angica  
1977 Ganga, A Form of Traditional Rural Singing in Yugoslavia, Ph.D.Thesis, Queen's Univ. Belfast  
1985 Tradition and Compromises in the Musical Expression of the Sephardic Jews in Bosnia, in: *Traditional Music of the Ethnic Groups – Minorities*, Zagreb, 191-203
- Petrovic, Danica  
1975 Church elements in Serbian ritual songs, in *MKB*, 109-126
- Petrovic, Raissa  
1963 Two Styles of Vocal Music in the Zlatibor Region of West Serbia, in: *Journal of the International Folk Music Council XV*, 45-48  
1970 Some Aspects of Formal Expression in Serbian Folk Songs, in: *Yearbook of the International Folk Music Council 2*, 63-76  
1980 Yugoslavia. § II.4 Folk Music, Serbia, Macedonia, Montenegro, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, London, 599-604
- Picken, Laurence  
1953/54 Instrumental Polyphonic Folk Music in Asia Minor, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 80<sup>th</sup> Session, London, 73-86  
1975 Folk Musical Instruments of Turkey, London
- Plessner, Helmuth  
1980 *Gesammelte Schriften 3, Anthropologie der Sinne*, Frankfurt/Main
- Pllana, Sh.  
1979 Das albanische Volkslied in Kosovo, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol X No. 2, 215-236  
1983 Über den Volksgesang der Albaner in Kosovo, in: *Mauerhofer 1983*, 137-150
- Plomer, William  
1970 *The Diamond of Jannina: Ali Pasha, 1741-1822*, New York

- Politis, L.  
1984 Geschichte der neugriechischen Literatur, übersetzt von Eleonore Bung & Stathis Maniatis. Köln  
Πολίτου, Γ. Ν. (G. N. Politis)
- <sup>3</sup>1932 Έκλογαι από τά τραγουδια του ελληνικου λαου [Auswahl von Liedern des griech. Volkes] Athen  
o.J. Δημοτικα Τραγουδια [Volkslieder], Athen
- Portmann, Michael  
2011 Politische Geschichte Südosteuropas von 1918-1945, in: Clewing, K. & Schmitt, O. J. (Hg.):  
Geschichte Südosteuropas vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg, 554-596
- Powers, H. S.  
1980 Mode, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 12, London, 376-451
- Puchner, Walter  
1983 Die thrakische Karnevalsszene und die Ursprungstheorien zum altgriechischen Drama. Ein Bei-  
trag zur wissenschaftsgeschichtlichen Rezeptionsforschung, in: Balkan Studies 24, 107-122
- Pribram, Karl H.  
1971 languages of the brain, Englewood Cliffs/N.J.
- Prinzing, Günther  
2011 Längsschnitt Kirchengeschichte, in: Clewing, K. & Schmitt, O. J. (Hg.): Geschichte Südosteuropas  
vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg, 61-65
- Prinzing, Günther & Romhányi, Beatrix F.  
2011 Reichsherrschaft und innerregionale Konsolidierung im Hochmittelalter: Byzanz und die Staaten-  
welt in Südosteuropa, in: Clewing, K. & Schmitt, O. J. (Hg.): Geschichte Südosteuropas vom frühen  
Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg, 66-141
- Psachou, K. A. [Ψαχου, Κ. Α.], 1923 Δημοδη ασματα Γορτυνιας (Volksmelodien aus Gortynia), Athen
- Raasted, Jorgen  
1988 Die Jubili Finales und die Verwendung von interkalierten Vokalisieren in der Gesangspraxis der  
Byzantiner in: Brandl, R. & Konstantinou, E. (Hg.): Griechische Musik und Europa, Orbis Musica-  
rum 3, Aachen, 67-80
- Racy, Ali Jihad  
1977 Musical Change and Commercial Recording in Egypt 1904-1932, Ann Arbor
- Radulescu, Sp.  
1989 Erscheinungsformen der Einstimmigkeit im rumänischen Volkslied, in: Eberhardt, C. & Weiß, G.  
(Hg.): Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa, Südosteuropa-Studien Bd. 40, Regensburg, 101-134
- Rameis, Emil  
1976 Die österreichische Militärmusik von ihren Anfängen bis 1918, Tutzing
- Ραμφος, Κωνσταντινος [Ramfos, Konstantinos]  
2006 Ο Κατζαντωνης. Κλεφτικον Επεισοδιον η Ελληνικον Μυθιστορημα, Εδ. Εκατη, Αθηνα
- Redfield, Robert  
1955 The Little Community, Chicago 1955.
- Reinhard, Kurt  
1958 On the problem of pre-pentatonic scales: particularly the third-second nucleus, in: Journal of the  
International Folk Music Council 10, 15ff.
- 1966 Musik am Schwarzen Meer, in: Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde Bd. 2, 9-58
- 1967 Die Quellsituation der türkischen Volksmusik, in: Festschrift Walter Wiora, Kassel, 578-582
- 1970 Strukturanalyse einer Hymne des türkischen Komponisten Itri (1640-1711), in: Musik als Gestalt  
und Erlebnis, Festschrift Walter Graf zum 65. Geburtstag, Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 9,  
Wien-Köln-Graz, 158-177



- 1973 Die Türkei im 19. Jahrhundert, in: Günther, R. (Hg.): Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert, Regensburg, 21-48
- 1975 Über die Beziehungen zwischen byzantinischer und türkischer Musik, in: Musica Antiqua IV, Acta Scientifica Bydgoszcz 1975, 623-632
- 1976 Über einige Beziehungen zwischen türkischer und griechischer Volksmusik, in: Studien zur Musik Südost-Europas, Beiträge zur Ethnomusikologie 4, Hamburg, 11-21
- 1978 Albert Bobovsky's Aufzeichnungen türkischer Musik als geschichtliche Quelle, in: Musica Antiqua V. Acta Scientifica Bydgoszcz 1978, 373-382
- 1980 Turkey, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.19, London, 268-278
- 1981 Turkish Miniatures as Sources of Music History, in: Music in East and West. Essays in Honour of Walter Kaufmann, Festschrift Series 3, New York 143-166
- Reinhard, Kurt & Baumann, Max-Peter & Brandl, Rudolf (Hg.)
- 1977 Neue Ethnomusikologische Forschungen, Festschrift Felix Hoerburger, Laaber
- Reinhard, Kurt & Ursula
- 1984 Musik der Türkei. Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd. 95/96, Bd. 1: Die Kunstmusik, Bd.2: Die Volksmusik, Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd. 95/96, Darmstadt
- Reinhard, Ursula
- 1985 Das Musikleben in osmanischer Zeit, in: TKK, 159-163
- 1987 Türkische Musik: ihre Interpreten in Westberlin und in der Heimat, in: Jahrbuch für Volksliedforschung, 32.Jg., 81-92
- 1994 Die Musik am türkischen Hof im 17. Jahrhundert, in: Lauer, R. & Majer, H. G. (Hg.): Höfische Kultur in Südosteuropa, Bericht der Kolloquien der Südosteuropa-Kommission 1988-1990, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philolog.-Hist. Kl. 3. Folge Nr. 203, Göttingen, 174-204
- Reinhard, Ursula & Pinto, Tiago Oliveira de
- 1990a Zwei Liedgattungen der Asik/Ozan im Osten der Türkei, in: Braun, H. (Hg): Probleme der Volksmusikforschung, Studien zur Volksliedforschung; Bd.5, Bern, 250-263
- 1990b Die Volkssänger Asik der Türkei. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Abt. Musikethnologie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz
- Reinsch, Dieter & Brandl, Rudolf M.
- 1985 Texte neugriechischer Volkslieder aus Karpathos. Beobachtungen zum Problem von Konstanz und Wandel, in: Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde, Bd.12, 61-80
- Restle, M.
- 1989 „Eklektizismus“ und „Synkretismus“ in der bulgarischen mittelalterlichen Kunst, in: Lauer, R. & Schreiner, P. (Hg.): Kulturelle Traditionen in Bulgarien, Bericht über das Kolloquium der Südosteuropa-Kommission 16.-18.Juni 1987, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Folge 3, Nr.177, Göttingen, 61-67
- 1994 Hofkunst – höfische Kunst Konstantinopels in der mittelbyzantinischen Zeit, in: Lauer, R. & Majer, H. G. (Hg.): Höfische Kultur in Südosteuropa, Bericht der Kolloquien der Südosteuropa-Kommission 1988-1990, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philolog.-Hist. Kl. 3. Folge Nr.203, Göttingen, 25-41
- Rice, Timothy F.
- 1977 Polyphony in Bulgarian Folk Music, Phil. Diss. Washington
- Riesterer, W.
- 1985 Das osmanische Heerwesen, in: TKK, 62-66



- Rihtman, Cvetko  
1958 Jugoslawien, II. Die Volksmusik 5. Bosnien und Herzegowina, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 7, 371-378  
1965 Die Hauptmerkmale der konstatierten Schichten in der traditionellen Musik und in den Musikinstrumenten Bosniens und der Hercegowina, (sep.) Sarajevo, 213-224  
1966 Mehrstimmigkeit in der Volksmusik Jugoslaviens, in: Journal of the International Folk Music Council XVIII, 23-28  
1970 Les formes polyphoniques dans la musique traditionnelle Jougoslave, in: Berichte d.VII. Congres Intern. des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Moscou 1964, Vol. VII, Moskva, 265-267  
1976 Yougoslav Folk Music Instruments, Pittsburgh  
1980 Yugoslavia § II.2: folk Music, Bosnia and Hercegovina, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.20, London, 587-594
- Ringer, A.  
1974 Islamic Civilization and the Rise of European Polyphony, in: studia instrumentorum musicae popularis III, Stockholm, 189-192
- Rombou-Levidi, Marika  
1999 Pieces of a Dance Puzzle in the Evros Region. The Past, the Present, Local Practice and Supra-Local Ideology, in: The Friends of Music Society (Hg.): Music of Thrace, Athen, 145-192
- Roth, Harald & Schmitt, Oliver Jens  
2011 Im Zeichen imperialer Herrschaft: das christlich beherrschte Südosteuropa in der Frühen Neuzeit, in: Clewing, K. & Schmitt, O. J. (Hg.): Geschichte Südosteuropas vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg 2011, 296-344
- Roth, Klaus  
1985 Großstädtische Kultur und dörfliche Lebensweise. Bulgarische Großstädte im 19. und 20. Jahrhundert, in: Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung, 24.Deutscher Volkskundekongreß Berlin 1983, Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Bd. 13, Berlin 363-376
- Runciman, Steven  
1978 Geschichte der Kreuzzüge, München
- Salmen, Walter  
1970 Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter, Kassel  
1991 „...denn die Fiedel macht das Fest.“ Jüdische Musikanten und Tänzer vom 13. bis 20. Jahrhundert, Innsbruck
- Salat, Josef & Jana  
1973 Ethnologie - Ethnohistorie - Hermeneutik, in: Wiener Ethnohistorische Blätter, Heft 6, 3-30
- Sarides, Emmanuel  
1987 Ethnische Minderheiten und zwischenstaatliches Streitobjekt. Die Pomaken in Nordgriechenland, Ethnizität und Gesellschaft, Occasional Papers 11, Berlin
- Sarosi, Balint  
1967 Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Bd.1, Leipzig  
1977 Zigeunermusik, Budapest  
1985 Eine „mehrsprachige“ Zigeunerkapelle in Transsylvanien, in: Studia instrumentorum musicae popularis VIII, Stockholm, 94-102
- Saunier, G.  
2001 Ελληνικά δημοτικά τραγούδια: συναγωγή μελετών (1968-2000), (Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη



- Schier, V.  
1995 Cento, in: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), 2. Neubearb. Aufl., Sachteil 2, Kassel-Basel-London etc., 543-49
- Schmitt, Oliver Jens  
2011 Das Spätmittelalter in Südosteuropa, in: Clewing, K. & Schmitt, O. J. (Hg.): Geschichte Südosteuropas vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg, 142-213
- Schneider, Marius  
1934 Geschichte der Mehrstimmigkeit Bd. I, Berlin  
1938 Über wörtliche und gestaltmäßige Überlieferung wandernder Melodien, in: Archiv für Musikwissenschaft III, 363-372  
1963 Das gestalttypologische Verfahren in der Musik des Francesco Landino, in: Acta Musicologica 35, 2-14
- Schwarz, K.  
1985 Das Osmanische Reich – Historischer Überblick, in: TKK, 45-56; Staatsverwaltung und Repräsentation, 57-61
- Schrader, A.  
<sup>2</sup>1937 Sammlung neugriechischer Volkslieder, Athen.
- Schramm, Gottfried  
2011 Um 500 bis 900 auf geräumtem römischen Reichsboden: politisch-militärische Verbände von Eroberern und die zweite Christianisierung, in: Clewing, K. & Schmitt, O. J. (Hg.): Geschichte Südosteuropas vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg, 24-54
- Schreiner, Peter  
1989 Die Byzantinisierung der bulgarischen Kultur, in: Lauer, R. & Schreiner, P. (Hg.): Kulturelle Traditionen in Bulgarien, Bericht über das Kolloquium der Südosteuropa-Kommission 16.-18. Juni 1987, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Folge 3, Nr. 177, Göttingen, 47-60
- Schwartz, Martin  
1998 Greeks of Asia Minor, Music of the Yiddish Speakers and Rebetiko, in: NIKAIA, 43f.
- Shiloah, Amnon  
1974 The Status of the Oriental Artist, in: Ariel, No.36, 79-83  
1976 Die islamische Musik, in: Lewis, B. (Hg.): Die Welt des Islam, Braunschweig, 161-172
- Shituni, Spiro  
1990 The Relationship of Poetry and Music in the Albanian Folk Songs, in: Braun, H. (Hg.): Probleme der Volksmusikforschung, Studien zur Volksliedforschung Bd. 5, Bern, 232-240
- Silverman, Carol S.  
1984 Pomaks, in: Weckes, Richard V. (Ed.): Muslim Peoples. A World Ethnographic Survey, 2nd Ed. Rev. & Exp., Westport Conn., 612-616
- Simon, Arthur - Kubik, Gerhard - Elschekova, Alica - Ziegler, Susanne - Moyle, R. M.  
1996 Mehrstimmigkeit, in: Finscher L. (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart [Neue] MGG, 2. Neubearb. Aufl., Kassel-Basel-London etc., Sachteil, Bd. 5: 166-1808
- Sinz, Rainer  
1978a Gehirn und Gedächtnis, Stuttgart-New York
- Slobin, Marc  
1982 Tenement Songs. The Popular Music Of The Jewish Immigrants, Urbana-Chicago-London
- Smitek, Zm.  
1983 Orientalski Elementi V Slovenskem Ljudskem Izročilu, in: Matériaux du VIIe Symposium International du Folklore Balkanique, Ohrid 7-8 Juillet 1981, Makedonski Folclor XVI. Jg. Nr.31, 17-23

- Smits van Waesberghe, J.  
1969 *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Musikgeschichte in Bildern Bd. III, Lfg. 3, Leipzig
- Sokoli, Ramadan & Miso, Pirro  
1991 *Veglat Muzikore të popullit Shqiptar* [Albanische Volksmusikinstrumente], Akademia e Shkencave e RPS të Shqipërisë, Tiranë
- Soyter, G. 1921 *Das volkstümliche Distichon bei den Neugriechen*, in: *Laografia* 8, 379-426
- Spyridakis, Georgios  
1968 *Volksliedforschung in Griechenland*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 13.Jg., 181-192
- Spyridakis, Georgios K. & Peristeris, Spiros [Σπυριδακη, Γ.Κ. & Περιστερη, Σ.]  
1968 *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Μουσική εκλογή)*, Tom. Γ' (Griechische Volkslieder, Narrative Lieder), Athen
- Stadtmüller, Georg  
1976 *Geschichte Südosteuropas*, München-Wien
- Stathis, Gr. Th. [Σταθη, Γρ. Θ.]  
1976 *Η Δεκαπεντασυλλαβος Υμνογραφια εν τη, Βυζαντινη, Μελοποιια*, Αθηναί
- Stefanovic, D.  
1975 *Serbian church-music through the centuries*, in: *MKB*, 127-138
- Stockmann, Doris & Erich  
1964 *Die vokale Bordun-Mehrstimmigkeit in Südalbanien*, *Les Colloques de Wègimont* 4, Liège, 85-135  
1965 *Albanische Volksmusik I: Die Musik der Camen*, Berlin  
1980 *Albania*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.I, London 1980, 197-202
- Stockmann, Doris  
1963 *Zur Vokalmusik der südalbanischen Camen*, in: *Journal of the International Folk Music Council* XV, 38f.  
1977a *Die Glocke im Profangebrauch des Spätmittelalters*, in: *studia instrumentorum musicae popularis* III, Stockholm, 224-232  
1977b *Struktur und Aufführung mittelalterlicher Gesänge aus der Perspektive vorderorientalischer Musik*, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* I, 95-110  
1983 *Musica Vulgaris bei Johannes de Grocheio (Grocheo)*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 25.Jg., Heft 1, 3-56
- Stoin, Vasil  
1925 *Hypothese sur Origine Bulgare de la diaphonie*, Sofia
- Strajnar, Julian  
1983 *Glockenläuten in Piran*, Unpubliziertes Referat bei der 8.Internationalen Arbeitstagung der Study Group on Folk Musical Instruments des ICTM in Piran, Jugoslavien 1983
- Strauss, J.  
1989 *Die bulgarischen Territorien im rumelischen Beylerbeylik*, in: Lauer, R. & Schreiner, P. (Hg.): *Kulturelle Traditionen in Bulgarien*, Bericht über das Kolloquium der Südosteuropa-Kommission 16.-18. Juni 1987, *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philolog.-Hist. Kl., Folge* 3, Nr. 177, Göttingen, 131-148
- Strunk, Oliver  
1950 *Source Readings in Music History*, New York  
1977 *Essays on Music in: The Byzantine World*, New York
- Stumpf, Carl  
1911 *Die Anfänge der Musik*, Leipzig

- Sundhausen, Holm  
2011 Südosteuropäische Gesellschaft und Kultur vom Beginn des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, in: Clewing, K. & Schmitt, O. J., *Geschichte Südosteuropas*, Regensburg, 345-419
- Sugarman, J.C.  
1989 The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians, in: *Ethnomusicology* Vol. 33/2, 191-215
- Suliteanu, Ghisela  
1985 Antique South-European elements in the Rumanian and Greek contemporary musical folklore, in: Mauerhofer 1985, 181-208
- 1990 The psychological basis of the relationship between the sonorous and form systems in the process of stylistical stratification of musical folklore, in: Braun, H. (Hg.): *Probleme der Volksmusikforschung Studien zur Volksliedforschung* Bd. 5, Bern, 61-79
- Suppan, Wolfgang (Hg.)  
1986 *Musikethnologische Sammelbände* 8, Graz
- Szalay, M.  
1981 Ethnologie als Geschichte, in: Schmied-Kowarzik, W. & Stagl, J. (Hg.): *Grundfragen der Ethnologie: Beiträge zur gegenwärtigen Theorie-Diskussion*, Berlin, 253-264
- Tabouris, Petros  
o. J. *Music of the Balkans. Songs and Dances. Albania, Central Balkans 1920 – 1940. Vol. 1, CD, FM* Records S. A. 706. Greece
- Taeschner, F.  
1954 Rumseldschukenreich und osmanisches Weltreich, in: Randa, Alexander v. (Hg.): *Handbuch der Weltgeschichte in vier Bänden*, Olten & Freiburg i.Br., Bd.I: 1054-1093
- Terhardt, Ernst  
1968 Über akustische Rauigkeit und Schwankungsstärke, in: *Acustica* 20, 215ff.
- Terhardt, E. & Seewann, M.  
1984 Auditive und objektive Bestimmung der Schlagtonhöhe von historischen Kirchenglocken, in: *Acustica* 54, 129-144
- Themelis, Dimitrios [Θεμελης, Δ.]  
1972 Μουσικοποιητική δομή στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι, in: *Laografía*, tom. KH' (XXVIII), Athen 66-80
- 1975 Το »κανονακι« ενα λαϊκο μουσικο οργανο, in: A' Συμποσιου λαογραφιας του Βορειο-ελλαδικου χωρου, Thessaloniki, 35-54
- 1979a Die Musiksammlung aus der Privatbibliothek König Ottos I. Von Griechenland, in: *Musik in Bayern*, Heft 18/19, 55-92
- 1979b Η λυρα της Θρακης, in: Πρακτικα του G' Συμποσιου λαογραφιας του Βορειοελλαδικου χωρου (Die thrakische Lyra, in: *Volkskundliches Symposium des nordgriechischen Dorfes, Praktika*), Thessaloniki, 273-282
- 1983 Τραγουδι τον Ελληνον της Ρουμανιας απο το 18ο αιωνα, in: D' Συμποσιου λαογραφιας του Βορειοελλαδικου χωρου 1979, Thessaloniki, 2-4
- 1984 Καταγραφη Ελληνικων Μελοδιων απο τα τελη του 18. και της αρχης του 19.αιωνα, in: Παραδοσιακη και εντεχνη μουσικη, Thessaloniki, 53-84
- 1988 Die Entstehung der neugriechischen Kunstmusik im Anschluß an die europäische Musiktradition im 19. Jahrhundert, in: Brandl & Konstantinou 1988, 51-66
- 1990 Die Funktion von Text und Musik bei der Formgestaltung im griechischen Volkslied, in: Braun, H. (Hg.): *Probleme der Volksmusikforschung, Studien zur Volksliedforschung* Bd. 5, Bern, 158-167

- The Friends of Music Society (Hg.)  
1999 Music of Thrace. An Interdisciplinary Approach: Evros, Athen  
Theodosiou, Aspasia  
2003 Authentic Performances and Ambiguous Identities: Gipsy Musicians on the Greek-Albanian Border, Dissertationsdruck der John Ryland University of Manchester, Faculty of Social Sciences and Law, Manchester
- Tietze, A./ Baldauf, I.  
1985 Karagöz – das türkische Schattentheater, in: TKK, 164-168
- Tirta, M.  
1989 The Albanians migration abroad (suits), in: Culture Populaire Albanaise 9, 65-84  
TKK  
1985 Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit, Ausstellungskatalog, Band 1, Recklinghausen
- Todorov, T  
1989 Rhythmisch-metrische Besonderheiten in der bulgarischen Volksmusik, Eberhardt, C. & Weiß, G. (Hg.): Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa, Südosteuropa-Studien Bd. 40, Regensburg, 143-156
- Torp, Lisbet  
1998 „with music as the only luggage“, in: NIKEIA, 47f.
- Touma, Hassan Habib  
1968 Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim, Berlin
- 1973 Die Musik der Araber im 19.Jahrhundert, in: Günther, R. (Hg.): Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19.Jahrhundert, Regensburg, 53-65
- Traerup, Birthe  
1971 Rhythm and Metre in Albanian Historical Folk Songs from Kosovo (Drenica) Compared with the Epic Folk Songs of Other Balkan Peoples, in: Makedonski Folklor IV/7-8, 247-260
- 1972 East Macedonian Folksongs, Kopenhagen
- 1974 Albanian singers in Kosovo, in: Festschrift Ernst Emsheimer. Musikhistoriska museets skrifter 5, studia instrumentorum musicae popularis 3, Stockholm, 244-251, 300
- 1975a Sharki – eine Langhalslaute in Kosovo (Jugoslawien), in: Beiträge zur Musik des Vorderen Orients und seinen Einflußbereichen (Festschrift K. Reinhard), Baessler-Archiv Neue Folge Bd. XXIII (1975) (XLVIII. Bd.), Heft 1, Berlin, 39-59
- 1975b Folk Music in Prizrenka Gora, Jugoslavia, in: Musik og Forskning 1, Kopenhagen, 57-77
- 1977a Heute kommen die Trommeln, Hochzeitsmusik in der Prizrenka Gora, Jugoslawien, in: Baumann, M.P. & Brandl, R. & Reinhard, K. (Hg.): Neue ethnomusikologische Forschungen, Festschrift Felix Hoerburger zum 60.Geburtstag, Laaber, 113-124
- 1977b Wedding Musicians in Prizrenka Gora, Jugoslavia, in: Musik & Forskning 3, Kopenhagen, 76-95
- Trummer, Manfred  
1981 Bogumilen, Pomaken, Pavlikianer, Franziskaner... Skizzenhafte Betrachtungen, in: Mitteilungen des Bulgarischen Forschungsinstitutes in Österreich, Verein der Freunde des Palais Wittgenstein 4:1, 110-126
- Tzanakaris, B. I.  
2015 Οι Λήσταρχοι, Τα παληκάκια τα καλά σύντροφοι τα σκοτώνουν. Athen.
- Tsangalas, K. D.  
1978 Probleme und Aspekte der Erforschung des Liedgutes in seinem ursprünglichen Milieu, in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes XXVII, 1978, 9-43
- Tsigakou, Fani-Maria  
1982 Das wiederentdeckte Griechenland in Reiseberichten und Gemälden der Romantik, Bergisch-Gladbach [Deutsche Lizenzausgabe von 1981: The Rediscovery of Greece. Travellers and Painters of the Romantic Era, London]

- Turczynski, E.  
1986 Innovationsimpulse des Philhellenismus für die Geschichtswissenschaft in Deutschland und Griechenland, in: IBS, 9-28
- Universiteti Shetror i Tiranës: siehe *Instituti i Folklorit*
- Unlü, Cemal  
1998 The First Recordings of Greek Songs during the 1900-1921 Period in Constantinople, in: NIKAIA, 38f.
- Vakalopoulos, Apostolos  
1986 Der Philhellenismus der Deutschen während der griechischen Revolution von 1821, in: IBS 47-55
- Vakarelski, Christo  
1983 Alte Überreste in der Lebensweise der islamisierten Bulgaren in den Rhodopen, in: Mauerhofer, Alois (Hg.): Die Südosteuropäische Volkskultur in der Gegenwart, Ref. der 4. Intern. Balkanologentagung 1970 [Festschrift W. Wunsch], Musikethnologische Sammelbände 6, Graz, , 161-168
- Vourgazelis, E. D.  
1939 Ο Βιος του Ελληνικου Λαου κατα την Τουρκοκρατιαν, Τευχος Α', (sep.), Athen
- Vodusek, V.  
1980 Yugoslavia. § II.5 folk Music, Slovenia, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 20, London, 604ff.
- Vossen, R. (Hg.)  
1983 Zigeuner: Roma, Sinti, Manusch, Calé; zwischen Verfolgung und Romantisierung; Katalog zur Ausstellung des Hamburgischen Museums für Völkerkunde, Frankfurt/M.-Berlin-Wien
- Vrellis, A.P. [Βρελλη, Α. Π]  
1985 Ελληνικα Δημοτικα Τραγουδια. Συμβολη στην ερευνα της Επειροτικης Μουσικης, Ioannina
- Weithmann, Michael W.  
32000 (1995) Balkan-Chronik. 2000 Jahre zwischen Orient und Okzident, Regensburg, Graz-Wien-Köln
- Wellesz, Egon  
1961 A History of Byzantine Music and Hymnography, 2nd Ed., Oxford
- Werner, H.  
1925 Über Mikromelodik und Mikroharmonik, in: Zeitschrift für Psychologie 98, 74-89
- Wildhaber, Robert (Hg.)  
1968 Masken und Maskenbrauchtum aus Ost- und Südosteuropa, Basel
- Wiora, Walter  
1955 Zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit, in: Festschrift Max Schneider zum 80.Geburtstag, Leipzig, 319-334
- 1961 Die vier Weltalter der Musik, Stuttgart
- 1977 »Gattungen des Volksliedes« und »Gattungen der Musik«, in: Baumann, M. P. & Brandl, R. & Reinhard, K. (Hg.): Neue ethnomusikologische Forschungen, Festschrift Felix Hoerburger zum 60. Geburtstag, Laaber, 37-44
- Yayannos, A. & Ar. & Dingli, J.  
1976 Ο Κοσμος του Καραγκιοζη [The World of Karaghiozis], 3 Bde., Verl. „Hermes“, Athen
- Zahariewa, Sw.  
1989 Bulgarische Volksmehrstimmigkeit, semantische und funktionelle Aspekte, in: Eberhardt, C. & Weiß, G. (Hg.): Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa-Studien Bd. 40, Regensburg, 175-186
- Zakythinis, D.A.  
1979 Byzantinische Geschichte 324-1071, Wien-Köln-Graz



- Zaminer, Frieder  
1959 Der vatikanische Organum-Traktat, Tutzing
- Zannos, Jannis  
1990 Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music, in Yearbook for Traditional Music  
Vol.22, 42-59
- Zemtsovsky, Izajli  
1987 The Ethnography of Performance: Playing – Intoning – Articulating Music, in: Folklor i njegova  
umetnicka transpozicija, Beograd, 7-22
- 1972 Russian Folk Polyphony, Moskva
- Zganec, V.  
1958 Jugoslawien – II. Volksmusik, 2. Kroatien, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG),  
Kassel-Basel-London-New York, 348-359
- Ziegler, Susanne  
1979 Das Volkslied in Westmazedonien, Berlin
- 1988 Kaukasische Mehrstimmigkeit im Spiegel der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Litera-  
tur, Vortragsmanuskript Borzoni Okt.1988
- 1990 Gattungsprobleme türkischer Volkslieder, in: Braun, H. (Hg): Probleme der Volksmusikforschung,  
Studien zur Volksliedforschung Bd. 5, Bern, 264-278

## Anhang: Die „*Turkokratia*“ im Überblick – die zivile und militärische Verwaltung unter dem Halbmond

Über die halbttausendjährige osmanisch-türkische Herrschaft „bestehen wohl die meisten historischen Mythen und Klischees. Eine unvoreingenommene Betrachtung muß zu dem Ergebnis kommen, daß ... bis ins 18. Jahrhundert, die osmanische Ordnung – vielfach durchaus im Einklang mit der Orthodoxie – den Rahmen für innerbalkanische Prosperität gebildet hat.“ (Weithmann 2000: 11)

Eine wichtige Rolle in den Beziehungen zwischen Westeuropa und dem Orient bzw. Balkan spielten die Heeres- und Handelsstraßen bereits in römischer und byzantinischer Zeit, v.a. aber in den Kreuzzügen in West-/Ost-Richtung, später, nach dem Fall Konstantinopels und Errichtung des osmanischen Weltreiches, in umgekehrter Ost/West-Richtung mit dem Vormarsch des osmanischen Heeres bis Wien. Der Seeweg über das Mittelmeer, der im Mittelalter vor allem von Venedig (später auch Genua) kontrolliert und in erster Linie für den Handel mit der Levante genutzt wurde, gewann erst mit den Kreuzzügen (und dem Niedergang von Byzanz) militärisch langsam an Bedeutung, da die Osmanen an der Kriegs- und Handelsmarine wenig interessiert waren und diese weitgehend den Griechen überließen. Sie interessierte bestenfalls die Herrschaft über die größeren Inseln.

### Die Heeres- und Handelsstraßen zwischen Rom und Konstantinopel (Weithmann 2000: 25ff):

Von Belgrad verlief die „*Kaiser-*“ oder „*Zarenstraße*“, bzw. „*Rumelische Heerstraße*“ (heute *Europastraße 5* = „*Gastarbeiterroute*“) entlang der Achse des Makedonischen Durchbruchs, den Tälern der Morava und Vardars, über Nisch und Skopje nach Thessaloniki. Sie war die wichtigste Balkanverbindung nach Süden. Früher verlief der Hauptweg der Kreuzfahrer und Jerusalem-Pilger von Niš übers Gebirge nach Sofia, dann durch die Maritza-Ebene nach Edirne (byzantinisch: Adrianopel) und endete in Konstantinopel/Istanbul. Diese Straße fährt auch der „*Orientexpress*“ entlang. Der Aufmarsch der osmanischen Heere erfolgte in umgekehrter Richtung. Der 3. Weg zwischen Rom und Konstantinopel ist die „*Via Ignatia*“ zwischen Brindisi und Durrës/Durazzo über die engste Stelle der Adria und auf dem Landweg über albanische und nordgriechische Gebirgspässe bis Thessaloniki. Von dort ging es die Küste der Ägäis und des Marmara-Meeress entlang bis Konstantinopel. Dieser Heerweg hat im 20. Jh. durch die Isolationspolitik des stalinistischen Albanien an Bedeutung eingebüßt.

„*Schmale Saumpfade und gefährliche „Karawanenwege gab es bis ins 20. Jh.“ über die montenegrinischen Berge, der wichtigste war der Zenta-Weg von der Handelsstadt Ragusa (Dubrovnik) über Kotor (Cattaro) in die Berge Montenegros und über den Čakor-Sattel nach Peć ins Kosovo.*

„Die wilden, verkehrsfeindlichen Gebirgsregionen Bosniens, Montenegros, Albanien und des Epiros, Makedoniens und des bulgarischen Balkangebirges blieben abseits der wichtigen Transversalen und so erhielten sich „urtümliche und archaische“ Sozialstrukturen<sup>1</sup> mit „patriarchalisch beherrscht“

1 Weithmann vertritt in seinem faktenreichen Buch ethnohistorisch-quellenkritisch eurozentrische Ansichten zur Sozial- und Infrastruktur, nicht nur zur traditionsverbundenen Bergbevölkerung. Er äußert sich auch negativ zur Orthodoxie und zum osmanischen Islam, denen er mangelnde Übernahmebereitschaft für neue, fortschrittliche Ideen vorwirft. Die Bezeichnungen „urtümlich“, „archa-

ten Sippenverbänden“, sog. „Zadugas unter einem Häuptling [Župan] mit einer betont kriegerischen heroischen Lebenshaltung“. Es „herrschte Generationen lang Blutrache ... daß die möglichst unzugänglich angelegten Bergdörfer und Einzelgehöfte wahren Festungen glichen“. (Weithmann 2000: 25ff.) Die großen Straßen hätten wenig Möglichkeiten für Handels- und Kulturkontakte geboten, denn „außerhalb der befestigten Städte marschierten eineinhalb Jahrtausende ständig Heere aus Ost und West hindurch oder waren auf dem Rückzug, weshalb die ausgepreßte Bevölkerung die an sich siedlungsgünstigen Gebiete verließ“ (ebda.: 27).

- Weithmann vergißt hier den interkulturellen Austausch in den *Karawansereien*<sup>2</sup> zwischen den internationalen Händlern und z.B. den Reisenden, die sich abends mit Geschichten-erzählern, Balladen und Musik aus nahegelegenen Dörfern unterhielten.

## Die rasche Eroberung des Balkans durch die Osmanen

„Alle balkanorthodoxen Herrschaften wurden in einem knappen Jahrhundert (ca. 1360-ca. 1460) von jenem neuen Reich unterworfen, das das Erbe von Byzanz antreten und die Balkanhalbinsel wieder unter einem Zeppter vereinigen würde: den Osmanen. Die Schnelligkeit ihrer Eroberungszüge wird noch deutlicher, wenn man sich vor Augen hält, dass sie schon 1362 die zweite Stadt des Byzantinischen Reiches, Adrianopel, einnahmen und zu ihrer Hauptstadt ausbauten; dass sie 1371 die serbischen Herren ... an der Marica vernichtend schlugen, 1372 Byzanz zu einem Vasallenstaat hinabdrückten, 1387 Thessaloniki eroberten, 1388 Bosnien erreichten und 1389 Fürst Lazar, König Tvrtko von Bosnien und ihre orthodoxen Verbündeten auf dem Amselfeld besiegten und schließlich 1393 die alte bulgarische Zarenstadt Tárnovo im Sturm nahmen. Nur der Feldzug des Mongolenherrscher Timur Lenk und die schwere osmanische Niederlage bei Ankara (1403) verhinderten, dass schon um 1400 der ganze Balkan unter unmittelbare osmanische Herrschaft geriet. (...) Dass die Osmanen weite Teile des Balkans in etwas mehr als einem Jahrhundert unterwerfen konnten, ist auf verschiedene Gründe zurückzuführen. Der Klimawandel (Abkühlung), der Schwarze Tod, zahlreiche innere Kriege, ... begleitet von Seuchen, hatten die christliche Bevölkerung ... stark geschwächt. Die mystifizierenden Strömungen in der Orthodoxie sind Ausdruck und vielleicht auch Folge dieser Krise – sie verstärken die politische Krise aber noch. (...) Die orthodoxen Staaten durchliefen im 14. und 15. Jahrhundert eine Phase schwerer innerer Kämpfe, bei denen Konfliktparteien nicht davor zurückscheuten, die Osmanen zu Hilfe zu rufen. (...) Wohl die Mehrzahl der Soldaten im Sultansheer setzte sich fast von Beginn an aus Angehörigen der regionalen Bevölkerung zusammen, Griechen, Bulgaren, Albaner, Serben, Bosnier, Vlachen. Diese wurde von den militärischen Erfolgen der osmanischen Heerführer sowie von der Aussicht auf Beute und auf gesellschaftlichen Aufstieg angezogen. Es war nicht nötig, zum Islam überzutreten, um im Osmanischen Reich Karriere zu machen. Die Hilfsvölker der Osmanen bestanden überwiegend aus orthodoxen Christen“.(Prinzing & Romhányi 2011: 145ff.)<sup>3</sup>

---

isch“, „wild“ für Großsippen-Strukturen und die Blutrache werden von der Ethnologie ohne Beweise für deren Konstanz über Jahrtausende längst als Clichés gesehen, da in einer solchen Umwelt, wo (ohne Telefon, Handy und Polizei im Hubschrauber) die Frauen vor Räubern nur die Angst vor der Blutrache schützte, wenn die Männer des Haushalts auf der Weide oder auf Kriegszügen waren. Deshalb gibt es z.B. in den Weißen Bergen Kretas auch heute noch Blutrache (Auskunft einer kretischen Studentin).

- 2 Die Karawansereien wurden von *Derven* (Straßenwächtern) und gemieteten Söldnern bewacht.
- 3 Hervorhebung durch RMB.



## Die Struktur des osmanischen Reiches

Das osmanische Reich<sup>4</sup> war in direkt-verwaltete, halbautonome Territorien (mit Sonderrechten) und tributpflichtige Vasallenstaaten eingeteilt.<sup>5</sup> Andere, wie Nordafrika und einige kurdische und arabische Fürstentümer, hatten strikte Heeresfolge zu leisten.

Stadtmüller (1976: 270f.) überbetonte die äußere *Rechtlosigkeit der Nichtmuslime*:

„Die Reichsbevölkerung bestand aus einer politisch bevorrechteten Herrenschaft und aus einer politisch rechtlosen Unterschicht. Die erstere umfaßte die Muslims, ... gleichgültig welchen Volkstums und welcher Abstammung sie waren. Als Angehörige der herrschenden Oberschicht waren sie steuerfrei und durften Waffen tragen. Sie allein bildeten die politische Reichsnation. Unter ihnen und von ihnen durch einen Abgrund sozialer, rechtlicher und wirtschaftlicher Unterschiede getrennt, lebten als politisch rechtlose Unterschicht die Nichtmuslims, die Rajah, gleichgültig welchem Volkstum und welcher Volkskirche zugehörig. Sie mußten Kopf- und Grundsteuer zahlen. Das Waffentragen war ihnen verboten... Dieses osmanische Reichsrecht - heiliges Recht und Reichsgesetze - galt nicht für die inneren Verhältnisse der Rajahvölker. Diese lebten nach dem kanonischen Recht ihrer Volkskirche oder - in den Autonomien - nach ihrem alten Gewohnheitsrecht.“

Obwohl als Reichsgesetz (*shariat*) das muslimische galt, standen Christen und Juden<sup>6</sup> unter besonderem Schutz des Staates (Schwarz 1985). Weithmann wiederum meint:

„Von 'Toleranz' im demokratischen, rechtsstaatlichen Sinne kann nicht die Rede sein. Es war Duldsamkeit gegen Geld und gegen das Eingeständnis der Minderwertigkeit. Und im Alltag konnte dies schnell dem Fanatismus auf beiden Seiten zum Opfer fallen. Speziell auf türkischer Seite spielte wohl auch eine Portion Indolenz (Gleichgültigkeit) gegenüber den christlichen Untertanen eine Rolle, solange diese zahlten und sich loyal verhielten.“ (2000: 146f.)

Sie mußten eine zusätzliche Kopfsteuer (*cizye, charadsh*) entrichten und waren von der Knabenlese *devshirme* betroffen. Die Balkanvölker mußten bis ins 17.Jh. den 10.Teil der männlichen Neugeborenen dem Sultanshof als eine Art Steuer entrichten (Weithmann (2000: 149f.) Nach Stadtmüller (1976: 271) wurden die geraubten Knaben „in Unkenntnis ihrer familiären und regionalen Herkunft gehalten“ (siehe dagegen Weithmann) und zu fanatischen Muslimen erzogen, die als Sklaven des Sultans (*kul*) die politische und militärische Elite des Reiches bildeten, besondere Privilegien, z.B. Steuerfreiheit erhielten und dem Sultan direkt unterstanden.

„... angesichts kinderreicher balkanischer Großfamilien drängten diese zuweilen ihre Söhne den Eintreibern förmlich auf, da die Kinder in Istanbul eine fundierte (muslimische) Ausbildung erhielten, was einem Teil in der Verwaltung eine glänzende Karriere (30 Großvezire waren Albaner) ermöglichte. Auch Bosnien war die ursprüngliche Heimat zahlreicher Baumeister, Heerführer und Höflinge. Der andere Teil wurden ins zölibatäre Elite-Korps der Janitscharen mit vielen Privilegien einge-

4 = Zusammenfassung nach Schwarz 1985: 57-61, wenn nicht besonders vermerkt.

5 Neben Krimtataren, Georgien, Mingrelien, einigen arabischen Emiraten, waren dies v.a. Siebenbürgen, die Walachei, Moldavien, die Republik Ragusa, sowie zeitweise Tribute Venedigs für Zypern und von Kaiser Ferdinand für die ungarischen Besitzungen.

6 Christen und Juden besaßen, als Anhänger einer „Buch-Religion“, nach dem *shariat* einen Sonderstatus, den die Osmanen nicht immer einhielten (z.B. war die Knabenlese bei Christen rechtswidrig). Für die Juden waren die Osmanen aber das kleinere Übel: „Die muslimische religiöse Toleranz bewirkte einen erheblichen Zuzug der aus Spanien vertriebenen 'spaniolischen' Juden in den osmanischen Herrschaftsbereich...“ (Hösch 1968: 87). S. Janina und Saloniki (Holland, Bartholdy).

gliedert. Die Verbindungen zu ihrer Heimat waren keineswegs aufgehoben und hohe Verwaltungsbeamte konnten ihren (auch den christlichen) Familien Vorteile verschaffen.“ (Weithmann ebda.)<sup>7</sup>

Obwohl Söhne hoher Würdenträger gewisse Privilegien genossen, gab es keinen Adel im europäischen Sinne, da *Erblichkeit der Machtpositionen nicht üblich* war und *jeder Machthaber völlig von der Gunst des Sultans abhing*, der jemanden durch einen Wink ernennen oder absetzen konnte (Schwarz 1985: 57):

„Alle Macht lag beim Sultan, wenn er sie zu gebrauchen verstand.“

Der Sultan ernannte *Veziire* (bevollmächtigte Stellvertreter und Berater), deren einer als Großvezir das *alter ego* im zivilen und militärischen Bereich und oberster Richter war. Er hatte auch die Märkte zu inspizieren. Zog der Sultan als oberster Heerführer nicht selbst ins Feld, ernannte er meist den Großvezir zum *Serdar* (Generalissimus). Nur im Haushalt des Großherrs (harem) und in der islamischen Gelehrten- und Richterschaft (*ulema*) hatte der Großvezir keine Befehlsgewalt. An der Spitze der Ulema stand der Großmufti (*sheyhül-islam*), der theoretisch mit einem Rechtsgutachtens *fetva* sogar den Sultan absetzen konnte, wenn er das Religionsgesetz verletzt hatte, und bei allen wichtigen Entscheidungen seine gutachterliche Zustimmung geben mußte. Mitglieder der Ulema mußten an einer *Medresse* (islamische Hochschule) studiert haben. Es gab ferner im Reichsrat *divani hümayun* zwei oberste Heeresrichter *Kazasker*, je einen für Rumeli (= ranghöher) und Anatolien. Alle diese Würdenträger, sowie der Großadmiral (*Kapudan Pasha*) und die *Beylerbeys* (Statthalter) von Rumeli und Anatolien, bildeten den Reichsrat. Einige wichtige Statthalterposten wurden ebenfalls mit *Veziiren* („Äußere *Veziire*“) besetzt.

Hohe Verwaltungseinrichtungen waren die *Staatskanzlei*, die für den gesamten Schriftverkehr, Registratur, Urkunden und Erlasse zuständig war, und die *Finanzverwaltung*, die den *defterdaren* (Finanzverwalter) für Rumeli und Anatolien (später noch ein weiterer für die arabischen Gebiete) unterstand. Sie benutzten eine Geheimschrift, um Fälschungen zu verhindern. Alle Finanzlisten existierten in Duplikaten sowohl in der Istanbuler, wie in der *defterhane* der jeweiligen Provinzhauptstadt.

## Das System der Provinzverwaltung

Die Osmanen modifizierten dabei nur die Militärverwaltung der Byzantiner, das *Pronoia*-System (Soldatengüter). Es erfolgte nach militärisch-zivilen und juristischen Ämtern getrennt (Hösch 1968: 85). Erstere wurden nach dem *dirlik*-System (*timar*-System) entlohnt, d. h. dem Staat zustehende Steuern wurden direkt dem *dirlik*-Inhaber zugewiesen. Inhaber eines *dirlik*, das je nach Rang (*timar*,<sup>8</sup> *zeamet*, sowie *Sancakbeys* und *Beylerbeys*) ein Dorf bis zum *sançak* (= Fahne = Provinz) groß sein konnte, war meist ein Soldat mit Pflicht zu sofortiger Heeresfolge. Der *Sançakbey* war Kommandeur der Kavallerie (*sipahis*) und hatte einen Roßschweif (*tug*) und **eine *Mehterhane* (Militärkapelle) als Attribut amtlicher Würde**. Die große Pauke *kös* war exklusiv dem Sultan vorbehalten (U. Reinhard 1985: 162).

Jeder *Sançak* hatte eine eigene Abgabenverordnung, wobei einige, die Überschüsse erzielten, die über die Unterhaltskosten für die Beys, ihr Gefolge (*kapu-halki*) und die Solda-

7 - Hervorhebung RMB.

8 Ein *timar* reichte für den Unterhalt eines *sipahi* (= Kavallerist in kriegsbereitem Zustand).



ten hinausgingen, diese an den Sultan abzuliefern hatten. Dem Sançakbey unterstanden, wenn er im Felde war, sein ziviler Vertreter (*kethüda*), *Alaybey* und *Subashis* (= Offiziere). Die Sançakbeys unterstanden dem *Beylerbey* (Befehlshaber der Befehlshaber) von Rumeli<sup>9</sup> oder Anatolien, zu denen Ende des 16. Jhds weitere Beylerbeys kamen, die rangniedriger waren. Der Beylerbey hatte meist auch einen eigenen Pasha-Sançak, mit dem er seine Ausgaben finanzierte und führte *zwei Roßschweife*, „Äußere Vezire“ hatten *drei Roßschweife*, ein größeres Gefolge und eine größere Mehterhane. Seit Sultan Murad III. (1574-1595) wurden sie häufig ausgewechselt. Jeder Beylerbey hatte für zivile Aufgaben einen eigenen Divan zur Beratung (s. Ali Pasha in Janina), doch waren die Befugnisse wegen vieler direkter Vorschriften aus Konstantinopel begrenzt. So erfolgte die Ernennung der *Defterdare* (Finanzverwalter) und Kadis direkt durch die Pforte, der sie unterstanden. Auch die *Janitscharen-Garnisonen* waren den *Beylerbeys* nicht unterstellt. Mit zunehmender Schwäche der Sultane wuchs die Autonomie der Beylerbeys. Ab dem 16. Jh. wurden die Herrschaftsgebiete der Beylerbeys *eyalet* (halbautonome Gebiete) und die Provinzkavallerie verlor militärisch an Bedeutung. Da die Pforte immer mehr an direkten Geldzahlungen interessiert war, wurden Steuerbezirke bis zur Provinzgröße zu Lasten des *dirlik*-Systems an *Steuerpächter* vergeben. Damit gewannen die Beylerbeys an Einfluß, da sie auf eigene Kosten Haustruppen aufzustellen hatten, was mit dem Aufstieg lokaler Notabeln *ayan*, im 18. Jh. zur Entstehung halbautonomer lokaler Dynastien (*Derebeys* = Talherren), führte.

*Kadis* (Richter) gab es im ganzen Reich, in Provinzhauptstädten bis zu großen Dörfern. Sie waren fest besoldet und wurden vom zuständigen Kazasker in Konstantinopel eingesetzt. Sie sprachen in ihren Gerichtsbezirken nicht nur Recht, ihnen unterstand auch die Bürokratie. Sie konnten überallhin versetzt werden, da im ganzen Reich das gleiche Recht galt. Außer Kadis gab es in den Gerichtsbezirken *kaza* Beamte mit Polizei-Funktionen.

## Zum osmanischen Bodenrecht - die Derebeys (Talherren)

„Das hellenische und römische Pachtsystem hat sich in dem türkischen Reiche sehr treu erhalten und kann man hier das Walten der Pachtcompagnien mit dem *manceps* ... und dem *prädes* ..., und dem Schwarme bezahlter Diener in praxi studiren.“ (Hahn 1854: 129)

Nach Hahn (1854:70) gehörte alles eroberte Land (d. h. die ganze europäische Türkei) der Gesamtheit der Gäubigen und also dem Sultan als deren Repräsentant.<sup>10</sup> Einzelne konnten von ihm das Nutzungsrecht urkundlich verbrieft erhalten (Dienstlehen *Timar*). Dabei wurde zwischen „*vergänglichen*“ (Gebäude und Pflanzungen) und „*unvergänglichen Gütern*“ (Fruchtäckern) unterschieden. Nutzer letzterer hatten den Zehent der Ernte als Steuer an den Sultan, seinen Vertreter, bzw. den Inhaber des Militärlehens als dessen Sold, oder im Falle eines *Ciftliks* an den Großgrundbesitzer zu zahlen. Der Pächter zahlte beim Erhalt an den Lehensherrn ca. 10% des Kaufwertes, hatte aber kein Weiterverkaufsrecht und konnte es nur an einen Sohn (nicht an einen Bruder) vererben. Durch die Bodenreform des Tanzimats (Einziehung der Spahiliks) fiel aber aller Ackergrund an den Sultan zurück und die

9 Von Hahn (1854) wird der Beylerbey von Rumeli „*Seraskier*“ genannt.

10 S.a. Weithmann 2000: 143: Ein Teil der Lehen ging auch nicht-personenbezogen als Dienstgut an Offiziers- und Beamtenstellen.

Erben hatten nur ein Vorkaufsrecht. Somit stand das Bodenrecht im engen Zusammenhang mit dem *Dirlik*-System, als Grundlage der militärischen Struktur des osmanischen Reiches einerseits und andererseits durch die Entwicklung zum Großgrundbesitz. Die Reformen des Tanzimat standen in Wechselbeziehung zum Streben nach Nationalstaatlichkeit. Zugleich hatte sich die traditionelle Hirtenkultur unter der Turkokratie zum Agrarsystem verändert, mit Zunahme der Ziegen- statt Rinder-, Schweine- und Schafzucht, die nebenbei zum Ackerbau betrieben werden konnte. Für die Verkarstung in den Bergregionen, machte Hahn (1854:131) ebendiese Ziegenhaltung verantwortlich.

Dieser wirtschaftliche Wandel von der Hirtenkultur zum Großgrundbesitz (Ciftliks) ist in unserem Kontext von Bedeutung, weil die Hirten Sympathisanten der Kleften- und Hajduken waren, ohne die diese, die sich aus den bewaffneten Söldnern (Armatolen) der Gutsbesitzer<sup>11</sup> und Steuerpächter rekrutierten, ihren Kampfraum nicht gehabt hätten.

Ursprünglich waren die Armatolen ein im byzantinischen Reich eingerichtetes und von den Osmanen übernommenes Milizsystem, das vielerorts christlich-orthodox und unter in bestimmten Familien vererbtem Kommando blieb, die Bergpässe u.a. unsichere Örtlichkeiten von Räubern freizuhalten hatten. In Albanien, wo viele zum Islam konvertiert waren, übernahmen Muslime das Kommando, was bald zum fließenden Übergang zwischen Kaçak (Kleften) und Armatoloi führte: Ali Pasha's Karriere vom Räuberhauptmann zum obersten Straßenwächter (Derven Aga), hing auch mit der offiziellen Anerkennung seiner Erfahrung als Kleften-Kapitän zusammen. (Fleming 1999: 41)

„Der Agrarfeudalismus, der sich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts dann zum eigentlichen Krebsübel des Reiches auswuchs, rüttelte bereits damals an dem inneren Gefüge des Reiches. Die Lehen, die in altosmanischer Zeit nur persönlich unter Verpflichtung des Lehensinhabers zum Kriegsdienst verliehen worden waren, wurden nun erblich. Damit entstand die Gefahr, daß die grossen Lehen ... sich ... zu Territorialherrschaften weiterentwickelten... Seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts begann der Einfluß der Zentralgewalt in den Provinzen nahezu völlig zusammenzubrechen, und die Rebellionen der Provinzstatthalter wurden fast zur Regel ... Die Verwaltung wurde korrupt und unzuverlässig ... Infolge der ständigen Finanznöte mußte die Steuerschraube immer unbarmherziger angezogen werden. Dagegen regte sich die Erbitterung der unterworfenen christlichen Völker, deren nationales Selbstbewußtsein wieder zu erwachen begann.“ (Stadtmüller 1976: 335)

„Der Agrarfeudalismus wurde zur riesengroßen inneren Gefahr. Die großen Grundherren rafften mit unrechtmäßigen Mitteln gewaltige Ländereien zusammen. Sie geboten über ganze Landschaften, ja über große Provinzen nur kraft ihrer Grundherrschaft. Sie hielten sich stattliche Privatarmeen und bauten sich in der Provinz ihre prunkvollen Residenzen. Die Hoheitsträger des Reiches ... waren gegenüber diesen Magnaten und ihrem selbständigen Treiben machtlos. Die Reichsgewalt suchte sich dadurch zu helfen, daß sie gute Miene zum bösen Spiel machte und diese Magnaten mit staatlichen Ämtern belehnte. Auf ihre Treue war nicht zu bauen. Mit Gewalt aber konnten diese Provinzmagnaten nur dadurch niedergeworfen werden, daß einer gegen den andern ausgespielt wurde. Wo es möglich war, ließ man auch gefährliche oder gefährlich scheinende Provinzgrößen durch bestellten Meuchelmord beseitigen. Bei Ausbruch des großen russisch-türkischen Krieges (1768-1774) versagte das Aufgebot der Lehensmiliz völlig.“ (ebda.: 345)

---

11 Die Definition der Grundherren als *Gentry* ist dem Begriff *Agrarfeudalismus* vorzuziehen, da ein explizites Elitebewußtsein und ein Lehenssystem fehlte.

Für die Großgrundbesitzer mit ihren Söldner-Privatarmeen (Armatolen bzw. albanische Arnauten), die durch Steuerpacht und Ämter, bei christlichen *Rajah*-Völkern oft auch Richter-Funktion ausübten - da Rajahs ihr christliches Recht und keine muslimischen Berufsrichter hatten - bürgerte sich der nichtoffizielle Titel „*Derebey*“ (= Talherr) ein.

„Zu dem Ausgreifen des Agrarfeudalismus kam das Selbständigkeitsstreben der großen Provinzstatthalter, die fern von der Reichshauptstadt ihre tatsächliche Unabhängigkeit behaupteten. Sie stützten sich auf den Grundbesitz, den sie zusammenrafften, auf ihr Söldnerheer und auf das Bündnis mit anderen, ebenso mächtigen Provinzstatthaltern. Ihre Agenten in Stambul wußten durch Bestechungsgelder oder auch durch Meuchelmord dafür zu sorgen, daß der Statthalter trotz allem die Gunst des Hofes nicht völlig verlor ... Die bedeutendsten ... - Ali Pasha von Janina und Mehmed Ali Pasha von Ägypten - beide waren Albaner - haben eine wirkliche Staatlichkeit mit Territorium, Verwaltung, Armee und Gesandtschaftswesen geschaffen, die auch in die große europäische Geschichte hineinspielte. Der diplomatische Entscheidungskampf zwischen Napoleon und England wurde auch an diesen beiden Pashahöfen ausgetragen. In Skutari hatte die Familie Buschatlija - ebenfalls albanische Emporkömmlinge - fast ein volles Jahrhundert (1752-1832) die Pashawürde inne, ein Erbfürstentum der Buschatlija schien sich herauszubilden.“ (ebda.: 346)

Es gab also die Großgrundbesitzerfamilien und die Statthalterdynastien (oft Albaner, in Rumänien griechische Fanarioten), deren Macht sich zunehmend verselbständigte. Durch Steuerpacht- und Straßenwacht-System (*Derven-Agas*: s. Ali Pasha) ergab sich so eine große Exekutivgewalt von Familien. Eine solche Macht beseitigte auch nicht der Sturz Einzelner:

- Hahn (1852: 52) berichtete, mit der Hinrichtung Ali Pashas und seiner Söhne wurde die Familie keineswegs entmachtet, denn ein Neffe, Sohn der Schwester Hainitza, wäre im Epiros bald darauf der vermögendste, einflußreichste Mann geworden.

„Infolge des allgemeinen Verfalles von Ordnung und Sicherheit im Lande entwickelten sich gewisse Einrichtungen der bewaffneten Selbsthilfe. Die jungen kräftigen Männer - seitdem die Aushebung von Christenkindern abgeschafft war, fehlte es daran nicht - gingen in die Berge und schlossen sich dort zu Bünden unter der Führung eines Hauptmannes zusammen. Ihre Aufgabe war der Kampf gegen die Türken und die mit den Türken verbundenen Arnauten und Renegaten ... Diese Freischärler hatten ihr eigenes Gesetz, das dem Rechtsbewußtsein des Volkes entsprach. Das Volk sah in ihnen die Vorkämpfer seiner Sache gegenüber den verhaßten Türken. Und die Volksdichtung hat diese Haiduken und Klephten in ihren schönsten Liedern besungen.“ (Stadtmüller 1976: 339).

Stadtmüller stellte hier zuwenig heraus, daß viele Klephtenbanden den Bauern und Hirten keineswegs nur aus selbstlosen Gründen halfen und viele in Ungnade gefallene Söldnertruppen der Statthalter und Großgrundbesitzer waren. - Woher hätten die einfachen Bauern und Hirten auch Geld für Schußwaffen oder Kontakte zum Ausland gehabt, die ihnen beides zur Verfügung hätten stellen können?

Durch die *Reform der Straßenwacht*, die zuvor Großgrundbesitzer und lokale christliche albanisch-aromunisch-griechische Stammesführer mit ihren Privatmilizen betrieben und durch Mautzahlungen der Händler und Bauern beträchtliche Gewinne eingestreift hatten, wobei die Söldner sich durch Einquartierung in die Dörfer selbst erhielten, verlor die Gentry durch die neuen, von der Pforte direkt eingesetzten Wächter (häufig Albaner) Macht und Einkommen und dies führte sie in die Illegalität eines Räuberdaseins (s. „Kleptika“).

„Die Bauern in den Dörfern, entlang den großen Straßen, waren es müde, jedem durchziehenden Heerhaufen Quartier und Verpflegung und dazu noch Hand- und Spanndienste leisten zu müssen.



Solche Lasten bedeuteten für die betroffene Bevölkerung eine periodisch wiederkehrende Ausplünderung. So verlagerten sich die Siedlungen von den großen Straßen weg, in eine Abseitslage, vielfach sogar in eine ausgesprochene Verstecklage.“ (Stadtmüller 1976: 277)

Mit anderen Worten, für die Bauern stellte sich nicht die Frage, ob sie türkische Soldaten oder die „*eigenen* *Freiheitskämpfer*“ unterstützen sollten - es war ja dieselbe Soldateska, die sie ausplünderte - und wahrscheinlich halfen sie nur deshalb den Kleften, weil diese dauernd anwesend waren und sich rächen konnten, wenn die „loyalen“ regulären Truppen abgezogen waren. Und sie machten weniger Beute, da sie ja längere Zeit von den Dörfern leben mußten, während die Truppen des Statthalters nur kurz blieben und alles mitnahmen, was sie tragen konnten.

So begann auch Ali Pasha seine Laufbahn als Räuber und sein späteres Amt als oberster Straßenwächter von Rumeli wurde seine stärkste Waffe gegen Rivalen. Ferner berichteten die Reisenden, daß er in feindlichen Pashaliks heimlich die Räuberbanden unterstützte, um deren Pashas bei der Pforte als ineffizient hinstellen zu können. (Fleming 1999: 41)

Ausgenommen von dieser allgemeinen Entwicklung waren z.T. die Spahiliks, die Militärfründe, und die umfangreichen Landgüter mit Vakuf-Dörfern, die (meist religiösen) Stiftungen für den Unterhalt von Moscheen, Schulen, Krankenhäusern und sozialen Einrichtungen unterstanden (Weithmann 2000: 143). Die Sultansmutter *Validé Sultána* hatte ebenfalls große Ländereien, auf die der Sultan keinen Zugriff hatte, die ihren eigenen Finanz-Verwaltern unterstanden. War sie eine starke Persönlichkeit und der Sultan schwach, entstand daraus eine Nebenregierung. So hatte Ali Pasha lange Zeit Einfluß auf ihre Güter. Spahiliks und Vakuf-Dörfer hatten besondere Privilegien, wodurch meist die Gründe zum Aufstand entfielen.

## Die Albaner

Von Schramm (2011: 29f.) wird für Rumänen und Albaner „eine gemeinsame Frühheimat ... in einer zentralbalkanischen Berglandschaft unterstellt, wodurch sich beide, die Albaner wie die Rumänen, in ihren heutigen Siedlungsgebieten als Zuwanderer darstellen. (...) Ein Gesamtbild im Zuge einer Erklärung der Gemeinsamkeiten von Albanisch und Rumänisch ... besagt, daß die heutigen Albaner die Nachfahren der antiken Bessen sind. Diese haben sich ... Mitte des ersten Jahrtausends in die Refugien zentralbalkanischer Höhenlagen, in einem Umkreis von 100 bis 200 km rund um das heutige Sofia, zurückgezogen. Die Bessen, als frühbekehrte Christen schon im Besitz einer eigenen, freilich nicht überlieferten Kirchensprache, müssen dann eine hohe Anziehungskraft auf romanische Flüchtlinge ausgeübt haben, die nach 274 namentlich aus den ebenen Streifen südlich der Donau Schutz gesucht und nicht alle in der makedonisch-thessalischen Städteketten untergekommen sein können. Von den bessischen Glaubensbrüdern offenbar bereitwillig aufgenommen, haben sich die beiden Völkerschaften in einer einzigartigen, etwa 200 Jahre andauernden Symbiose eingerichtet. Die Urrumänen, die bis dahin von Ackerbau und Großviehhaltung gelebt hatten, erlernten von den Bessen die für sie neue Weidewirtschaft mit Schaf- und Ziegenherden, die sommers in den Bergen und winters in den Tälern grasten. Bald schon muss man gemeinsam die Gottesdienste gefeiert haben, und aus solch einem Zusammenleben sind die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den heutigen Sprachen zu erklären. Im 9. Jahrhundert zerbrach dann diese Symbiose: die Bessen wanderten westwärts in Richtung Adria, während die Urrumänen (als Vorfahren der Rumänen wie der Aromunen) im Zentralbalkan verblieben sind.“



- Nach Weithmann (2000: 29) ist Albanisch ein Relikt der sog. „illyrischen“ Ureinwohner. Mit heute vielen lateinischen Formen gilt es als illyrisch-romanische Mischsprache.

„ALBANIEN ... gliedert sich in zwei festumrissene Teillandschaften. Hochalbanien ist ein zerklüftetes abweisendes Gebirgsland, das schroff zu den Ebenen des Küstentieflandes abfällt. Niederalbanien mit der neuen Hauptstadt Tirana ist erst in unserem Jahrhundert der Siedlungsschwerpunkt des Landes geworden. Die versumpfte Küste war für Jahrhunderte malariaverseucht und wurde gemieden. Nur in den Küstenstädten Durrës [Durazzo] und Vlorë [Valona] hatten die Venezianer Stützpunkte ihres Seereichs. Das albanische Küstenvorland richtete sich kulturell nach dem nur 80 km entfernten Italien aus. In Apulien, Kalabrien und Sizilien lebt seit dem 15. Jahrhundert eine nicht unbedeutende albanische Minderheit. Charakteristisch für das historische Albanien mit seinen unabhängigen Bergstämmen ist die unwegsame Hochregion der albanischen Alpen. Sie grenzt im Osten an das bergige Makedonien.“ (Weithmann 2000: 21f.)

Im Spätmittelalter kam es in Teilen des Balkans zu erheblichen Wanderungen: zunächst nichtslawische Gruppen wie die Vlachen und Albaner, die sich im 1./4. des 14. Jhds erheblich nach Süden ausdehnten. Die Ursachen liegen im Dunkeln. Die Wege „verliefen zum einen sehr früh (1320er Jahre) nach Thessalien und weiter nach Bötien und Attika sowie die vorgelagerten Inseln, zum anderen nach Epirus und weiter auf die Peloponnes (kurz nach 1400). Um 1456 bildeten Albaner rund ein Drittel der Bevölkerung der Peloponnes. Erhebliche albanische Bevölkerungsanteile entstanden in Attika, Bötien und Epirus. (...) umstrittener ist aus politischen Gründen die Frage albanischer Wanderbewegungen nach Osten (Kosovo, Westmakedonien) und Norden (heutiges Montenegro). In Quellen des 15. Jahrhunderts finden sich sesshafte albanische Bauern in den großmehrheitlichen slawischen Dörfern des Polog (zwischen Tetovo und Gostivar) ebenso wie am Ostabhang der albanischen Alpen (heutiges Westkosovo); daneben ist mit dem Einsickern vereinzelter albanischer Hirtengemeinschaften (Katune) zu rechnen, nicht aber mit umfangreicheren Bevölkerungsbewegungen. Sowohl das heutige Westmakedonien wie Kosovo besaßen im ausgehenden Mittelalter eine slawische Bevölkerungsmehrheit. Albaner lebten indessen bereits im späten 13. Jahrhundert verstreut in den Bergen des westlichen Balkans bis hinauf nach Dubrovnik (in dessen Hinterland der erste Hinweis überhaupt auf die albanische Sprache im Mittelalter stammt: 1282). Vom heutigen Nordalbanien bis an die Bucht von Kotor erstreckte sich ein slawisch-albanisches Übergangsgebiet, das von ähnlichen Gesellschaftsstrukturen (Katune, Stämme) gekennzeichnet war (und keine ethnischen Gegensätze kannte).“ (Schmitt 2011: 163f.)

„Die Albaner erscheinen im 11. Jahrhundert zum ersten Male in den Berichten zeitgenössischer Geschichtsschreiber - schon damals in jener Rolle, die sie seitdem fast ununterbrochen gespielt haben: als *Söldner*<sup>12</sup> im Dienst fremder Herren. Schon bald darauf muß ihre große Siedlungsausbreitung eingesetzt haben. (...) Im 11. und 12. Jahrhundert wurde das Küstenland Niederalbanien, im 13. Jahrhundert Westmazedonien und Südalbanien besiedelt. ... Zunächst wurde Epirus besiedelt, dessen nördlicher und westlicher Teil (Südalbanien und Tschamerija) noch heute albanischer Volkstumsboden ist. Dann ging die albanische Ausbreitung weiter nach Akarnanien, Ätolien und von hier aus einerseits über den Golf von Korinth nach Morea hinüber, andererseits nach Bötien und Attika. Im Zuge der venezianischen Siedlungspolitik wurden dann sogar auf die Inselwelt des Ägäischen Meeres Albaner verpflanzt. Rund die Hälfte des griechischen Volkstumsbodens wurden damals von den Albanern besetzt ... Im Laufe der Jahrhunderte hat dann das Griechentum durch seine kulturelle Überlegenheit und vor allem durch die kulturelle Wirksamkeit der orthodoxen Kirche das verlorene Gebiet Schritt für Schritt wieder zurückgewonnen. Die orthodoxen Albaner nahmen unter kirchlichem Einfluß die griechische Sprache an und begannen bald, sich selbst als Griechen zu fühlen. (...)

---

12 Hervorhebung durch RMB.

Die Albaner des Mutterlandes sind im 13. und 14. Jahrhundert stark unter den abendländischen Kultureinfluß geraten, der durch das angiovinische Königreich Neapel und die benachbarten venezianischen Besitzungen vermittelt wurde. Im 15. Jahrhundert wurden sie dann durch die anbrechende Türkenherrschaft zu einer erneuten Siedlungsausbreitung veranlaßt. Die neue Auswanderung spielte sich in verschiedenen Formen ab: Zunächst verließen größere Massen Albaner als Flüchtlinge ihre Wohnsitze in Albanien und Morea und siedelten sich in Italien (Sizilien, Kalabrien, Basilicata, Apulien, Rosciano) an.“ (Stadtmüller 1976: 206f.) Ähnlich äußert sich Weithmann (2000: 106f.):

„Im 11. Jahrhundert taucht der Name 'Albani' oder 'Arvani' zum ersten Mal in den Quellen auf. Es ist ein Fremddname. Die Bergstämme selbst nennen sich 'Skipetaren'. Der Volksname ist ungeklärt. ... Zwei größere Stammesbünde formen sich heraus, die auch sprachlich etwas differieren, die Tosken im Süden, die eher das westliche Gebirgsland besiedeln, und die Gegen im Norden, in den wilden Hochgebirgszonen. Allein die Gegen zerfallen wieder in über 60 Einzelstämme. (...) Die Albaner betreten als ... Söldner in fremden Heeren die Bühne der Weltgeschichte und das bleiben sie auch in den folgenden Jahrhunderten. Ihre kriegerische Haltung und der rigorose Ehrenkodex ... machen sie für den Kriegsdienst unter fremden Herren besonders gut geeignet. Überall wo auf dem Balkan gekämpft wird, sind sie dabei, aber auch in Kleinasien und in Süditalien. (...) Die toskischen Hirtenstämme im albanischen Gebirge breiten sich im 14. Jahrhundert immer weiter aus. Bald haben sie Nordgriechenland, ja selbst die Peloponnes erreicht. Teils dringen sie aus eigenem Antrieb vor und drängen gewaltsam die einheimischen Griechen und die im Pindos wandernden Aromunen zurück, teils werden sie von den dortigen Herrschern gelenkt und planmäßig angesiedelt.“

- Stadtmüller und Weithmann vernachlässigen, daß zwar muslimische Gegen und Tosken in osmanischer Zeit als Söldner, aber auch die Christen als Handwerker in genossenschaftlichen Gruppen bis Konstantinopel unterwegs waren, wo sie (nach Hahn) u.a. die alte Wasserleitung der Stadt bauten.

Die Islamisierung der Albaner setzte Ende des 16. Jhds ein, deren Bekenntnis zum Christentum schon vorher ein äußerliches und stark vom „heidnischen“ Volksglauben durchsetzt war. Sie war wirtschaftlich und politisch bedingt. Auch die Islamisierung blieb letztlich synkretistisch (Einfluß der Bektāşi?) und selbst Wallfahrten zu christlichen Heiligtümern waren keine Seltenheit (ebda.: 274).<sup>13</sup> Die religiösen Bekenntnisse (ca. 70% Muslime incl. Bektāşi – orthodox um 20%, katholisch knapp 10%) haben die Albaner nicht gespalten. Offensichtlich waren Christianisierung und Islamisierung nur oberflächlich.

„Größter Beliebtheit erfreute sich die synkretistische Bektāşi-Religion, eine Synthese aus islamischem, christlichem und vorchristlichem Gedankengut, mit der sich alle Albaner identifizieren konnten.“ Wichtiger für ihr Zusammengehörigkeitsgefühl (trotz interner Stammeskonflikte) und ihren Nationalismus war das Postulat der „Autochthonität“ als Nachfahren der Illyrer [= Pelasger-Theorie]. (Weithmann 2000: 228f., 149 vgl. Schramm oben!)

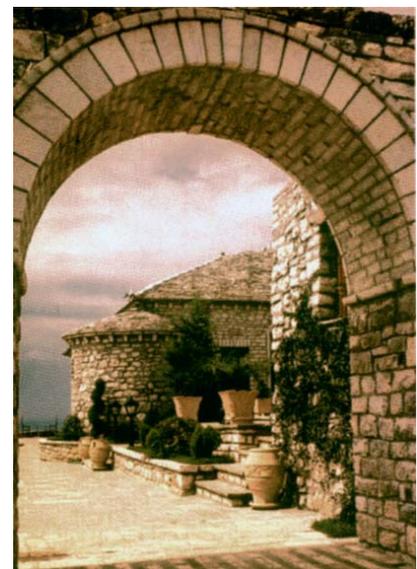
- Nach Angaben türkischer Ashik (meist Kurden) in Berlin, die sich ebenfalls als Anhänger dieser „heterodoxen schiitischen Sekte“ bekennen, sind die Bektāşi aber Proselyten der levantinischen Stammesreligion der *Aleviten*.

---

13 Rezent wurde uns im Epiros berichtet, daß albanische Muslime als Gastarbeiter in Griechenland sich als orthodoxe Christen ausgeben und ihre Vornamen gräzisieren.



Karte des Epiros mit den ionischen Inseln in osmanischer Zeit



Die adriatische Küstenstadt Saranda gegenüber den ionischen Inseln mit der Festung



„Die albanischen Bergstämme wurden seit ihrer 'Vertürkung' von der osmanischen Staatsgewalt begünstigt und konnten so ihre Siedlungsausbreitung, die schon früher eingesetzt hatte, ungestört fortsetzen. Sie plünderten zunächst durch unaufhörliche Raubzüge die Nachbarlandschaften aus, dann besetzten sie Westmazedonien und die Gebiete 'Altserbiens' (Rasziens). Kleine albanische Schwärme drangen damals sogar bis nach Bulgarien und auf die griechischen Inseln vor.

Die Albaner (Arnauten) stellten auch einen beträchtlichen Teil der osmanischen Armee und der in der Reichsverwaltung führenden 'Renegatenklasse'. Der größte Teil der Albaner wurde unter der Türkenherrschaft nach und nach islamisch (vertürkte 'Arnauten') und spielte seither eine wichtige Rolle im osmanischen Reich. Zahlreiche Staatsmänner (z.B. Ali Tepeleni von Janina, Mehmed Ali von Ägypten) und hohe Verwaltungsbeamte waren Albaner. Allorts in dem weiten osmanischen Weltreich gab es arnautische Garnisonen und mancherorts auch arnautische Militärkolonien. Die albanischen Stämme, die den Islam angenommen hatten, konnten sich ungehindert nach Nordosten ausbreiten.“ (Stadtmüller 1976: 277)

„Von größerer ... Bedeutung im türkischen Balkanreich sind die islamisierten Albaner, die Arnauten. Ihre christlichen Stammesbrüder hatten sich schon im 14. und 15. Jahrhundert über ganz Griechenland ausgebreitet. Ab dem 17. Jahrhundert stoßen die muslimischen Arnautenstämme, von den osmanischen Behörden dazu ermuntert, nach. (...) Auch innerhalb des osmanischen Staatsapparats spielen sie bald eine tragende Rolle ... Die Arnauten sind ab dem 17. Jahrhundert im osmanischen Heer überrepräsentiert, stellen die Großvezire und im 19. Jahrhundert gar die Vizekönige von Ägypten ... Die Arnautenstämme aber kämpfen bald auf eigene Rechnung und auch gegen den Sultan. Sie unterwerfen sich Epiros, wo sie sich Ende des 18. Jahrhunderts einen eigenen, unabhängigen Herrschaftsbezirk schaffen, der vom Sultan 1822 nur mit größter Mühe zurückerobert werden kann. Ali Pasha ... (1752-1822) war zwar skrupellos in seinen Mitteln, versuchte aber immerhin, eine neuzeitliche staatliche Ordnung in das archaische Durcheinander der sich bis aufs Messer bekämpfenden albanischen, griechischen und aromunischen Stämme in Nordgriechenland und Albanien zu bringen.“ (Weithmann 2000: 159f., 249)

„Gerade in der Armee erlangten die Albaner vermöge ihrer angeborenen Kriegstüchtigkeit eine bedeutende Stellung. Schließlich gelangten sie als 'Arnauten' in den Ruf, die besten Soldaten des Reiches zu sein. Aber auch in die höhere Verwaltung drangen die Albaner schon verhältnismäßig früh ein. Bereits um 1590 waren zahlreiche Wesire Albaner. Im 17. Jahrhundert wurden dann die Albaner neben den Türken die wichtigsten Träger der osmanischen Reichsnation. Durch die Islamisierung wurde auch eine erneute siedlungsmäßige Ausbreitung der Albaner begünstigt, die um 1600 stärker einsetzte, im 18. Jahrhundert ganz große Ausmaße erreichte und bis zum Balkankrieg (1912) andauerte. (...) Albanischer Abstammung waren wahrscheinlich auch die Köprülü, die Retter und Erneuer-

erer des osmanischen Reiches. Mohammed Köprülü schuf im Innern Ordnung, indem er die Selbstständigkeitsgelüste der großen Provinzstatthalter in Blut erstickte.“ (Stadtmüller 1976: 343f.)

Umgekehrt waren es Albaner, die ihre Statthalterschaften zu fast autonomen Staaten ausbauten (Ali Pasha, die Buschatli, Mehmed Ali) und so das Reich gefährdeten, sowie die christlichen Stämme, z.B. die Sulioten, die mit den christlichen Vlachen, den griechischen Freiheitskampf (als Kleften) entscheidend einleiteten (Weithmann 2000: 249f.):

„Im Kampf gegen den gemeinsamen Feind aus dem Osten aber werden hauptsächlich sie es sein, die entschiedenen Widerstand leisten. (...) noch im griechischen Freiheitskampf 1821-1830 werden gerade die 'griechischen' Albaner ihre kriegerischen Fähigkeiten zeigen, und noch bis in unser Jahrhundert hinein halten sich zahlreiche albanisch sprechende Siedlungsbezirke und Enklaven. Viele Traditionen Neu-Griechenlands, z.B. die 'Evzonen-Garde' und die Volkstrachten, gehen auf die Albaner zurück. (...) Heute erleben wir etwa, daß die Armutsflüchtlinge aus Albanien in Griechenland als Griechen anerkannt werden wollen.“ (Weithmann 2000: 108) Es gäbe aber Streit zwischen griechischen und albanischen Nationalisten über kulturelle Einflüsse in beide Richtungen.

„Eine ... Konfliktsituation bestand zwischen Griechenland und dem knapp ein Jahr vor Ausbruch des Weltkrieges aus der Taufe gehobenen Albanien. Griechische Truppen hatten 1914 Südalbanien, das Athen als 'Nord-Epirus' für sich beanspruchte, besetzt, mußten sich aber 1918 vor den Italienern zurückziehen. 1921 wurden die Südgrenzen Albaniens von einer alliierten Botschafterkonferenz auf Druck Roms zuungunsten Athens neu gezogen, wobei auch ein epirotischer Küstenstreifen, die Çiamura (Kameria) an Albanien fiel. 1923 entluden sich die griechisch-albanischen Spannungen in einem schweren Zwischenfall, der Mussolini Gelegenheit bot, zugunsten seines albanischen Schützlings gegen Athen einzugreifen und kurzzeitig die griechische Insel Korfu zu anektieren.“

- Nach Weithmann (2000: 321f.) gab es von 1878-1913 (Londoner Konferenz) Tendenzen, Albanien aufzuteilen, wobei Bulgarien, Serbien (s. Kosovo-Problem), Montenegro, Mazedonien (FYROM), Griechenland („Nord-Epiros“-Frage, Çameria) Gebietsansprüche äußerten. Auch Italien war an Albanien interessiert, da es eine kulturell wichtige albanische Minorität (Arberëshen) besitzt. Albaniens Grenzen sind unklar, weil die Hälfte der Albaner außerhalb des Landes leben und einen Unruheherd bilden:

„Das kleine Albanien war sowohl im berühmten Prozentabkommen zwischen Churchill und Stalin [1944] auf den Konferenzen der Großen Drei in Teheran [1943] und Jalta [1945] schlichtweg vergessen worden. Und Stalin soll es Tito 1947 gar zum „Verschlucken“ angeboten haben ... Vielleicht war diese Weltvergessenheit und Isolation mit ein Grund für die Ausbildung eines fundamentalistischen, extrem ideologisierten Staatswesens. Nach dem Bruch mit Moskau, 1961, schließt sich Tirana der weiterhin stalintreuen Volksrepublik China an. Enver Hodscha hat – aus rein ideologischen Gründen – sein karges Land zuerst in die Konfrontation mit Jugoslawien [1948], sodann in die unversöhnliche Feindschaft mit Moskau und dem Ostblock getrieben.“ Chruschtschow hat nach 1961 mit allen Mitteln den Sturz Hodscha's betrieben und sogar Athen den „Nord-Epirus“ angeboten. Als sich Peking und Jugoslawien annäherten und China die Kontakte und Hilfslieferungen einstellte, betrieb Enver Hodscha eine totale Isolationspolitik, die sogar auf den Kosovo verzichtete, weil Enver die Weigerung der dortigen Albaner fürchtete, seine Ideologie zu akzeptieren. Nach Enver Hodscha's Tod 1985 kam es aufgrund der zugrunde gerichteten Wirtschaft ab 1990 zu Hungerkatastrophen und der Flucht Zehntausender nach Italien (Weithmann 2000: 456f.) und Griechenland. In der Folge kam es zu ausgetragenen Machtkämpfen - auch mit Attentaten - der politischen Cliquen – die Regierungen kontrollierten nur die Region Tirana und einige Städte. Im Gebirge kam es zu einem „Rückfall in vorstaatliche Strukturen. Bewaffnete Banden und rivalisierende Clans kontrollieren Tal-

schaften, Dörfer und Durchgangsstraßen. Zur bestimmenden Kraft im gesamten Land – einschließlich der albanisch besiedelten Gebiete des Kosovo und Makedoniens – ist unübersehbar die Mafia aufgestiegen. Das organisierte Verbrechen erzielt nach Erkenntnissen von Interpol mit Waffen- und Drogenhandel, erzwungener Prostitution und Schleusergeschäften einen jährlichen Umsatz, der das offizielle Bruttosozialprodukt Albaniens um ein Dreifaches übertrifft.“ (Weithmann 2000: 556)

- Nach 1990 kamen zahlreiche Räuberbanden (nach meinen Informationen v.a. Ex-Geheimdienstleute der Kommunisten mit ihren Waffen) über die Berge nach Griechenland (bis nach Thessaloniki und Athen), v.a. in den Epiros, wo sie leerstehende (modern eingerichtete) Häuser von Emigrantenfamilien in Bergdörfern (ca. 80% der Epiroten haben Angehörige in Deutschland) ausraubten. Die Griechen haben dadurch ihre Vorurteile gegen Albaner stark verallgemeinert – oder aber, wie man mir vorführte, *einzelne* Albaner als Wachen angestellt, da die Räuber Angst vor der Blutrache der Albaner haben. Es gibt aber auch friedliche (illegale) Arbeiter, die noch die historischen Steinhäuser und -dächer reparieren können, wozu die Griechen selbst nicht mehr imstande sind. Auch gibt es griechische Firmen, die Spezialitäten-Konserven in Albanien herstellen und mit griechischem Etikett verkaufen, um sich die EU-Subventionen zu teilen.
- 2007 erzählte mir der Drogenbeauftragte von Hamburg, daß der Drogenhandel zwischen Friedberg bei Hannover und Hamburg komplett in der Hand von Kosovo-Albanern ist, die in Niedersachsen auch zahlreiche Pizzerien übernommen haben. Eine Kollegin aus Tirana erzählte mir, daß die Camorra und Mafia an der Adriaküste um Vlorë durch Heirat mit Albanerinnen Land erwerben und dort Drogenlabore einrichten: Seit die Justiz in Italien erfolgreich gegen die Mafia vorgeht, hat diese die Labore nach Albanien verlegt, von wo sie das Rauschgift mit Schnellbooten nächtens nach Italien liefert.<sup>14</sup>

## Die Vlachen (Aromunen)

„Die Walachen sind die von den slawischen Eindringlingen in Rückzugsgebiete abgedrängten latinisierten Thraker.“ (Weithmann 2000: 59)

Die Aromunen sprechen einen eigenen Dialekt des Dakorumänischen (= Rumänisch) und wurden im 10.Jh. als Wanderhirten im Pindusgebiet um Kastoria, an der Grenze Thessalien-Mazedonien, erwähnt und finden sich dann in Bergregionen mit Hochweideflächen: Mazedonien, Serbien, Bulgarien und im dalmatinischen Bergland, wo sie *Mavrovlachoi* (schwarze Vlachen) oder „*Morlakken*“ genannt wurden (Stadtmüller 1976: 207).

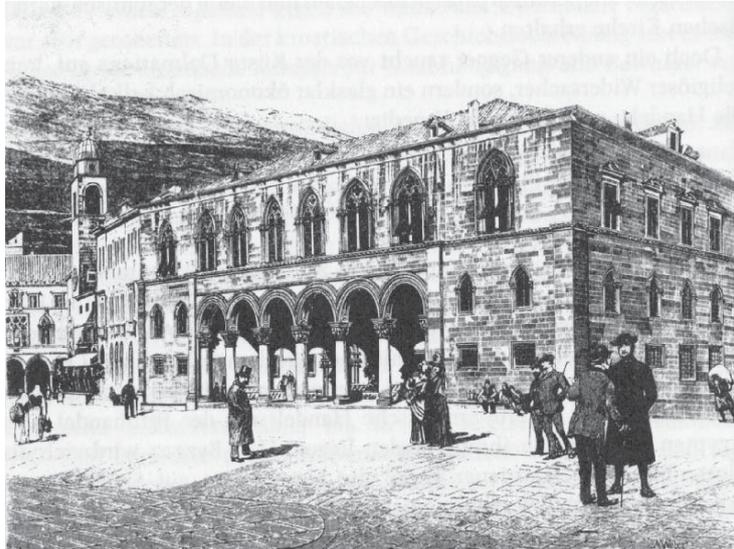
Byzanz hatte als Verteidigungslinie, um den Slawen den Weg nach Süden zu verbauen, mit zugewanderten Romanen „sechs städtische Plätze von Ostalbanien bis Sérres nordöstlich von Thessaloniki“ - Devol, Flórina, Kastoriá, Véria, Thessaloniki und Sérres gebildet. Diese hielt zwar dem slawischen Druck nicht lange Stand, hatte aber die „Folge, dass sich Romanen in diesem Raum als städtisches Element bis in die Moderne halten konnten, weil ihre kaufmännischen und handwerklichen Fähigkeiten<sup>15</sup> auch für die neue slawische Umgebung nützlich waren. Dauerhaft haben städtische Mauern nur dort dem slawischen Druck widerstanden, wo ihre geographische Lage sie abschirmte und die See-

---

14 Es ist absurd, daß die NATO im fernen Afghanistan den Drogenanbau mit großem Aufwand bekämpft, dem naheliegenden, total verarmten Albanien aber keine Entwicklungshilfe gewährt und dies der Mafia überläßt!

15 Hervorhebung durch RMB.

verbindung nach Byzanz erhalten blieb. Das galt einmal für die Bastion Thessaloniki, der Ostrom einen hohen strategischen Wert beimaß, aber auch für einzelne Städte auf dem Ostufer der Adria wie Dyrráchion oder die meisten dalmatinischen Küstenstädte ... Im Süden musste Ragusa ... an einen benachbarten Küstenplatz verlegt werden, den eine Durchfahrt und eine sumpfige Niederung gegen das Umland abschirmte. Dyrráchion (Durazzo, heute: Durrës in Mittelalbanien) wurde, nachdem sein Mauerring zusammengezogen worden war, durch einen sumpfigen Salzsee und Dünen abgeschirmt.“ (Schramm 2011: 33f.)



Palast der Stadtregierung in Ragusa

„Geographisch und auch kulturell eindeutig mediterran bestimmt ist DALMATIEN, die dalmatinische Küste mit den zahlreich vorgelagerten Inseln. Über 1000 Jahre hat die italienische Seerepublik Venedig diese Küstenregion als Einflußzone beansprucht und kulturell geprägt ... eine jahrhundertealte Kulturgrenze.“ (Weithmann 2000: 18f.) Weiter heißt es bei Weithmann (ebda.: 65, 146)

„Ragusa (Dubrovnik) wird – ähnlich wie Venedig – eine handeltreibende Adelsrepublik und kann seine Sonderstellung innerhalb des venezianischen Seereiches bewahren. (...) Ragusa unterstellt sich 1385 der osmanischen Schutzherrschaft und profitiert trotz eines jährlichen Tributs am meisten vom Trans-Balkan-Handel.“

- In zahlreichen Reiseberichten um 1800-1870 werden morlakkische Wander-Operntruppen aus Ragusa erwähnt, die die ganze Levante bereisten, an Ali Pasha's Hof, sowie in Konstantinopel gastierten, wo sie 1869/70 mit Josef Schrammel auftraten.

„Der Name „Walache“ bezeichnete damals nicht nur denjenigen, der rumänisch sprach, sondern einen jeden, der dieselbe soziale Lebensform wie die rumänische Hirtenbevölkerung hatte...“ (Weithmann 2000: 209)

Der Begriff „Vlache“ „gehört zu den Streitfragen der Forschung: „Vlache' bedeutet im osmanischen Zusammenhang weniger eine ethnische oder durch Viehzucht gekennzeichnete Gruppe, als eine privilegierte Steuerkategorie. Doch sind in osmanischen Quellen auch Ackerbau treibende, also sesshafte vlachische Gemeinschaften belegt. Schwer zu bestimmen ist auch, wie viele der in osmanischen Quellen als 'Vlachen' bezeichnete Dorfgemeinschaften eine balkanromanische Sprache gesprochen haben. Die Vlachen zerfielen in zwei Gruppen, eine die seminomadische Viehwirtschaft im Wechsel zwischen Sommer- und Winterweide betrieb, und eine zweite, die durch Sesshaftigkeit in Dörfern und Städten gekennzeichnet war. Im 15. Jahrhundert finden sich Vlachen im gesamten Balkanraum; besonders stark vertreten waren sie in Serbien (Kruševac, Smederevo, um 1490 rund 45.000 Menschen), in der Herzegowina und im östlichen Bosnien (1477: rund 30 000); insgesamt schätzt man ihre Zahl im osmanischen Balkan auf rund 90.000 Menschen, das heißt rund 2 Prozent der Bevölkerung. Die osmanischen Angriffe lösten im 15. Jahrhundert eine erhebliche vlachische Wanderung nach Nordwesten

aus, nach Bosnien, in die Herzegowina und das ... entvölkerte dalmatinische Hinterland. *Zugleich aber fügten sich zahlreiche Vlachen in das Heeressystem der Osmanen ein und leisteten damit einen bedeutsamen Beitrag zur osmanischen Eroberung des Balkans;*<sup>16</sup> die Osmanen beließen den Viehzucht treibenden Vlachen ihre Wirtschafts- und Lebensweise (Steuer in Vieh).“ (Schmitt 2011: 164)

Die Gleichsetzung von Hirtentum und Ethnos findet sich bis heute im Epiros und Thessalien, obwohl viele von ihnen als fleißige und regsame Handwerker, Händler und Bauern seit dem 19.Jh. bekannt sind (Metzovon, Kastoria, Siatista usw.) - siehe Kap. Ali Pasha: Auf Morea und in Thessalien spielten sie in der Kleftenbewegung eine herausragende Rolle und auch im neugriechischen Staat bilden sie eine zwar selbstbewußte, aber loyale Minderheit, deren Führer (neben den Tsitsa gilt die Familie Averoff in Metzovon als ungekröntes Königshaus der Vlachen) im neugriechischen Staat - trotz mancher Anfeindung von nationalistischer Seite - immer politisch und patriotisch wichtige Positionen einnahmen.

„Das Räuberunwesen hatte Tradition im Balkanraum. In Ungarn, Bulgarien und Serbien hießen die einheimischen Wegelagerer 'Hajduken', in Griechenland 'Klephten'. Da es vornehmlich bei türkischen Finanzbeamten und bei städtischen Pfeffersäcken etwas zu holen gab, kam im 19. Jahrhundert die Legende auf, sie wären die ersten 'Freiheitskämpfer' gewesen. Ihr Anteil am serbischen oder griechischen Freiheitskrieg sollte aber nicht überschätzt werden. Meist kämpften diese Irregulären für eigene Zwecke.“ (Weithmann 2000: 157f.)

- Weithmann u.a. Historiker vergessen i.d. R. dabei die albanischen „Kaçak“ und die Rolle der Aromunen, die als Hirtennomaden ohne Umstellung ihrer Lebensgewohnheiten (und mit Waffen, die sie gegen wilde Tiere im Gebirge brauchten) die Mannschaften für Kleften-Banden stellen konnten – Hinweise darauf finden sich in epirotischen Kleftika-Balladentexten unserer Dokumentation.

„Ein eigener nationaler Mythos der Wanderhirten bildete sich um die halblegendäre aromunische Stadt Moschopolis, die um 1750 angeblich die größte und volkreichste Stadt des Balkanraumes gewesen sei. Tatsache ist, daß um 1720 hier die erste Druckerei des Balkans errichtet worden war. Ende des 18.Jahrhunderts fiel der Ort rivalisierenden arnautischen und albanischen Stämmen zum Opfer. Der hochgelegene Ort – albanisch Voskopojë – südwestlich von Korça in Albanien, ist heute ein ... Ruinenfeld. *Emigrierte aromunische Kaufleute aus Mschopolis sollen die erste orthodoxe Kirche in Wien gestiftet haben. Sie wurden in Österreich wie alle der mitunter zu erstaunlichem Reichtum gelangten aromunischen Händlerfamilien ... den Griechen zugerechnet.*“ (Weithmann 2000: 284; Hervorhebung RMB)

- Weder in Griechenland, noch in Albanien, Bulgarien oder in Ex-Jugoslawien werden ihnen Minderheitenrechte eingeräumt. Heute schätzt man ihre Zahl auf dem Balkan auf eine halbe Million, davon 50% in Nord- und Mittelgriechenland. (Weithmann 2000: 286)

## Die sogenannte „Orientalisierung“ der Unterworfenen

Ein nur scheinbar klarer Begriff wie „Orientalisierung“ sollte, wie mancher andere in der Kulturgeschichte, gelegentlich auf seine Prämissen hin untersucht werden: Bei genauerer Betrachtung stellt er sich nämlich als äußerst diffizil dar: Er beinhaltet eigentlich -

- a) eine klare Vorstellung über spezifische kulturelle Charakteristika der verschiedenen „orientalischen Völker“ im Nahen Osten (wie Iraner, Beduinen, Stadtaraber, Türken, einschließlich der Minoritäten: Kurden, Berber), wobei schon unklar ist, wieweit zen-

---

16 Hervorhebung durch RMB.

tralasiatische Völker oder Armenier, Georgier, Lazen und andere Schwarzmeervölker gemeint sind. Die sprachliche Reduktion auf hamitosemitische Völker hilft auch nicht weiter, weil Iraner, Türken, Berber, usw. herausfallen. Und sicherlich gehören die slawischen, thrako-illyrischen Balkanvölker und Griechen ursprünglich nicht dazu.

Zumindest der Großteil von ihnen müßte Gemeinsamkeiten aufweisen, die Nicht-orientalen fehlen. Auf musikalischem Gebiet paßt dazu nur das hochkulturelle *Makam/Dastgah*-Konzept, das erst seit dem Spätmittelalter bekannt gewesen sein dürfte und über dessen gemeinsame strukturelle Einheit - vorsichtig gesagt - noch keineswegs allgemeiner Konsens besteht.<sup>17</sup>

b) Der Begriff „Orientalisierung“ beinhaltet aber auch, daß jemand an sich kein Orientale ist, d.h. erst „orientalisiert“ wird. Sind dann aber die Balkanvölker als autonome Stammeskulturen anzusehen, oder „Okzidentale“, d. h. zu (Mittel-)Europa<sup>18</sup> gehörig? Nun hat es aber in allen Epochen seit der Antike wesentliche kulturelle Unterschiede (sieht man von der relativ engverwandten Sprachfamilie der Slawen ab) zwischen Germanen, Kelten, Romanen, usw. einerseits, und Griechen, Armeniern, Albanern, Bulgaren und Südslawen andererseits, gegeben. Worin besteht dann die *Einheit der Nicht-Orientalen*?

Es erscheint bemerkenswert, daß die *Kulturgeschichte Südosteuropas*, wie sie das Abendland bisher betrieb und wie sie seit ihrer Unabhängigkeit die Länder selbst übernommen haben, Griechen und andere Balkanvölker, von der Antike bis zur Neuzeit, aufgrund der philhellenischen Ideologie immer als „europäisch“ in dem Sinne bewertete, daß man ihre *antike Kultur- und Geisteshaltung als Vorläufer der mitteleuropäischen Kultur* und Zivilisation ansah, bzw. sie eher zum abendländischen Kulturkreis, als zum orientalischen (der mit dem islamischen gleichgesetzt wurde) zählte. Aber die triviale Feststellung der „*kulturellen Mittlerfunktion zwischen Orient und Okzident*“ war nie mehr als ein Lippenbekenntnis und einige Historiker haben bereits mit der Einordnung der byzantinischen Kultur Probleme, da sie diese nicht autonom, sondern in Relation zur Antike und (West-)Rom werten.

- Dabei ist Byzanz schon wegen seiner Größe und Dominanz über Westrom, zumindest von Justinian bis zu den Kreuzzügen, als autonome Kultur und Zivilisation anzusehen, da öfters Byzanz die kulturellen Maßstäbe und Vorbilder für Westeuropa setzte und nie umgekehrt. Aber bis heute interpretiert man viele kulturelle Leistungen der Byzantiner (besonders in der Musik, z.B. die *Kalophonie*) als „Orientalisierung“ der europäisch-griechischen Ästhetik. Noch deutlicher wird der einseitige Standpunkt, der aus der lateinisch-römischen Kirchenpropaganda (Kreuzzugs-Historiographie) stammt, bei der Deutung der osmanischen Zeit und ihrer Folgeerscheinungen.

Man vergißt, daß das Abendland die griechische Kultur lange nur durch lateinische Vermittlung - bzw. in der (verzerrten) Interpretation - der christianisierten Römer der Kaiserzeit und nicht als griechische Stadtstaaten oder hellenistische Zivilisation kennen-

---

17 Es gibt 5 *Maqam/Makam*-Traditionen: Bagdad, Kairo, Damaskus, Al Andalus (heute Marokko/Tunis) und Zentralasien (Bochara/Samarkand), sowie die osmanische und die eigenständichere persische.

18 In gewisser Weise hat sich das Problem mit der Mitgliedschaft in der EU prolongiert – inklusive der Frage, ob die Türkei zu Europa gehört oder zu Asien.

lernte, wobei deren Sozialstrukturen (neben der christlich uminterpretierten Philosophie) keinerlei politische Auswirkung auf die Germanen, Kelten etc. hatten und man erst in der Neuzeit - im Demokratie-Ideal - auf die Griechen zurückgriff. Auch der byzantinische Kaiserstaat, der seit den Karolingern politischer Wunschtraum war und von dem man sich theologisch erst im christlichen Schisma geistig emanzipierte (was zur Autonomie der europäischen Philosophie führte), kann eher als ungebrochene legitime Weiterentwicklung der Antike gelten, als das Abendland. Ebenfalls wird gerne „vergesen“, daß die korrekte Kenntnis der antiken griechischen Texte (besonders der Philosophie) nur durch die *arabischen Übersetzer* im Kalifat ermöglicht wurde, die ihrerseits enge Kulturbeziehungen zu Byzanz pflegten.

Es sind eher zwei getrennte Entwicklungsstränge, die aus der antiken Wurzel aufstiegen, jeder in sich ungebrochen und historisch konsequent, als *nur eine* legitime mitteleuropäische Entwicklung und eine andere, defiziente („*orientalisierte*“) des ehemals byzantinischen und später osmanischen Balkans. Eine „*Orientalisierung der Antike*“ könnte man der arabischen Kultur des Mittelalters unter den Abbasiden unterstellen, die auf der griechischen Philosophie aufbaute, dann aber mehr in zentralasiatisch-persisches Fahrwasser geriet. Dies gilt besonders auch für die Osmanen.

Die Griechen und die anderen balkanischen Völker (v.a. Bulgaren, Albaner und Südslawen) wurden sicherlich in byzantinischer Zeit religiös und damit staatspolitisch-soziokulturell in ein Korsett gezwungen. Weit stärker noch geschah dies nach der osmanischen Eroberung. Doch sollte man, bei kulturellen Fragen nicht übersehen, daß im bürokratischen Bereich (Fanarioten) und im überregionalen Handel (in dem die Türken keine eigene Rolle spielten), die Türken in allen Bereichen, die nicht Heer und Religion<sup>19</sup> betrafen, auf die Mitarbeit der unterworfenen Völker angewiesen waren. Handel und die untere und mittlere Reichsverwaltung der Pforte waren in nichttürkischer Hand und auch im Heer und als Provinzstatthalter spielten seit dem 17.Jh. Albaner eine größere Rolle. Man sollte also überlegen, ob insbesondere *die Kulturgeschichte des Balkans* nicht entweder -

- a) als *eigengesetzliche Variante* - von Orient und Okzident im engeren Sinn - zu sehen ist, in der die Türken eine autoritäre Rolle, aber nur eine wichtige, spielten; oder -
- b) ob das osmanische Reich und seine Kulturen der südosteuropäische Erbe der byzantinischen Vermittlung zwischen Orient und Okzident wäre. Aus dieser Sicht wären die Türken *balkanisch akkulturierte Orientalen* und die Griechen (und andere Balkanvölker) deren Lehrer, ähnlich wie sie es bei den lateinischen Römern waren.

M.a.W., der kleinasiatisch-europäische Teil des osmanischen Reiches und der osmanischen Kultur kann auch als Brücke zwischen Orient und Okzident, aber als (von beiden Flanken stark beeinflusster Übernahmen) eigentümlicher und spezifisch umdeutender autonomer balkanischer Kulturkreis verstanden werden, zwischen Vorderem Orient (Levante/Nord-

---

<sup>19</sup> Sicherlich legt der Islam Politik, Wirtschaft und Recht in größerem Ausmaß fest als das Christentum (erst *nach* dem Mittelalter), d. h. er bezieht diese Bereiche in die religiöse Sphäre ein und somit sind diese vom islamischen Weltbild nicht leicht zu trennen.

afrika, arabischer Halbinsel, Persien) und romanischer Mittelmeerkultur (Venedig, Italien, Frankreich, Spanien) angesiedelt.

In Malerei und Architektur ist der türkische Einfluß deutlicher, in der Literatur der persische (und damit orientalische), aber v.a. in der Musik, soweit sie professionell war, haben die Türken in der Regel auf lokale Musiker zurückgegriffen und nur im Bereich der Hofkultur setzte sich das arabische *Makam*-System durch, das außerhalb – teilweise auch innerhalb - der Derwischorden (Mevlevi) aber ebenfalls von nichttürkischen Musikern getragen wurde (Christen, Juden, Roma).

Z.B. ist die Frage, ob die asymmetrische Rhythmik („*aksak*“) türkisch oder griechisch ist, bis heute ungeklärt (Reinhard 1976) und m.E. beiden (bzw. auch anderen balkanischen) Völkern eigentümlich und somit eher balkanisch, da sich die *nur phänomenologisch ähnliche*, aber kognitiv deutlich andere arabische Rhythmik von ihr ebenso unterscheidet, wie die divisive Taktrhythmik im Westen. Ähnliche Unterschiede lassen sich in den Tonsystemen des byzantinischen *oktoechos* und des *makam* (= türkische Schreibung) feststellen, der in der Türkei andere Charakteristika und Merkmale aufweist, wie in Persien und in den arabischen Zentren, so daß man entweder eine *spezifisch türkische Makam*-Tradition (wie Reinhard), oder eine auf griechisch-armenische (jüdisch-zigeunerische, etc.) Einflüsse zurückzuführende Linie annehmen muß.

Mit der *Bewertung balkanischer Volkskulturen als „Orientalisierung“* durch die Türken vertritt Stadtmüller jedoch die allgemein übliche Überzeugung der Südosteuropa-Historiker, wobei unklar bleibt, ob die lokalen Kulturen als „europäisch“, oder als regional begrenzte Stammeskulturen gelten sollen (Stadtmüller 1976: 280):

„Eine ... bedeutsame sozial- und wirtschaftsgeschichtliche Veränderung der altosmanischen Zeit war die Zurückdrängung der Viehzucht durch den Ackerbau. Durch das Vordringen der türkischen Bauernkolonisation, die teils privater Initiative entsprang, teils von den großen Gutswirtschaften (*Tschiftliks*) durchgeführt wurde, war der Lebensraum der balkanischen Wanderhirten beträchtlich eingeeengt worden. Im Zusammenhange damit hat sich auch die wirtschaftliche Lebensform jener beiden Balkanvölker gewandelt, die im Spätmittelalter noch überwiegend auf der Stufe von Wanderhirten standen: der Albaner und der Rumänen. Die albanischen Hirtenstämme sind nach der Besiedlung der westmazedonischen und alterbischen Kulturlandschaften (17. bis 18. Jahrhundert) zum Ackerbau übergegangen. Nur die Stämme in den Bergkantonen Hochalbaniens blieben weiterhin Hirten. Auch die rumänischen Wanderhirten sind in ihrer neuen Heimat nördlich der Donau nach und nach Ackerbauern geworden. Diese Entwicklung vollendete sich dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der Aufsiedlung der bisherigen Weidegebiete in der Walachei und der Moldau.“

„Das agrarfeudale Magnatentum ist ebenfalls ein wichtiger Träger der Orientalisierung geworden. Das Beispiel dieser Oberschicht hat zur Nachahmung verlockt. Und die prächtigen Herrenhäuser auf den adeligen Landgütern haben als starke Mittelpunkte der Orientalisierung gewirkt. Den breitesten und tiefsten Einbruch der Orientalisierung in den Raum der balkanischen Volkstümer aber brachte die Islamisierung (‘Vertürkung’), die allein den Angehörigen der Rajah den Weg zum politischen Aufstieg und den Zugang zur osmanischen Reichsnation eröffnete. Einzelübertritte waren seit dem 15. Jahrhundert sehr häufig. Im 16. und 17. Jahrhundert war die Schicht dieser ‘Renegaten’ - vor allem Albaner, Bosnier, Griechen - in der hohen Verwaltung und bei den Reichsbehörden in Konstantinopel tonangebend ... ging ein großer Teil des dortigen Adels (vor allem in Bosnien, aber auch in Albanien) zum Islam über, um seinen Grundbesitz zu retten.“ (Stadtmüller 1976: 274)

- M. E. sollte man Bürokratie und Agrarmagnatentum als Machtfaktoren trennen; bei der Bürokratie ist der Macht=Einfluß-Faktor dominierend, der in der Spätzeit mit der Korruption (schon im traditionellen *bakshish*-Wesen angelegt) wichtig wird, bei der Gentry ist die Erhaltung des Grundbesitzes für die Familie wichtiger (s. Schweigger 1608: 82 zum Übertritt eines von zwei georgischen Fürstenbrüdern). Die „*Renegaten*“ als Macht- und Kulturfaktor wurden bisher wenig beachtet, spielen aber - als keineswegs immer loyale Untertanen (vgl. die Gentry-Familie des albanischen Nationalhelden Skanderbeg) - eine wichtige Rolle in der Reformzeit und bei den Kleften.

## Das Nationalstaaten-Problem

Stadtmüller (1976: 227f.) unterschied *Volksgefühl*, *Nationalbewußtsein* und *Nationalismus*:

- Als *Volksgefühl* verstand er ein unreflektiertes Empfinden des Unterschieds zwischen eigener und fremder Volksart (historisch oft Fremdenverachtung oder -haß), das jedem Volk eigen ist, aber noch ohne (direkten) Einfluß auf die Politik.
- *Nationalbewußtsein* ist bereits politisch mächtiges, geklärtes und gefestigtes Bewußtsein im Abendland (*Natio* und *Patria*) seit Ende des Mittelalters; während Reformation und Gegenreformation, als Emanzipation von religiösen Ideen wurde es Ende des 18.Jhds zur politischen Ideologie. Der *Nationalismus*<sup>20</sup> (=Nationalstaatsgedanke) hat sich direkt daraus weiterentwickelt. Er fordert die Übereinstimmung der Grenzen von Nation und Staat und benutzt als eigentliches Kennzeichen die gemeinsame Sprache (was nicht für das Nationalbewußtsein gilt). Dabei handelt es sich um abendländische Ideen, die in (SO-Europa) erst im 18./19.Jh. übernommen wurden. Die balkanische Form des Nationalismus stellt einen sog. *Ethno-Nationalismus* dar (Weithmann 2000: 41, 231f.):

„Wir haben es mit einer primär aus Deutschland in der Form des romantisch-ideologischen Kultur- und Sprachnationalismus übernommenen politisch-ideologischen Erscheinungsform zu tun, die von ihrem Vordenker J.G. Herder im Hinblick auf große, geographisch kompakte 'Volkstümer' auf bürgerlicher, aufgeklärter Grundlage konzipiert worden war ... Südosteuropa ... läßt eine Vielzahl sich sprachlich oder religiös oder historisch definierenden 'Volkstümern' zu, für welche die Gleichsetzung von Nationalität, Sprache und Kultur und Staat in einem festen Territorium nicht möglich war und ist. Der Kulturnationalismus wirkt in diesem Raum demnach spaltend, desintegrierend und vereinzelt. Er übernimmt die balkanischen Grundformen Uneinigkeit und Gegensätzlichkeit und mutiert zu einer militanten Befreiungsideologie, die, wie auch der Terminus 'Wieder-' [nicht 'Neu-'] geburt zum Ausdruck bringt, rückschrittlich ist.“

Denn zuvor wurden als Gegensätze *griechisch-orthodox versus serbisch-, bulgarisch- etc. orthodox; orthodox versus römisch-katholisch* und *Christentum versus Islam* definiert und reflektiert, nachdem die Osmanen alle orthodoxen Christen dem griechischen Patriarchen von Konstantinopel unterstellt hatten, was diesem eine nie geahnte Machtfülle bescherte:

---

20 M.E. müßte der Nationalismus noch durch die negative Form des *nationalen Chauvinismus* und der *Selbstüberhöhung* (= Faschismus) ergänzt werden, will man nicht den (noch positiven) Aspekt des nationalistischen Staatsgedankens dem Nationalbewußtsein zuschlagen und die eindeutig negativen Aspekte des nationalen Feindbildes und der damit zusammenhängenden nationalen Clichés und Vorurteile, einschließlich der ideologischen *Reinigung* von fremden Einflüssen, als politische Gefahr leugnen. Diese negative Form findet sich seit dem 20.Jh. auch und besonders in den Balkanländern und verhindert das Bekenntnis zur Realgeschichte. Es führt stattdessen zu deren Verleugnung.

„Die christliche religiöse Gemeinschaft genießt weitgehende geistliche und weltliche Autonomie und verwaltet sich selbst. Sie haftet gegenüber dem osmanischen Staat für Loyalität und Steueraufkommen. Der Sultan und seine Verwaltung mischen sich in die innerchristlichen Angelegenheiten nicht ein. Der Patriarch treibt die für die Christen geltenden Sondersteuern ein und übergibt sie dem Fiskus. ... Die griechische Orthodoxie dankt es ihm mit jahrhundertelanger bedingungsloser Linientreue und vorausseilendem Gehorsam. Wohlgemerkt, es handelt sich um die griechische Kirche, um den griechischen Klerus ...“ (Weithmann 2000: 152)

- Weithmann verkürzt hier den Sachverhalt insofern, daß es durchaus fanatische griechische Mönche gab, die unter stiller Duldung des Patriarchats und mit finanzieller Unterstützung des Auslands (in Folter und Hinrichtungen endende) Aufstände anführten, z.B. 1611 „*Dionysios Philosofo*“: s. rechts das Motivbild einer Gedenkfeier 2011 in Ioannina zum 400jährigen Aufstand.



„Das halbe Jahrhundert von dem Frieden von Kütschük Kainardsche (1774) bis zum Frieden von Adrianopel (1829) war das Zeitalter des nationalen Erwachens der Balkanvölker. Ausgelöst wurde der Aufbruch des Nationalbewußtseins durch das Eindringen der neuen westlichen Ideen. In ihrem Gefolge wandelte sich auch im osmanischen Machtbereich der Begriff der „Nation“ vollständig. Bisher war die „Nation“ dort mit der Religionsgemeinschaft (türkisch *millet* ...) gleichgesetzt worden. Die Konfession war das entscheidende Kennzeichen gewesen. So war es noch im griechischen Freiheitskampf, wo orthodoxe Griechen und ... Albaner gemeinsam gegen muslimanische Türken und ... Albaner gekämpft hatten. Mit dem Eindringen des westlichen Nationsbegriffes trat an die Stelle der Konfession die Sprache als Merkmal der nationalen Zugehörigkeit. Damit war erst die gedankliche Voraussetzung geschaffen zur Entstehung moderner Nationalstaaten auf der Balkanhalbinsel.“ (Stadtmüller 1976: 361, 376)

- Dies sieht man noch im 20.Jh., als nach der „*kleinasiatischen Katastrophe*“,<sup>21</sup> dem Debakel der Griechen in Kleinasien 1922, im *Abkommen von Lausanne* die Umsiedlung der kleinasiatischen Griechen (mit Ausnahme der Fanarioten) nicht nach sprachlich-ethnischen Kriterien erfolgte, sondern nach Religionszugehörigkeit. In Kleinasien und am Schwarzen Meer (Pontos) gibt es immer noch griechische Familien, die sich aber zum Islam bekennen und daher türkische Staatsbürger wurden und in Saloniki und Thrakien leben einige bulgarisch-türkische Christen als griechische Bürger.

Nur Bosnien und Albanien wurde nicht von sich aus selbständig, sondern erst durch das Eingreifen der Großmächte: Bosnien 1878 durch die österreichisch-ungarische Okkupation und Albanien 1912 durch eine Erklärung der Großmächte.

- Weithmann definiert die Wirkung des Nationalbegriffs des 18./19.Jhds auf den Balkan:<sup>22</sup> „Der stärkste Integrationsfaktor ist ... die gemeinsame Sprache, denn von ihr leitet man eine eng verwandte Kultur- und Wertegemeinschaft ab. Die gemeinsame Sprache entwickelt sich zum Zeichen ethnischer und kultureller Identität. Man rechnet sich selbst Sprachgruppen und Gruppen mit verwandten Sprachen zu und formt daraus eine Abstammungsgemeinschaft, eine Nation. ... [Dies] ist ein Produkt der europäischen Aufklärung des 18.Jahrhunderts. (...) Die breite bürgerliche Mittelschicht ... - jetzt das Besitz- und Bildungsbürgertum – erklärt sich zum eigentlichen Träger des Na-

21 S. a. Weithmann 2000: 350f.

22 Weithmann 2000: 204-209.

tionalbewußtseins. (...) Der europäische Nationalismus stellt ein durchaus ambivalente Bewegung dar. Der übergeordnete Nationsgedanke bewirkt ein Solidaritätsgefühl, ein 'Wir-Bewußtsein' ... Die andere Seite zeigt sich im ungeheuren Konfliktpotential, welches aufgrund des nationalen Eigeninteresses als Maßstab des politischen Handelns zwischen-national aufgehäuft wird! ... Obendrein entstehen 'Minderheitenprobleme'. (...)

In Deutschland hat der Nationalgedanke ... einen Sonderweg eingeschlagen. Der ökonomischen und machtpolitischen Fundierung des westeuropäischen Nationalismus wurde – in typisch deutscher Manier – noch ein ideelles Moment beigelegt: ... die geistesgeschichtlichen Ideen der deutschen Romantik. Das Erlebnis des 'Völkischen', der dichtenden 'Volksseele', und die mythisch überhöhte Vergangenheit ... färbten auf das deutsche Nationalgefühl ab. (...) Das Volkstum wird ... von einem übergeordneten 'Volksgeist' bestimmt. Der idealistische Volksgeist-Gedanke wurde von Johann Gottfried Herder (1744-1803) formuliert. ... Obwohl die Kulturphilosophie Herders ganz dem 'menschheitsumfassenden Humanitätsideal' verpflichtet war, barg sie doch ... den Keim für die Entstehung einseitiger nationaler Sendungsideen und Überlegenheitsideologien. (...) Nicht die klar und zweckrational definierte westeuropäische Auffassung des Staatsnationalismus, sondern das romantische Ideengut des Volkstums wirkt ... auf Südosteuropa ein. Auf einen Raum, [der] ... seit Jahrhunderten durch mentale religiöse und machtpolitische Grenzen zerspalten“ ist:

Weithmann (ebda.: 209) sieht die Ursache im „stetigen Fortschritts“-Prinzip des westlichen Nationalkonzepts, das bei Herder fehle, da jeder der „Volksgeister“ einen Eigenwert habe.

„Dies bot den rückständigen Völkern des europäischen Südostens die Chance, ein eigenes Volkstum und Sendungsbewußtsein herauszubilden.“ (ebda.)

Eine historisch interessante Überlegung Hahn's zum Nationalitäts-Begriff des 19.Jhds ist erwähnenswert, da er (offensichtlich von Humboldt, den er nicht zitiert, beeinflusst) als Vorläufer von Stadtmüller's Definition Nationalität nicht nur auf die Sprachgemeinschaft reduziert (Hahn 1854: 331, Anm. 48):

„Wir zerlegen den Begriff der Nationalität in drei Elemente. 1. Einheit der Abstammung, 2. Einheit der durch die Sprache fixierten Denkformen, 3. Einheit der Lebensformen oder der Sitte. Die beiden letzten Elemente dünken uns in der Art von einander unabhängig zu sein, dass der Wechsel des einen nicht auch den Wechsel des anderen bedingt, d.h. ein Volk kann seine Sprache wechseln, und seine alten Sitten beibehalten<sup>23</sup> und umgekehrt. Die Sitte zeigt sich mitunter so zäh, dass sie sich nur mit Widerstreben den Veränderungen fügt, welche das Leben des Volkes erleidet, obgleich sie an sich nichts weiter als die Form des Lebens ist ... Vielleicht erklärt sich die Unabhängigkeit der Sitte von der Sprache daraus, dass beide auf verschiedenen Facen des Menschen basiert sind. Für uns liegt das Wesen der Sprache in dem Vermögen, bei anderen die gewollten Vorstellungen zu erwecken, denn Talleyrands Definition ist nur einseitig, nicht falsch. Die Sprache ist wesentlich Herrschaftswerkzeug, so gut wie die physische Stärke ... Ihrer Entstehung nach erscheint uns die Sprache

23 Es scheint, daß diese Trennung der Kultur-Kategorien bei Hahn durch die Beobachtung der Gräzisierung der Albaner nach der griechischen Unabhängigkeit, die ihn sehr beschäftigte, ausgelöst wurde, da sie seiner Meinung nach ihre soziale Ordnung, ihre Verhaltensmuster (Blutrache, Kampfplust, usw.) und ihr Brauchtum beibehielten, sich sprachlich aber innerhalb einer Generation an die Griechen assimilierten, was er hauptsächlich auf die griechisch-orthodoxe Kirchensprache der christlichen Albaner zurückführte. Gleichzeitig sei darauf hingewiesen, daß - was Hahn nicht (an)merkte - dies 1. ein Beleg für massive politische Hellenisierung im griechischen Königreich war, und 2. beweist, daß der Begriff „Orientalisierung“, der ja gerade auf die Albaner bis in jüngste Zeit angewendet wurde, keineswegs zutrifft, denn offensichtlich empfand Hahn Sitten, Gebräuche und Sozialordnung der Albaner als durchaus eigenständig und von den Türken unterschiedlich.

als das Product des menschlichen Verstandes, und jedes Wort als ein in Laute übersetzter Begriff - ein Lautzeichen, aber nicht für die Sache selbst, sondern für die Vorstellung, die der Wortbildner sich von ihr gemacht hat. Den lyrischen Einfluss bei der Wortbildung möchten wir auf die Wahl der Einzellaute beschränken, aus denen das Wort besteht, weil sich in ihnen die Empfindung wieder spiegeln mag, welche den Wortbildner bei der lautlichen Fixirung des Wortbegriffes beherrschte. Darum ist die Sprache aber noch kein Gesang und der Ausruf, welchen uns ein der Empfindung oder dem Geiste von außen zukommender Eindruck unwillkürlich abpresst, nicht die Basis der Sprache, denn das Wesen des Wortes liegt in der Articulation, und diese kann nur das Werk des Verstandes sein. An der geistigen Arbeit des Sprachbaues entthierte sich der mit der Anlage zur Sprache geschaffene Mensch. Ist aber der Bau vollendet, so emancipirt sich der an ihm erstarkte Menschengeist von der Sprache und beginnt allmählich den selbstgeschaffenen Bau in so weit zu zerstören, als ihn dessen allzuüppige Entfaltung an dem Uebergange zu höheren Entwicklungsstufen hindert. Diese Ansicht muss jedoch auf die Sprachen der Culturvölker eingeschränkt werden...“

Mit diesen pragmatischen sprachpsemiotischen Überlegungen<sup>24</sup> ist Hahn selbst den Vorstellungen Curtius' (s.u.) überlegen und stellt damit die These von einem apriori sprachunabhängigen System soziokultureller Verhaltensmuster - soziale Ordnung, Sitte und Brauchtum - auf.<sup>25</sup> Die 2. Dimension der Nationalität ist deshalb konsequenterweise nicht die Sprache selbst, sondern die (durch sie bloß fixierten) Denkformen, d.h. unreflektierte (genetische) Vorstellungen als (angeborene oder umweltbedingte) Verhaltensmuster, die nicht weiter erklärt werden. Entsprechend der postulierten Sprachunabhängigkeit der Sozialstrukturen muß er diese anders begründen und führt deshalb eine *Polarität Natur- versus Kunststaat* ein. Die Urform des Nationalbegriffs sieht er in der Abstammung (etwa Stadtmüllers „Volksgefühl“ gleichzusetzen). Gemeint ist damit wohl die Großsippe, aus der größere Gebilde evolutionär nicht aus sich selbst heraus entstehen können, sondern nur durch fremde Gewalt, nämlich durch Eroberung:

„Naturstaat nennen wir dasjenige *sesshafte*<sup>26</sup> Gemeinwesen, in welchem die gemeinsame Abstammung das Gliederungsprinzip seiner Mitglieder abgibt. Eine Wanderhorde ist überhaupt kein Staat. - Wir halten ihn gleich allen Naturproducten nur einer beschränkten Entwicklung fähig, die Richtung dieser Entwicklung kann aber naturgemäss nur eine centrifugale von der Einheit zur Mehrheit vorschreitende sein, und dem zu Folge muss im Laufe der Zeiten das Föderativband, welches etwa die aus den verwandten Geschlechtern erwachsenden Stämme umschlang, sich mehr und mehr lockern und endlich zerreißen, denn das Bewusstsein der gemeinsamen Abstammung reicht nicht bis ins Unendliche. Bei dieser Anschauung ist die natürliche Fortentwicklung des Naturstaates zum Kunststaate nicht denkbar. Damit dieser entstehe, muss eines Theils das Naturband zerrissen, und durch eine auf andere Basen als die gemeinsame Abstammung fussende Volksgliederung ersetzt werden, anderen Theils muss sich die Idee der Einheit der Staatsgewalt und des Staatscentrums bil-

24 Die Einschränkung auf - welche? - Kulturvölker (die Albaner klammert er hinsichtlich der grammatischen Emanzipation aus und gesteht ihnen nur sehr alte Wortstämme zu) ist natürlich zeitbedingt. Trotzdem entsprechen die Überlegungen weitgehend dem triadischen System Ch.S. Peice's mit *Ikoni/Quali*-Zeichen (die dynamische Empfindung des Wortbildners, die nicht nominalistisch aufgefaßt ist!) - *Index/Sin*-Zeichen (das reale Objekt) und das *Symbol/Legi*-Zeichen des Begriffs.

25 Vgl. dagegen die „Universalpragmatik“ von Karl-Otto Apel/Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns 1981, die auch die „performativen Sprechakte“ kultureller Äußerungen der Sprachwelt unterordnet.

26 *Nomadische* Strukturen werden nicht dazu gerechnet (Hervorhebung Hahn's).

den und erstarken. Wir glauben daher, dass der Kunststaat überall nur aus einer Eroberung hervorgehen könne, durch welche der Sieger den Besiegten entweder überschichtet oder ihn seinem eigenen Gemeinwesen einverleibt, denn so allein ist Bildung einer Staatsgewalt denkbar, eine solche kann aber lange Zeit neben der alten Stammesgliederung beider Volkselemente fortbestehen; in dem Augenblicke aber, wo sich diese zu einem Ganzen zu verschmelzen trachten, und daher die auf der Stammesverschiedenheit beruhende Volksgliederung einer einheitlichen, aber nicht mehr natürlichen, sondern künstlichen<sup>27</sup> Volksgliederung Platz macht, in diesem Augenblicke wird der Kunststaat geboren, und hat sich der Menschengestalt die Mitherrschaft in dem früheren Naturreiche errungen, denn in dem Naturstaate mag es dem Menschen ebenso ferne liegen, über dessen Wesen nachzudenken, als er sich überhaupt mit der Frage beschäftigt, wie es zugehe, dass er seines Vaters Sohn sei.“ (Hahn 1854: 331f., Anm.50)

Somit wäre die ein Dorf<sup>28</sup> bildende (z.B. eine albanische) Großsippe, ein *Naturstaat*. Damit zeigt sich diese Theorie als weitgehend feldforschungsabgeleitet. Hahn kann damit zwar noch die Entstehung der albanischen Festungssiedlung (um das Gehöft eines Kriegsherren) aber z.B. nicht das Modell der griechischen Polis ableiten, wenn man diese ohne Eroberung, auf Arbeitsteilung basierend, entstanden denkt, denn diese beherbergte bereits mehrere Sippen. Dazu müsste er auf das balkanische Klientel-System zurückgreifen, das Schutzelement (versus Eroberung) und Nutzmoment beinhaltet. Letzterem entsprächen die hierarchischen epirotischen, endogamen und schon damals nicht sippengebundenen Handwerker- und Arbeitsgruppen „*chossaku*“ oder „*taifa*“, die Hahn aber auf das attische Phylen-System zurückführte und als ursprüngliche Familien-Struktur ansah. Abgesehen davon, daß es sich dabei um eine albanische Modifikation des türkischen *esnif*-(Zunft-) Systems handeln könnte, kann dieses epirotische Arbeitssystem, mit der Großfamilie als Gegenpol, als bipolares soziales Balance-System gedeutet werden, ähnlich den einander ausbalancierenden inselgriechischen Sozialstrukturen *parea* versus Familie (Brandl 1989), wobei Heirat in der eigenen Klasse die Klammer bildete.

Das Verhältnis der verschiedenen ethnischen Gruppen auf griechischem Boden wertete Stackelberg durchaus subjektiv. Er stellte fest, daß die „Zigeuner“ vor allem (als Schmiede, Händler und Musiker) in den Städten zu finden wären (1831 I: 2-5):

---

27 Hervorhebung durch Hahn: die Polarität Natur- versus Kunststaat ist ein interessanter soziologischer Gedanke, der praktisch die Sprache als Einheitsgedanken ausschließt. Dieser scheinbar im Zeitalter westlicher Nationalstaatsideen revolutionäre Gedanke erscheint jedoch einerseits in seiner albanischen Feldforschung begründet (Nebeneinander von albanischem Sippenprinzip und türkischem Reich, das durch Eroberung zustande kam), andererseits v.a. aber hinsichtlich des Adressaten seines Buchs (Prokesch-Osten, d.h. die österreichische Regierung) durchaus logisch, denn die Habsburgermonarchie, die gerade (s. Erscheinungsjahr 1854!) durch Preußen und den deutschen Einheitsgedanken auf die nationale Idee keineswegs gut zu sprechen war und mit den Ungarn auch Probleme hatte, konnte wohl kaum die These von der „Natürlichkeit“ des - v.a. sprachlich begründeten - Nationalismus gutheißen. Von diesem zeitpolitisch-pragmatischen Gesichtspunkt abgesehen, sind die Hahn'schen Thesen aber sicherlich interessant. - Bezeichnenderweise beschäftigte sich Hahn ausführlich mit der Abstammungsfrage der Albaner - da dies aber weitgehend überholte Theorien sind, kann auf deren Wiedergabe hier verzichtet werden.

28 Nach Hahn (1854: 330, 89) ist die *typische albanische Siedlung* um ein gemeinsames Zentrum (Bazar- und Versammlungsort, Gerichtsstätte) weitgestreute Einzelhöfe.

„Mit dem Türken ließen sich die ihm untergebenen Neger, auch Zigeuner, in einigen Städten nieder, und manche Individuen aus europäischen Ländern, unter dem Namen Franken begriffen, vermischten sich mit den Griechen, aber vor allem sind drei Stämme in der neugriechischen Nation<sup>29</sup> durch Namen, Sprache, Tracht und Lebensweise unterschieden; die eigentlichen Griechen ... (Romaiei), Römer seit dem orientalisches-römischen Kaiserthum sich nennend, die Albanesen,... (Arwanites), (...) und der wallachische Stamm... (Wlachoi)... Die ersteren sind die feinsten und cultiviertesten, die zweiten die rohesten und übermüthigsten, zum Theil mahomedanische Glaubensbekenner, die dritten die einfachsten und bedrücktesten; die beiden letzteren aber haben am meisten von alter Tracht bewahrt.“

## Der griechische Freiheitskampf

Eine Sonderstellung unter den unterworfenen Völkern hatten die Griechen, „die kein bäuerliches, sondern ein Handel und Schiffahrt treibendes Volk sind, und die, gestützt auf ihre wirtschaftliche Tätigkeit, auch in der Bürokratie des Reiches eine bedeutsame Rolle spielten (Phanarioten).“ (Stadtmüller 1976: 270f.) - „Das Griechentum hatte auch unter der Türkenherrschaft seine besondere Geschichte. Soziale Einebnung und Orientalisierung fehlen hier. Auch in osmanischer Zeit konnte sich das reiche griechische Bürgertum nicht nur behaupten, sondern sogar ungehindert entfalten. Die großen griechischen Kaufmannsfamilien beherrschten den Handel des Reiches. Manche bauten sich prächtige Paläste und hielten eigene Privatgarden.“ (ebda.: 275)

Geschürt von Agenten der *Filiki Hataireia*, begann der Freiheitskampf 1821 in den rumänischen Donaufürstentümern und Morea. Der Aufstand in Rumänien brach bald zusammen, aber auf der Peloponnes ging die Erhebung weiter, ausgehend von christlich-albanischen Mainaten-Stämmen im südlichen Taygetos-Gebirge, Achaia im Hinterland von Patras und Aigion, um Kalavryta, dem sich das Gebiet zwischen Karitaina und Dimitzana und die Halbinsel Argolis mit den Inseln Hydra und Spetsai, anschloß. Am 4.4.1821 wurde Kalamata eingenommen und ganz Morea erhob sich. Ende April kontrollierten die Osmanen nur noch Tripolitza und einige Küstenfestungen, wohin alle Muslime flüchteten. Christliche Albaner kämpften gegen muslimische. Im Oktober eroberten die Griechen Tripolitza, im folgenden Jahr Korinth. Die Türken hielten noch Nauplion, das 1822 kapitulierte, Patras und einige Küstenforts bei Messene. Wegen der Eroberung Tripolitza's wurde der Patriarch in Konstantinopel zur Strafe gehängt und die Hälfte der Bewohner der Insel Chios, die sich 1821 dem Aufstand angeschlossen hatten, von anatolischen Truppen massakriert oder als Sklaven verkauft. 1823/24 mußte der Sultan sich an den ägyptischen Vizekönig, den halbautonomen Albaner Mehmed Ali um Hilfe wenden. Aber bei den Griechen gab es Streit zwischen dem Heerführer Theodoros Kolokotronis und seinen Rivalen. Als 1825 starke, von französischen Ausbildern gedripte ägyptische Verbände unter Mehmed Alis Sohn Ibrahim Pasha landeten, war der innergriechische Streit zwischen „Peloponnesiern“ und „Rumelioten“ auf dem Höhepunkt. Ibrahim eroberte sehr schnell den Südwesten Moreas, und daher ließen die



Theodoros Kolokotronis

<sup>29</sup> Hervorhebung durch RMB: Es war eine eigenwillige Idee, die griechische „Nation“ in drei „Stämme“ Griechen, Albaner und Vlachen/Aromunen - mit verschiedenen Sprachen - aufzuteilen. Offensichtlich dachte Stackelberg hier nicht an die Sprache als Kriterium der Nation (vgl. Hahn 1854). Es sei nur erinnert, daß Griechenland gerade unabhängig wurde, als das Buch herauskam!

zerstrittenen Griechen Kolokotronis, den sie auf Hydra gefangengesetzt hatten, wieder frei und übergaben ihm erneut den Oberbefehl. Kolokotronis mußte Tripolitza räumen und zog sich nach Argolis zurück, wo er den Vormarsch Ibrahims stoppen konnte, der aus Rache das Binnenland verheerte. Drei Jahre führte Kolokotronis erfolgreich einen Guerrillakrieg im Stil der Kleften, konnte aber die Verwüstungen durch Ibrahim nicht verhindern, der sich endlich zur Umkehrung der Politik der „verbrannten Erde“ entschloß, um die Bauern durch wohlwollende Behandlung auf seine Seite zu ziehen. So kam der Freiheitskampf 1827 in eine Krise, die nur durch Eingreifen des Auslands gelöst werden konnte. Zu Beginn stand nur Russland auf Seite der Griechen; England und Österreich unterstützten die Türkei, Preußen und Frankreich waren uninteressiert. Aber die von liberalen Bürgern seit 1823 in ganz Mitteleuropa gegründeten „*philhellenischen Vereine*“ beeinflussten die öffentliche Meinung zugunsten der Griechen, worauf sich 1827 Russland, England und Frankreich auf die Gründung eines unabhängigen griechischen Staates einigten. Als die Türkei das ablehnte, wurde ihr der Krieg erklärt und 1827 vernichtete in der Seeschlacht von Navarino eine alliierte Flotte (versehentlich) die türkisch-ägyptische Marine. Die Regierungen in Wien (Metternich) und London (Wellington), aber auch der Zar waren darüber nicht glücklich, weil sie die Vorbildwirkung eines Volksaufstandes gegen einen „legitimen“ Herrscher fürchteten. Die Griechen griffen wieder an und Ibrahim Pasha wurde in Tripolitza eingeschlossen, das er anzündete und nach Messene floh. Das französische Landungskorps vertrieb die Ägypter und nach dem offenen Kriegseintritt Russlands 1828 wurde Mittelgriechenland befreit. Im Frieden von Adrianopel 1829 zwischen Russland und der Türkei bzw. 1830 in den Londoner Protokollen der westeuropäischen Mächte, die den russischen Hegemonialanspruch verhindern wollten, wurde Griechenland formell ein unabhängiges Königreich. *Das nicht lebensfähige, finanziell von außen abhängige Griechenland<sup>30</sup> geriet aber damit in die britische Dominanzsphäre.* 1832 wurde der Wittelsbacher Otto auf den Königsthron gesetzt, die unbeliebte „*Bavarakratia*“ aber bereits 1843 abgesetzt und eine parlamentarische Monarchie errichtet, bevor 1862 die England gegenüber willfährige dänische Dynastie Holstein-Gottorp eingesetzt wurde. In der Folge ging ein probritischer Ruck durch Hellas. 1864 kamen die ionischen Inseln zum Staatsgebiet (Peloponnes, Attika, südliches Mittelgriechenland) hinzu, 1881 Thessalien, 1913 der Epiros, sowie Küstenmakedonien mit Thessaloniki. (Der zuvor italienische Dodekanes wurde erst nach dem II. Weltkrieg griechisch).<sup>31</sup>

### Die Kultur des Festlands nach 1830: okzidentale versus orientalische Griechen

Die Zeit nach der Unabhängigkeit brachte für die Griechen des Festlands und Morea kulturell die massive „*Okzidentalisation*“, d.h. mitteleuropäisch-westliche Zivilisation, obwohl schon vorher - und das wurde von vielen Historikern übersehen - Einflüsse aus dem Westen existierten. Die offizielle Kulturpolitik des Hofes Otto's I. und seiner Nachfolger, sowie die Machtübernahme westlich gebildeter griechischer Familien, v.a. die beginnende

---

30 Wie sich die Bilder gleichen: siehe die heutige Situation Griechenlands in der Euro-Krise!

31 - zusammengefaßt nach Stadtmüller 1976: 368-371 und Weithmann 2000: 274-278.

Industrialisierung, verwandelte vormals kulturell orientalisch-griechische kleine Bazar-Städte in wenigen Jahren in westliche Großstädte mit starkem Zuzug aus ländlichen Gebieten, was einerseits zur Verarmung vormals einflußreicher, am Bazar-System orientierter Handwerker und Kaufmannsfamilien führte, andererseits zur Schwächung des Großgrundbesitzes, der sich nur im erst später dazugekommenen aromunischen Epiros um Metzovon hielt. Die Zuwanderer in den Städten waren kulturell desorientiert, da die dörflichen Sozialstrukturen, die ihre Kultur geprägt hatten, hier nicht mehr wirksam waren. Dies führte zur - bis heute beobachtbaren - kulturellen Trennung zwischen Stadt- und Landkultur, musikalisch zwischen *Rebetika-bouzoukia* (= *laiki mousiki*) und Volksmusik (*dimotika tragoudia*). Diese Trennung wird erst durch die Medien im 20.Jh. (Rundfunk, TV, Kasette, CD) zugunsten der kommerziellen Stadtkultur aufgehoben. Die staatlich von okzidental-griechischen Exil-Familien geförderte *Reinigung der Volkskultur von als „türkisch“ denunzierten „Einflüssen“* führte zur weitgehenden Zerstörung gewachsener lokaler Regionalstile. Diese Kampagnen führten zur Diskriminierung vieler Volksmusikstile, die heute nur noch in Rückzugsgebieten und als Folklore-Show für Touristen ohne primären sozio-kulturellen Kontext gepflegt werden. So entstand um 1950, was es in der Volksmusik (im Unterschied zur Kirchenmusik) nie gegeben hatte: eine *pangriechische Folklore*. Nur die 1922/23 nach Makedonia zwangsumgesiedelten Pontosgriechen führen noch immer einen heroischen, aber vergeblichen Abwehrkampf gegen die Einheitsfolklore (Ahrens 1987).

Sprachlich verdeutlicht sich der Konflikt durch die „*Zweisprachigkeit*“: der (antikisierenden) *Katharevousa* (bis 1976 offizielle Amts- und Schriftsprache) und der *Dimotiki* (Sammelbezeichnung für die volkssprachlichen schriftlosen Dialekte). Dieser Konflikt wurde zwar - bezeichnenderweise unter Führung kretischer Literaten - seit der Zypernkrise und dem Sturz der Militärjunta zugunsten der Dimotiki als Einheitsprache entschieden, doch ist diese ein Kompromiß, da alle modernen technisch-wissenschaftlichen Ausdrücke nur in der Katharevousa existierten und in die Volkssprache eingeführt werden mußten; und primär die attische Dimotiki die neue Schriftsprache in den Schulen wurde, wodurch regionale Dialekte nivelliert wurden. Offiziell gibt es keine Dialekte. Dies gilt aber nur für das Festland und Peloponnes (mit Anschluß Makedoniens und Thrakiens auch für diese).

Zwei Stile sind nach Verlust der Kultur der kleinasiatischen Griechen (Baud Bovy 1983: 27ff.) noch eigenständig und bezeichnenderweise sind es die *Fanarioten*, die *konstantinopolitanischen Griechen*, die führenden Vertreter des orientalisch-levantinischen Griechentums, und die venezianisch-ägäischen *Inselgriechen*, (die, nachdem sie 1912 italienisch wurden, erst 1947 zu Griechenland kamen und unter den Osmanen besondere Privilegien besaßen). Ihre Kultur ist, mit Ausnahme Kretas, nur noch in Rückzugsgebieten existent oder der Zerstörung durch den Massentourismus ausgesetzt.

Nach dem Ende der lateinischen Kaiser (1204 -1261) über Byzanz waren noch einige Gebiete unter lateinischer Herrschaft geblieben, mit Klöstern der Franziskaner, Dominikaner und Zisterzienser -, wie das genuesische Gálata/Pera am Goldenen Horn, das Herzogtum Athen (bis 1456), das Fürstentum Achaia (-1432, ab 1460 osmanisch) den venezianischen Besitzungen Kreta (1211-1669), Kykladen/Naxos, Euböia/Negroponte (1209-ca.1265, 1300-

1470) und Rhodos (Johanniter: 1306-1522). (Prinzing 2011: 64). In der Ägäis spielte v.a. die Klosterschule der Franziskaner auf der Insel Syra bis ins 20.Jh. eine bedeutende kulturelle Rolle, da sie Mädchen einen Schulabschluß ermöglichte: s. den wohl beliebtesten *Zeimbekikos* „*Franggosyriani*“ („fränkisches“ Mädchen von Syra) des berühmtesten *Rebetiko*-Komponisten und *Bouzouki*-Spielers *Markos Vamvakaris*. Man vergleiche z.B. in der Autobiographie von Nikos Kazantzakis die Ermahnungen seines Vaters, als er ihn in das katholische Internat in Syra schickte, seine orthodoxe Religion nicht zu vergessen.

Zentrum der zivilisatorischen und kulturellen Überfremdung waren die Städte (Bazar-Städte) mit einzelnen Nationalitäten-Vierteln (Türken, Griechen, Bulgaren, Armenier, Juden, Roma). Handel und Handwerk kontrollierten Griechen, Armenier, Aromunen und Juden. Einheimische gab es ursprünglich keine, sie zogen aber mit der Hoffnung auf sozialen Aufstieg zu, wurden aber „turkisiert“ oder „gräzisiert“ (Stadtmüller 1976: 272f.)

„Die Osmanen kümmerten sich im Sinne des islamischen Fremdenrechtes grundsätzlich nicht um die inneren Verhältnisse der unterworfenen Völker, sondern überließen diese sich selbst. Mohammed II. bestätigte nach der Eroberung Konstantinopels (1453) den byzantinischen Patriarchen, der nun ... die Aufgabe erhielt, alle orthodoxen Religionsgemeinden zu leiten, nicht nur die Griechen, sondern auch die Bulgaren, Serben und Rumänen. Die Nationalitäten hatten unter osmanischer Herrschaft durchaus erträgliche Verhältnisse. Handel, Wirtschaft und Kultur erlebten einen Aufstieg. (...) Für die Bulgaren, Serben, Bosnier und Albaner bedeutete die osmanische Herrschaft eine soziale Nivellierung, ja Primitivisierung. Der alte Feudaladel... ging entweder zum Islam über - so in Albanien und Bosnien - oder er verschwand, d.h. er flüchtete oder wurde ausgerottet - so bei Bulgaren und Serben -, seine Stellung nahmen türkische Lehensträger ein.“ (Stadtmüller 1976: 270f.)

Nur in Rumänien erhielt sich der Bojarenadel, wurde aber kulturell gräzisiert und entartete zur sozialen Parasitenschicht (ebda.: 270f., 372f.):

„Die eigentliche Gefahr für das Rumänentum ... war die Gräzisierung. Die politische, kulturelle und gesellschaftliche Oberschicht im ganzen Lande war griechisch und bediente sich der griechischen Sprache und Kultur. Die Bischöfe und die hohen Beamten waren im 18.Jahrhundert ausschließlich Griechen ... Besonders stark wurde der griechische Einfluß im 18.Jahrhundert, seit die Pforte von sich aus vornehme Griechen die *Phanarioten* auf die rumänischen Fürstenthronen einsetzte.“

Ähnlich ging es den Bulgaren: „Bulgarien war weithin von Griechen und Türken überfremdet. Die Griechen beherrschten die offizielle Kirche, die Literatur, den Handel und die Wirtschaft. Das literarische und das gesamte kulturelle Leben der Bulgaren spielte sich damals in griechischer Sprache ab ... Man schrieb griechisch; oder wenn man das Griechische nicht beherrschte, bulgarisch mit griechischen Buchstaben. Die gebildete Schicht war auch bewußtseinsmäßig gräzisiert und dem eigenen bulgarischen Volkstum entfremdet. Man schämte sich des bulgarischen Namens und nannte sich „*Bulgarophonoi Hellenes*“ (bulgarisch sprechende Griechen).“ (Stadtmüller 1976: 274, s. a. Weithmann 2000: 217) Neben Sofia galt dies auch für Plovdiv.

Erst in der 1.Hälfte des 19.Jhds wurde der griechische Einfluß zurückgedrängt.

„Das Griechentum hatte unter der Türkenherrschaft zwar die ehemalige politische Bedeutung verloren, dafür aber hatte es als Erbe der byzantinischen Hochkultur vermocht, sich in den weiten Ländergebieten des osmanischen Weltreiches die kulturelle, kirchliche und wirtschaftliche Vorherrschaft unter allen christlichen Völkern zu sichern.“ (Stadtmüller 1976: 360).

Ein wesentlicher, wenn nicht sogar der wesentlichste, Faktor war der Primat des Patriarchen, auch juridisch, für alle christlich-orthodoxen Völker, -

„denn die orthodoxe Kirche war und blieb der stärkste Rückhalt der griechischen Kultur. Die Kirche hat in osmanischer Zeit dem griechischen Einfluß auf dem ganzen Balkan den Weg bereitet. Überall wurden von Konstantinopel aus griechische Bischöfe eingesetzt ... Der griechische Einfluß auf kirchlichem Gebiet brachte es mit sich, daß auch das allgemeine Geistesleben dieser Völker durch den griechischen Einfluß überfremdet wurde. Unter dem starken griechischen Kulturfirnis ... kam ein arteigenes geistiges Leben der anderen Balkanvölker gar nicht auf.“ (ebda.: 361)

- Ausnahme waren nur die entlegenen Bergklöster, die damit Zentren des geistigen Eigenlebens wurden.

## Die Inselgriechen und der griechische Seehandel

„Im Binnen- und Seehandel entdeckten ... – neben den schon etablierten Juden und Armeniern – ... die Griechen ihre Möglichkeiten. Sie werden sich innerhalb des Osmanischen Reiches zur bedeutendsten Kaufmanns- und Reederschicht emporschwingen und kapital- und einflußmäßig den anderen Balkanvölkern bei weitem den Rang ablaufen.“ (Weithmann 2000: 146)

„Der zweite Träger der griechischen Kulturausbreitung war der griechische Kaufmann. Ihm öffneten sich in dem weiten osmanischen Weltreich unvergleichliche Entfaltungsmöglichkeiten. Er konnte - nur durch die Konkurrenz der *Armenier*<sup>32</sup> beeinträchtigt - fast den gesamten Großhandel an sich bringen. Durch solche Handelsbeziehungen verbreitete sich die griechische Sprache und Kultur bis an die Grenzen des osmanischen Reiches und darüber hinaus. Das Griechische wurde weithin auch von Nichtgriechen als Verkehrs- und Kultursprache benützt; es war unter der Türkenherrschaft vielerorts geradezu die nichtoffizielle zweite Reichssprache. Von Galizien bis an die Grenze Abessinien, von Unteritalien bis nach Persien wurde es damals als Sprache des internationalen Handels und Verkehrs gebraucht und verstanden. (...) Im 18. Jahrhundert erreichte der griechische Handel seine größte Blütezeit. Seit dem Verschwinden der venezianischen Seemacht aus den Gewässern der Levante hatten die seetüchtigen Griechen selbst den überseeischen Handel an sich gebracht. Gleichzeitig machten sie sich auch im politischen Dienste fremder Mächte unentbehrlich. Sie stellten den europäischen Mächten in der gesamten Levante die Agenten, Konsuln und Dolmetscher.“ (Stadtmüller 1976: 361f.)

Russland hatte 1774 freie Schifffahrt in den osmanischen Gewässern und Häfen und das Recht durchgesetzt, eigene Konsulate einzurichten.

„Die russische Balkanpolitik suchte ... die Griechen ganz planmäßig als Bundesgenossen zu gewinnen und sie gegen die Pforte aufzuwiegen. Die russischen Konsuln, zu denen vielfach Griechen ernannt wurden, dienten weniger den russischen Handelsinteressen als vielmehr der politischen Unterwühlung der türkischen Herrschaft. Diese Konsuln konnten nun überall unter russischer Flagge dem Seehandel nachgehen, während ihnen früher der englische und französische Wettbewerb große Schwierigkeiten gemacht hatte. Auch die verständige Politik des damaligen Großadmirals (Kapudanpasha) Hasan Gazi hat den wirtschaftlichen Wohlstand der griechischen Inseln beträchtlich gefördert. Es war derselbe, der auch die griechische Bevölkerung Moreas von der Schreckensherrschaft albanischer Horden befreite (1779).“ (Stadtmüller 1976: 364)

Die griechischen Konsuln Russlands konnten ihrer griechischen Klientel ein *Berat* (Diplom) ausstellen, das ursprünglich nur für diplomatisches Personal (osmanische Untertanen im Dienst ausländischer Diplomaten) vorgesehen war und den Inhabern und ihrem Besitz exterritoriale Rechte zugestand (Stadtmüller 1976: 361ff.):

„Die griechischen Handelsbeziehungen förderten auch die Entfaltung des Gewerbes im griechischen Mutterland. Besonders berühmt wurde im 18. Jahrhundert die thessalische Textilindustrie. Erst die

32 Hervorhebung durch RMB.

Zugehörigkeit zu dem weiten osmanischen Weltreich hat diese geistige und wirtschaftliche Machtstellung des Griechentums möglich gemacht. (...) Eine wichtige Voraussetzung für das Gelingen der griechischen Nationalerhebung war die Entwicklung einer mächtigen Handelsmarine. Dem griechischen Seehandel sind die europäischen Erschütterungen infolge der französischen Revolution und der napoleonischen Kriege sehr zugute gekommen. Einerseits haben der reformfreudige Sultan Selim III. und der mächtige Pasha Ali von Janina aus wirtschaftspolitischen Erwägungen heraus alles dazu getan, um die Industrie, den Handel und die geistige Bildung der griechischen Rajah zu fördern. Andererseits fiel der französische und englische Wettbewerb vollständig aus. So kam auf lange Zeit der Getreidehandel im Mittelländischen Meere in die Hände der griechischen Kaufleute. Die fruchtbare ukrainische Ebene begann damals ihre Rolle als Kornkammer des westlichen Europa zu spielen. *Die Ausfuhr ging fast völlig über die griechische Hafenstadt Odessa und fast ausschließlich auf griechischen Schiffen.*“ (Hervorhebung RMB)

Griechisch ist nicht nur Religions- und Kultursprache, sondern auch übernationale Handels- und Verkehrssprache in ganz Rumeli. Eine großräumige griechische Diaspora durchsetzte das osmanische Reich und die Nachbarländer. Jede Bazarstadt hatte ein Griechenviertel, größere Kolonien gab es in *Odessa* und der Küstenukraine (Weithmann 2000: 273), sowie entlang des Asow'schen Meeres.

*Orientalisch-griechische Kulturzentren waren v.a. die levantinischen Hafenstädte Galata, Alexandria (bis zu ihrer Vertreibung durch Nasser um 1955 zu 80% griechisch), Port Said, Suez, Smyrna, Syra, Chios, Naxos und Kandia (Kreta).*

Die Getreidepreise auf italienischen und spanischen Märkten wurden von griechischen Händlern diktiert und auf der Londoner und Pariser Börse spielten sie eine wichtige Rolle. Auf der Leipziger Messe z. B. beeindruckte ihre Tracht den jungen Goethe.

In den Hauptstädten Europas „entstanden reiche griechische Kaufmannskolonien, durch deren Vermittlung das Griechentum auch mit der europäischen Kultur und den neuen westlichen Ideen in Berührung kam. Dies war die eine Voraussetzung für den kommenden Freiheitskampf. Ebenso wichtig aber war die andere: durch den wachsenden Seehandel entstand eine mächtige griechische Marine. Da damals das Mittelmeer noch vielerorts - am stärksten an den Küsten Algeriens und Marokkos - von Seeräubern beunruhigt wurde, waren die griechischen Kaufleute genötigt, ihre Schiffe mit Kanonen zu bestücken. (...) *Im Jahre 1816 schätzte man die griechische Handelsmarine auf mehr als 600 Schiffe mit 17000 Matrosen und 6000 Kanonen.*<sup>33</sup> Die Griechen des Archipels haben im 18. Jahrhundert den Seehandel des ganzen östlichen Mittelmeeres in ihre Hand gebracht. Während die Ionischen Inseln damals im Zusammenhang mit dem allgemeinen Niedergang Venedigs ihre damalige Bedeutung einbüßten, erlebten die Inseln des Ägäischen Meeres einen stolzen Aufschwung. Chios und Tinos waren schon früher wichtige Mittelpunkte des Handels und Gewerbes gewesen. Jetzt traten auch einige andere Inseln hervor, vor allem Hydra und Spetsä vor der Küste der Halbinsel Argolis. Beide Inseln waren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überwiegend von Albanern besiedelt worden, die sich bald zu tüchtigen Seeleuten entwickelten. Sie brachten ihre Stadtverfassung aus Morea mit herüber. Jedoch lag auf diesen 'Schifferinseln' die Hauptmacht bei den reicheren Schiffskapitänen und Reedern.“ (Stadtmüller 1976: 362f.)

Hahn behauptete sogar, damals wären die meisten Matrosen nicht Griechen, sondern ägäische Inselalbaner,<sup>34</sup> obwohl die Albaner an ihrer Küste keine nennenswerte Flotte besäßen: „dass der Albanese, welcher als Hydriote und Spezziote den Kern der griechischen Marine bildet, welcher sich, weil dort der Zulauf den Bedarf weit überschreitet, in grosser Zahl auf türkischen und

33 Hervorhebung durch RMB.

34 Vermutlich hatte Hahn primär die Konkurrenz im Adriahandel mit Österreich im Auge und übertriebt deshalb. Sein Interesse galt ja, wie die Passage zeigt, dem Seehandel des eigentlichen Albanien.

ägyptischen Kriegs- und Handelsschiffen verdingt, in seiner wahren Heimat, dem Meere, mit wenigen Ausnahmen gänzlich entfremdet ist. Die Marine der von Griechen bewohnten Nordküste des Busens von Arta besteht nur aus einigen Barken ... Dasselbe gilt von dem ganzen südlichen Küstenstrich bis zu den Bergen von Chimara, deren griechisch-christlich-albanesische Bevölkerung ... 2 Trabacoli und etwa 20 Kaiks besitzt ... ihre Thätigkeit [beschränkt sich] fast durchweg auf die Küstenschiffahrt zwischen dem Festlande und den jonischen Inseln. Die Küste von Mittel-Albanien mit Einschluss von Durazzo ist dagegen ohne alle eigene Marine, und an der nördlichen Küste ist Dulcigno die einzige Schifferstadt. Ihre Bewohner waren bekanntlich in früheren Zeiten gefürchtete Piraten, welche lange Zeit hindurch den Handel auf der Adria unsicher machten, und den Namen der adriatischen Barbaresken wohl verdienten... bis endlich ein gewisser Soliman Pasha ... einen ... Befehl [der Pforte] benutzt habe, um ... die Flotte der Dulcignoten zu verbrennen ... Seit der Zeit siechte die Marine der Dulcignoten, und wurde während des griechischen Revolutionskrieges durch die griechischen Corsaren fast gänzlich aufgerieben ... gegenwärtiger Stand ...: 14 Brigantinen ..., 7 Schoner..., 12 Trabakel..., 20 Feluken und Pieleken... Die Dulcignoten bauen ihre Schiffe selbst ... Die ganze Schiffsmannschaft besteht aus eingebornen türkischen Albanesen. Ein großer Theil... ist mit dem Salzhandel beschäftigt ... Die übrigen fahren zwischen Skodra, Triest und Venedig, und ihre Concurrenz... wird unserer Marine<sup>35</sup> bereits sehr empfindlich.“ (Hahn 1854: 110f.)

Die Angabe Hahn's, daß die griechische und die türkisch-ägyptische Marine hauptsächlich aus Albanern von Hydra und Spetsai bestünde, erscheint doch etwas weit hergeholt, denn so viele Matrosen hatten diese zwei Inseln - deren Beitrag zum Seehandel (s. Stadtmüller) nicht abgestritten werden soll - insgesamt nicht als Einwohner. Gleichzeitig betonte er ja auch ihre Abneigung zur Seefahrt (mit Ausnahme der Dulcignoten). Dies scheint mir der wichtigere Teil der Aussage zu sein.

Die griechischen Händler hatten somit ihre Chancen gut genutzt und - einerseits durch den exterritorialen Konsularstatus - ihre politische Tätigkeit gegenüber den türkischen Behörden abzusichern gewußt. Andererseits wurde durch Kaufmannskolonien als Lobby in Mitteleuropa (das bald koloniale Interessen in der Levante entwickelte und sich in die Fragen des osmanischen Reiches einzumischen begann) ihr Wunsch nach Eigenstaatlichkeit gegenüber anderen bevorzugt (politischer Philhellenismus). Zuerst wurden sie von Russland politisch unterstützt. In Odessa (*das 1794 gegründete Odessa war hauptsächlich von Griechen bewohnt* - Stadtmüller 1976: 365) wurde 1814 die *Filiki Hetaireia* gegründet, die den Unabhängigkeitskrieg erfolgreich leitete. Sie weckte Mitteleuropas klassizistisches Interesse an der antiken Kultur und hat die Reiseberichte des kulturellen Philhellenismus (v.a. der Franzosen und Deutschen) zugunsten der griechischen Unabhängigkeit beeinflußt (s. Einigung Russlands, Englands und Frankreichs 1827, die auch letztlich die protürkische Einstellung von Metternich und teilweise Preußen überwand).

Sie wurden aber selbst auch von westlich bürgerlichen Zivilisationsideen (s. den Dichter *Rigas* und seine Begeisterung für die Ideen der französischen Revolution) beeinflußt und es bildete sich gegen die orientalischen Fanarioten eine *okzidentalisierte* verwestlichte kulturelle Gegenpartei, die, unterstützt vom bayrischen König Otto I., sich in der säkularen Kultur durchsetzte (Brandl 1988c). Ihre liberalen Bestrebungen tendierten kulturell zur

---

35 - gemeint ist die k.u.k. Marine.

Ausmerzung orientalischer, als „türkisch“ diskriminierter Musik und der Turzismen in der Volksdichtung, ohne genaue Kenntnisse derselben, und war bis vor kurzem noch ein kulturpolitischer Faktor (s. Hoerbürger).

Ludwig Ross beschrieb detailliert die Sittenanpassung an Westeuropa und sprachliche Vereinheitlichung. Innerhalb von 20 Jahren hätte beispielsweise die albanische Bevölkerung von Hydra Griechisch gelernt (1863: 10, 16, 42, 52ff.).<sup>36</sup> Dann sei Athen innerhalb von 8 Monaten auf- und ausgebaut worden (a.a.O.: 236f.). Diese rasche Umorientierung führte zu starken Spannungen unter der Bevölkerung, die sich 1843 in der Vertreibung der Ausländer (Curtius 1903: 118) und 1862 im Rücktritt König Ottos entlud. Natürlich spielten dabei massive koloniale und handelspolitische Interessen Russlands, Englands, Frankreichs, Dänemarks und Österreichs (s. Hahn 1854), eine große Rolle.

## Das osmanische Heer<sup>37</sup>

Das osmanische Heer gliederte sich in zwei Hauptgruppen:

1. Festbesoldete Pfortentruppen *kapi kulu* mit 20.000 Mann: Der Kern dieser, europäischen Söldnerheeren in Disziplin und Ausbildung überlegenen Truppen, war das *Janitscharenkorps* (12.000 Mann Infanterie). Die *Pforten-Kavallerie* (6.000 Mann = 6 Regimenter) war mit Militärpfründen besser besoldet und höher geachtet als die Janitscharen. Das 2. Regiment, die *Silahdar* (Waffenträger), war die Leibwache des Sultans. Wichtige Einheiten waren Artillerie (*topçu*) und Schmiede (*cebeci*). Ab 1420 traten sogar deutsche, italienische und ungarische Kanonengießler in den Dienst des Sultans. Zur Artillerie gehörten Mineure (*kumbaraci*) und Pioniere (*lagimci*). Sie sorgten für die Logistik des Nachschubs, sowie Bau und Instandhaltung der Heerstraßen.
  2. Die feudalen Provinztruppen mit 150.000 Mann: Ihr Kern war die schwere Kavallerie, die aus 1/3 Militärpfründern (*Sipahis*, Mitte des 16. Jhds 35.000 Mann) und ebenfalls aus Berufssoldaten bestand. Bei entsprechender Größe ihrer Pfründe mußten sie auf eigene Kosten zusätzliche Soldaten (*Cebeli*) ausrüsten, sodaß ihre Stärke auf 90.000 Kavalleristen steigen konnte. Bei Feldzügen blieb immer ein Teil zur Territorialverteidigung zuhause. Da ein Sipahi jederzeit seine Pfründe verlieren konnte, waren Moral und Disziplin relativ hoch. Eine Sipahi-Schwadron (*Bölük*) unterstand einem *Subashi*, je 10 *Bölük* einem *Alaybey* und der dem *Sancakbey* der Provinz unter dem Oberbefehl des *Beylerbey*.
- 2a Ferner gab es in den Provinzen leichte Infanterie aus meist Unverheirateten (*Azap*), die bei Bedarf ausgehoben wurden (je 30 Haushalte in Anatolien stellten einen Infanteristen), die irregulären „Stürmer“ (*Akinci*), irreguläre Infanterie und Kavallerie.
- Im Krieg stießen noch vallahische und krimtatarische Hilfstruppen zum Heer.

Dieser riesige Militärapparat (bis 140.000 Mann unter Selim I.) war nur durch permanente Expansion (Gebietserwerb) finanzierbar. Das System brach zusammen, als der Vormarsch zum Stillstand kam. Die Armee wurde zur Belastung für die Wirtschaft und zur innenpolitischen Gefahr. Daher wurde nach 1560 das Timar-System (das die Schlagkraft der Pro-

---

<sup>36</sup> Vgl. Hahn 1854.

<sup>37</sup> Zusammengefaßt nach Riesterer 1985: 62-66, wenn nicht besonders vermerkt.



vinztruppen garantierte) immer mehr aufgelöst und die Steuerpacht (*iltizam*) eingeführt, was zu Landflucht und Bauernaufständen führte. Das schwächte die zentrale Autorität der Pforte. Immer weniger Sipahis leisteten bei Einberufung Heeresfolge und immer mehr vernachlässigten ihr Kampftraining.

## Die Janitscharen

Die Janitscharen führten die frühe osmanische Tradition der Berufsglaubenskämpfer (*gazi*) unter dem Einfluß der heterodoxen islamischen Bektaşi-Bruderschaft (s. Ali Pasha) weiter. Daneben gab es zugewanderte Söldner, die „Fremdlinge“ (*garib*). Zum Islam konvertierte Christen bildeten im 14.Jh. die fanatischen Reitertruppen der „Stürmer“ (*Akinçi*), die nur von Beute lebten. Man verlegte sie und die „Verrückten“ (*Deli*) - ebenfalls unbesoldete leichte Kavallerie (s. Pouqueville 1805 in Tripolitza) - an die Grenzen, um durch Raubüberfälle jenseits der Grenze den Feind zu demoralisieren (vgl. Schweigger). Sie wurden durch besoldete Fußtruppen (*Yaya*) und neue berittene Truppen, die (von Steuern) „Befreiten“ (*Müsellem*) aus rekrutierten christlichen Soldaten ersetzt, die in Friedenszeiten Bauernhöfe bewirtschafteten.

Wegen der raschen Ausbreitung des Reiches griff Murad I. (1361/62-1389) auf das alte Modell zurück und bildete aus Militärsklaven (*kul*), ehemals christlichen Kriegsgefangenen vom Balkan, eine Leibgarde, die bald als „Neue Truppe“ (*yeni çeri*) ins Heer integriert wurde. Sie wurde (gegen das islamische Recht *shariat*) im 15.Jh. durch die Knabenlese (*devshirme*) erweitert, wobei vornehmlich serbische, bosnische, albanische (weniger griechische) Kleinkinder in einem Alter geraubt wurden, wo sie noch ohne Erinnerung an Eltern, Dorf und Muttersprache, als Muslime erzogen wurden. Mit Aufnahme ins Janitscharenkorps wurden sie aus rechtlosen Sklaven (*Köle* oder *Abd-i memluk*) zu Dienstleuten des Sultans mit Recht auf Sold, Verpflegung und Altersversorgung. Dafür blieben sie kaserniert und unverheiratet - und da sie von allen Bindungen frei waren - fanatisch auf den Sultan eingeschworen. Ihr Kommandant, der *Yeniçeri agasi*, unterstand direkt dem Sultan. Das Korps war drei Divisionen stark. Nach 1560 wurde die Rekrutierung geändert (weniger Knabenlese) und das Heiratsverbot aufgegeben. So begannen Söhne von Janitscharen und türkischen Bürgern, sich wegen der wirtschaftlichen Privilegien gegen hohe Beträge in die Janitscharen einzukaufen, auch wenn sie keine kämpferischen Ambitionen hatten - auch die Waffentechnik stagnierte. Nach der Niederlage vor Wien 1683 sollte Ahmed Pasha, der konvertierte französische General Graf de Bonneval, die Artillerie reformieren, aber dies scheiterte am Widerstand der Janitscharen, die ihre Privilegien verteidigten und immer mehr zur für Sultan und Großvezir selbst gefährlichen Prätorianer-Garde wurden, da sie häufig revoltierten (Stadtmüller 1976: 336). Ein Beispiel war der Aufstand Pasha *Paswan Oglu's* von Widin, wobei Ali Pasha eine wichtige Rolle spielte:

„In Belgrad waren zu Ausgang des 18.Jahrhunderts die Janitscharen die eigentlichen Herren. Der ... Pasha war ihnen gegenüber ohnmächtig... Schließlich gelang es einem neuen Pasha, das Oberhaupt der Janitscharen durch einen Meuchelmörder zu beseitigen und danach die Janitscharen aus Serbien zu vertreiben. Sie fanden jedoch einen Rückhalt an dem benachbarten Pasha Paswan Oghlu von Widin, der nunmehr Serbien mit Krieg überzog. Der Pasha von Belgrad, Hadschi Mustafa, wußte sich

bei der Schwäche der ihm zur Verfügung stehenden Truppen gegen diese Gefahr nur dadurch zu helfen, daß er die serbische Rajah bewaffnete. Es war ein folgenschwerer Schritt ... Das Heer ... der serbischen Schulzen (Knesen) ... blieb im Felde siegreich. Nachdem aber so die Janitscharengefahr abgewehrt war, kehrten die Janitscharen doch wieder auf Grund eines Muftispruches nach Serbien zurück. Sie ermordeten den Pasha von Belgrad und übten von neuem eine unbeschränkte Willkürherrschaft aus. Zur Behauptung gegen die Pforte und deren Bestrebungen auf Herstellung einer starken Zentralgewalt bildete sich damals eine Allianz der Janitscharen von Belgrad mit den Pashas von Bosnien und Widin - ein Bündnis der altgläubigen Reaktion gegen die Reformbestrebungen des Sultans Selim III.“ (Stadtmüller 1976: 355f.)

Die Serben auf dem Lande und alteingesessene Osmanen in den Städten versuchten zuerst mit Aufständen, dann mit Bittschriften an den Sultan, ihre Unterdrücker loszuwerden; die Janitscharen ermordeten aber 1804 alle vornehmen Serben, um dem Widerstand die Anführer zu nehmen. Dies löste den serbische Volksaufstand des „Schwarzen Georg“ aus, dem sich mit Billigung der Pforte der Pasha von Bosnien anschloß, der daraufhin mehrere Städte und Belgrad eroberte. So gelang es erstmalig, die Macht der Janitscharen zu brechen. Stadtmüller (1976: 356) wertet dies als Beginn der osmanischen Reformen.

### Venedigs Einfluß im Mittelmeer <sup>38</sup>

Venedig war lange im Besitz der dalmatinischen Küste und somit Herr in der Adria, wo es fremden Kriegsschiffen die Einfahrt untersagte. Der Schiffahrtsweg in die Levante war durch Küstenfestungen in Durazzo, Modon und Koron gesichert. Das eigentliche Levante-reich begann in den peloponnesischen Gewässern mit Zentrum Kreta, mit eigener Verfassung nach Vorbild Venedigs unter einem Herzog (*Duca*), dem ein Rat, Senat und Landtag der kretischen Lehensleute beratend zur Seite stand. Von dort führte der Schiffahrtsweg nach Zypern (seit dem 15.Jh. venezianisch) und an die Küste Syriens und Palästinas (Bailat Syrien mit Akkon, Antiochia, Beirut, Tripolis, Tyros und wahrscheinlich Alexandria). Nach dem Verlust der Küste Palästinas verlagerte sich das Gewicht in die Ägäis: Kreta, Negroponte (= Euböa, von „Dreiherrn“ = *Terzieri* regiert), Tinos, Keos, Naxos. In Konstantinopel saß seit 1204 ein venezianischer *Podesta*, der 1265 in den Rang eines *Bailo* aufrückte. 1470 ging jedoch Negroponte, 1571 Zypern, 1669 Kandia (Kreta), erst 1716 Morea (Frieden von Passarowitz 1718) an die Osmanen verloren.

Trotzdem spielte Venedig als Handels- und Seemacht in der Levante dank fähiger Diplomaten bis Ende des 18.Jhds eine große Rolle, da es mit den Osmanen in gutem Einverständnis blieb, obwohl im Kampf um Kreta (1645-1669) die Osmanen Sieger geblieben waren. Im 18.Jh. wurde der Einfluß Venedigs auf das adriatisch-ionische Meer beschränkt. Auf den ionischen Inseln (venezianisch bis 1797, dann französisch, 1801-1807 unabhängig, dann wieder französisch, ab 1810 englisch) -

„hat sich die geistige Weiterentwicklung des griechischen Volkes vollzogen, während das griechische Volkstum auf dem Festland durch die osmanische Herrschaft noch lange von der Berührung mit dem Abendlande abgeschnürt war. Auf dem Wege über das venezianische Kolonialreich drangen die fortschrittlichen Ideen des Abendlandes in das Bewußtsein des griechischen Volkes ein.“ (Stadtmüller 1976: 342; vgl. Themelis 1988)

---

38 nach Stadtmüller 1976: 184f.; 282f., 339-342.



In der Ägäis entwickelte sich - wie auf den ionischen Inseln - trotz osmanischer Herrschaft eine merkwürdige venezianisch-griechische Mischkultur, die sich u.a. in der Architektur (z.B. zentrale Piazza) und zahlreichen Lehnwörtern der neugriechischen Sprache bis heute nachweisen läßt. Drucke neugriechischer Literatur erfolgten häufig in Venedig und das kretische *Erotokritos*-Epos von Vincenzo Kornaros entstand unter venezianischem Einfluß.

Im 18. Jahrhundert unterstützten Venedig und die Habsburger die Aufstände einzelner Provinzstatthalter und Völker, z.B. auf der Morea und

„drei Jahrzehnte venezianischer Verwaltung haben genügt, um die Kultur des Landes und seiner Bewohner mächtig zu heben und so die nationale Befreiung vorzubereiten ... So war es kein Zufall, daß der große griechische Freiheitskrieg von dort seinen Ausgang nahm.“ (Stadtmüller 1976: 342)

## Die osmanische Kriegs- und Handels-Marine

Bis zum 15.Jh. nahm man griechische und genuesische Schiffe in Sold, um die Truppen zur Eroberung des Balkans zu transportieren. Erst die Einnahme der venezianischen Ägäis-Inseln unter Sultan Bayezid I. (1389-1402). führte zum Aufbau einer osmanischen Flotte aus turkmenischen Freibeutern, die sich aus Überfällen auf Handelsschiffe finanzierten. Danach entstand, mithilfe von Beratern aus Venedig und Genua eine effiziente Marinewerft in Gallipoli (eigener Sançak des Kapudan Pasha), der weitere an den Ägäisküsten, am Marmara- und Schwarzen Meer folgten. 1470 entrissen osmanische Seestreitkräfte den Venezianern die Marinebasis vor Euböa.

Die bedeutendsten Admiräle waren *Piri Reis*, der in den indischen Ozean vorstieß, 1548 Aden eroberte und einen Seeatlanten der Ägäis verfaßte, *Piyale Pasha*, der Chios eroberte und eine Tochter des Sultans zur Frau erhielt, und der konvertierte Grieche *Hayreddin Barbarossa* aus Lesbos, der 1515 Algier eroberte und als Pirat von dort gegen Spanien focht. Als sich gegen ihn eine Militärkoalition bildete, unterstellte er sich 1519 Sultan Selim I. und wurde Großadmiral Süleyman des Prächtigen (1520-1566). Er schlug die fast doppelt so große Flotte Andrea Dorias 1538 vor Preveza und sicherte so die türkische Seeherrschaft im Mittelmeer. Trotz der nach der Eroberung Zyperns 1570 und Venedigs Niederlage ausgelösten Vernichtung der Flotte in der Seeschlacht von Lepanto (7. Oktober 1571) durch die Flotte der Heiligen Liga unter Don Juan d'Austria konnten die Werften bald wieder neue Galeeren bauen. Im 16.Jh. begann der Niedergang der Flotte, weil man nicht auf Segelvollschiffe umrüstete und durch schlechte Offiziere. Die Schiffe hatten erst aus unzuverlässigen graeko-albanischen (aus Hydra, Spetsai) oder dalmatinischen Matrosen,<sup>39</sup> später aus loyalen, aber seemännisch unfähigen irregulären Infanteristen (*azap*, *müsellem*). Die Galeerenruderer waren Gefangene, Kampfeinheiten *sipahi* und Janitscharen aus der Militärfründe des Großadmirals. Als im osmanisch-russischen Krieg (1768-1774) die englisch-russische Flotte die osmanische im Hafen von Çesme versenkte (s. Kleftika und Rhapsoden), modernisierte Selim III. (1789-1807) zwar die Flotte dank ausländischer Militärberater, Mahmud II. (1808 -1839) vernachlässigte sie aber wieder. 1827 zerstörte eine französisch-englische Flotte die osmanisch-ägyptische bei Navarino restlos (Riesterer 1985: 67ff.).

---

39 - s. *levend*, als „*leventi*“, heute noch ehrende Bezeichnung in Griechenland!



## Die Reformzeit (Tanzimat)

Nach den Niederlagen gegen Österreich und Russland und der Eroberung Ägyptens durch Napoleon 1798/99, leitete Sultan Selim III. (1789-1807) militärische Reformen ein, indem er Truppen nach europäischem Muster (*nizam-i cedit*) neben traditionellen Janitscharen und Sipahi-Regimentern aufstellte. Die Janitscharen setzten sich aber dagegen erfolgreich zur Wehr. Selim III. wurde 1807 durch eine Janitscharen-Revolution gestürzt, später ermordet und die Reformtruppen aufgelöst. Sultan Mahmud II. (1808-1839) setzte diese Reform aber fort und beendete die Herrschaft lokaler Machthaber. Doch auf dem Balkan gingen die Autonomie-Bestrebungen weiter: Serbien erkämpfte sich 1817 die Autonomie und in Griechenland begann 1821 auf der Morea der Unabhängigkeitskampf, der zwar mit ägyptischen Vasallentruppen Ibrahim's, Sohn des albanischen Vizekönigs Mehmed Ali,<sup>40</sup> vorerst niedergeschlagen wurde, aber auf Druck der europäischen Großmächte mußte der Sultan Griechenland die Unabhängigkeit zugestehen (Frieden von Edirne). 1830 annektierten die Franzosen Algerien und nur mit europäischer Hilfe konnte die vom Sultan 1815 neu aufgestellte Reichsarmee (*seg-ban-i cedit*), die 1826 alle Janitscharen niedergemetzelt hatte, die ägyptischen Truppen Mehmed Ali's 1832 vor Konstantinopel und 1839 in Nord-syrien schlagen. Nach der Thronbesteigung leitete dann Sultan Abdülmejid (1839-1861) die politische *Tanzimats*-Reform nach französischem Vorbild ein: alle Untertanen wurden unabhängig von ihrer Religion gleichgestellt (die muslimisch-albanischen Talherren hätten an Macht verloren und durften – so Hahn – das alte System behalten) und ein neues Schulsystem geschaffen. Das Dirlik-System wurde abgeschafft und ein fester Beamten- und Militärsold eingeführt. Der Militärdienst wurde 1834 durch ein Aushebungssystem geregelt,<sup>41</sup> eine reguläre Armee (*nizamiye*) und nach Vorbild der preußischen Landwehr eine Reserve-truppe (*redif*) aufgestellt. Militärhilfe leisteten Russland, Frankreich, Großbritannien und v.a. Preußen (Riesterer 1985: 66).

---

40 - der selbst nach Vertreibung der Franzosen mithilfe der Engländer weitgehend unabhängig wurde.

41 - bis 1869 ca. 300.000 Mann, danach neuerliche Reform durch Hüseyin Avni Pasha und Aufstockung bis auf 320.000 Mann mit besseren Waffen, u. a. von Krupp.



## Anhang II: Musikbeispiele zu „Ali Pasha und die Musik des Epiros“ (2 DVD)

Audioaufnahme = **A**; Transkription = **T**

### DVD 1:

- 1) PREVEZA (**T**): Moiroloyi (*Valandis Vrakas*, Klarino), Kleftikos (*Yannis Pappas*) & 3 Lieder mit *Pagona Athanasiou* beim Panegyri „Ag. Sotirios“ in Kastri Igoumenitsas 2015
- 2) Theotokos Trikalon, Thessalien (unterhalb der Meteora-Klöster) 1977: „Anathema poios...“ (Kleftikos), gesungen von *Antonis Spiros Papageorgiopoulos* (**A**) – Vergleiche 3)
- 3) *Koumpaneia Verdis*, *Giannis Papakostas*, *Niki Papageorgiou* beim Panegyri „Ag. Sotirios“ in Avgerinos Kozanis 2015: Moiroloyi, „Anathema poios...“; polyphones Lied aus Pogoni/Dropoli; Karagouna (**T**); alter Tsamikos (*Zagorisios*) (**T**)
- 4) wie 3): Zagorisios und Tsamikos, getanzt von der dörflichen Trachtentruppe.
- 5) SARANDA (S-Albanien): Osman Taka (typisch labische Tradition), aufgeführt von der *Saze Aleko Jani* im Musikwissenschaftlichen Seminar der Georg August-Universität Göttingen 2005.  
Der Räuberhauptmann Osman Taka wollte vor der Hinrichtung durch die Osmanen noch einmal tanzen.
- 6) *Sazet: Vëllezërit Frashëri* aus Përmet (S-Albanien) in der Taverne „Emblema“ (Tirana) 2009: „Deropolitissa“ ([Griechisches] Mädchen aus Dropoli/S-Albanien)
- 7) wie 6): Kenge Aromun (vlachisches Lied)
- 8) wie 6): Ballade auf den Tod Ali Pashas – Vergleiche 9) & 10) (**T**).
- 9) wie 5): Ballade auf den Tod Ali Pashas (**T**).
- 10) *Grigoris Kapsalis & Giannis Papakostas* 1998: „Wäre das Land ein Meer“ - Ballade auf den Tod Ali Pashas (**T**).
- 11) wie 10) Frosyne-Ballade (**T**). – Vergleiche 12).
- 12) Gesungen von *Serafeim Gerotheodorou*, gespielt von *Nikos Karakostas* (Klarino) (historische Aufnahme um 1935, Reedition LP „Oi Rigges“ IV-B 6: Frosyne-Ballade (**T**).
- 13) *Grigoris Kapsalis & Giannis Papakostas* 2001: Yussuf Arapis (Tsamikos) Alipashalitiko (**T**).
- 14) *Grigoris Kapsalis & Giannis Papakostas* 1998: Suite im Dromos (Makam) Saba: Moiroloyi (Taksim) – Unten am Hafen – I Papadopoula – Ich werde Gläser zerschlagen (**T**).
- 15) *Grigoris Kapsalis* 2002: (Erbe-Manuskript): „Eines frühen Sonntagmorgens ...“ (Dromos Saba) (**T**).
- 16) wie 15): „Tinos manoula thlivetai“ (Kleftikos, epirotische Fassung) – Vergleiche 17)(**T**).
- 17) FANARIOTISCHE TRADITION (ADRIANI): Gesungen von *Vasilis Morentis*; Klarino gespielt von *Antonis Andreoglou* 2003: „Tinos manoula thlivetai“ (Kleftikos, fanariotische Fassung) (**A, T**).

Der Vergleich von 16) und 17) illustriert die Wanderung einer epirotischen Ballade nach Kleinasien, 26) und 27) den umgekehrten Wanderweg: von Kleinasien nach dem Epiros.



## DVD 2:

- 18) *Grigoris Kapsalis* 2002 (Erbe-Manuskript): Organiko (Instrumental) im Dromos Saba.
- 19) *Grigoris Kapsalis & Giannis Papakostas* 1998: „Was hast du, arme Platane?“ (Kleftikos, Kalamatianos) – Vergleiche 20) **(T)**.
- 20) Gesungen von Anastasia Papanastopoulou aus Bytina Arkadias, Peloponnes: „Was hast du, arme Platane?“ (Kleftikos, Kalamatianos) **(A, T)**. Aufnahme: Wolf Dietrich 1975.
- 21) *Grigoris Kapsalis* 1998: Moiroloyi in E-A-G nach Thassos Chalkias.
- 22) *Grigoris Kapsalis & Giannis Papakostas* 1998: „I gria Tzavellaina – Die Frau des Tzavellas“ – Individualvergleich: 23).  
Der Vergleich von je zwei Individualversionen 22/23) und 24 (O Skaros) soll klären, ob es Unterschiede zwischen denselben Ausführenden zu verschiedenen Zeiten gibt, oder ob sie nur bei verschiedenen Musikern oder Lokalvarianten auftreten – d.h. wie konstant Individualvarianten sind. Zur Baud-Bovy'schen Transkription liegt kein Klangbeispiel vor.
- 23) *Grigoris Kapsalis & Giannis Papakostas* 2002 (Erbe-Manuskript): „I gria Tzavellaina“
- 24) *Grigoris Kapsalis & Giannis Papakostas*: 2 Individualversionen (1998 /2001) zum Vergleich von „O Skaros“ (Der Hirte); – „Genoveva“ (Melodie aus einem süditalienischen Ritter-Singspiel um 1800) – „Die Schwalbe“ (Erotiko, ioanniotische Tradition)
- 25) Tanz beim Panegyri „Maria Himmelfahrt“ 2015 in Asprangelloi Zagoriou mit *Lefteris Sarreas* (Klarino).
- 26) *Giannis Papakostas* (Gesang) sonst wie 25): Paranggelia: „Tria Karavia“ (3 [englische] Kriegsschiffe vor Smyrna – historische kleinasiatische Ballade – epirotische Fassung) – Vergleiche 27)
- 27) FANARIOTISCHE TRADITION (ADRIANI): Gesungen von *Vasilis Morentis*; Klarino gespielt von *Antonis Andreoglou* 2003: „Tria Karavia“ – kleinasiatische Fassung) **(A)**.
- 28) wie 27): Taksim und Amanes im Makam Ussak: 1998 aufgeführt von *Michael Anastasiadis* (Gesang, Violi) und *Antonis Andreoglou* (Klarino). **(A)**.
- 29) wie 28) Taksim und Sharkî (türkisch-osmanische Liedform) „All' meine Hoffnungen sind zerbrochen“ im Makam Huzzam von *Yesarî Mustafa Ârsîm Arsoy* (geb. in Drama 1892 od. 1898/1900): in Türkisch (thrakischer Dialekt) **(A)**.
- 30) MAKEDONISCH-THRAKISCHE TRADITION (ADRIANI) 2003: Suite: Karsilamas im Dromos Rast und Baiduska: gespielt von *Vasilis Demisis* aus Xiropotamos Dramas (Harmonika), *Antonis Andreoglou* (Klarino), *Christos Voutsas* (Toumbeleki). **(A)**.
- 31) Daouli-Zournas 1977 in Anthi (bei Serres, Makedonia) Taksim und „To Sampai“, gespielt von *Panayotis Lokos & Georgios Patsis* (Zournas), *Georgios Georgiou* (Daouli) **(A)**.
- 32) *Koumpaneia Michael Chaliyiannis* in Parakalamos (Pogoni) 1977, Moiroloyi **(A, T)**.
- 33) wie 32) „Ainte Delvino“ mit „arvanitischer“ Violi-Begleitung **(A, T)**.
- 34) wie 32) Schneller Pogonisios mit „vlachischer“ Violi-Begleitung **(A, T)**.
- 35) Korçë (Toskeria, S-Albanien) 1989: Kaba (= Moiroloyi) und Tanz aus Fusha: *Saze Nevruz Nuri* (+1991) **(A)**.
- 36) *Saze* aus Përmet (S-Albanien) [Aufnahme vor 1989 des Folklore-Instituts der Albanischen Akademie der Wissenschaften]: Kaba und Tanz (= rumänische Borba?) **(A)**.

