

Das Schattentheater *Karagöz* als Spiegel der multikulturellen spätosmanischen Gesellschaft*

Das osmanisch-türkische Schattenspiel, nach der Hauptfigur auch *Karagöz* (gesprochen: Karagös) genannt, und das persische schiitische Märtyrerdrama (*ta'ziya*) sind die einzigen autochthonen Theaterformen der vormodernen islamischen Welt. Sie konnten ihre eigenen jahrhundertelangen Traditionen entwickeln und sich auch – trotz des Imports europäischer Schauspiel- und Opernbühnen – bis in die Gegenwart mehr oder weniger lebendig behaupten.

Das Spiel mit aus Leder geschnitzten, bunt eingefärbten Figuren, die von hinten auf eine beleuchtete Leinwand gedrückt, ihre farbigen Schatten werfen, war seit Jahrhunderten in vielen Ländern Asiens (Indien, China, Japan, Java, Bali, Kambodscha) verbreitet, hat aber, abgesehen von manchen technischen Gemeinsamkeiten, ganz verschiedene Stückerepertoires, Figurenensembles und lokale Eigenheiten hervorgebracht. Bis heute sind etwaige Wanderwege von Osten nach Westen und Einflüsse, die vermutet werden, ungeklärt. Historisch belegbar sind erst die Beziehungen zwischen dem mamlukischen Kairo und dem osmanischen Istanbul nach der Eroberung Ägyptens durch Selim I. im Jahre 1517. Die von dem zeitgenössischen mamlukischen Historiker Ibn Iyas geschilderte Aufführung eines Schattenspiels in Gegenwart des osmanischen Sultans, in dem der besiegte Mamluke Tuman Bey, wie in Wirklichkeit gerade geschehen, aufgehängt wird und das zweimalige Reißen des Stricks als komischer Effekt dient, zeigt gleichzeitig die Aktualität des Theaters und die Improvisationskunst des ägyptischen Schattenspielers. Selim war beeindruckt und soll den Künstler in seine Hauptstadt Istanbul eingeladen haben, um seine Söhne und seinen Harem zu unterhalten.

Ob das Schattenspiel unter den Türken in Anatolien, den Seldschuken und den Osmanen, vor diesem Zeitpunkt schon existiert hat, wie oft vermutet wird, kann nicht schlüssig nachgewiesen werden. In der ägyptisch-mamlukischen Geschichte des Schattentheaters dagegen sind mehrere Ereignisse fassbar. Schon aus dem 13. Jh. sind drei Schattenspieltexthe des Arztes Ibn Daniyal überliefert. Der Chronist Ibn Iyas berichtet, dass der Mamlukensultan Tschakmak (1438–1453) alle Schattenfiguren verbrennen ließ, weil er das Theater für unmoralisch hielt, während einer seiner Nachfolger, Sultan Abu s-Sa'adat Muhammad, so schreibt Iyas unter dem Jahr 1498, sich über die Pointen des Spielers Abu l-Ker'in köstlich amüsierte. In Ägypten gab es also eine lange Tradition des Schattentheaters. Diese wurde eine Zeit lang unterbrochen, weil man den plötzlichen Tod des Spielers

* Im Original erschienen als: Glassen, Erika 2003. *Das Schattentheater Karagöz als Spiegel der multikulturellen spätosmanischen Gesellschaft*. In: Johannes Kalter und Irene Schönberger (Hrsg.), *Der lange Weg der Türken. 1500 Jahre türkische Kultur*. Stuttgart: Linden-Museum Stuttgart, 222-237.

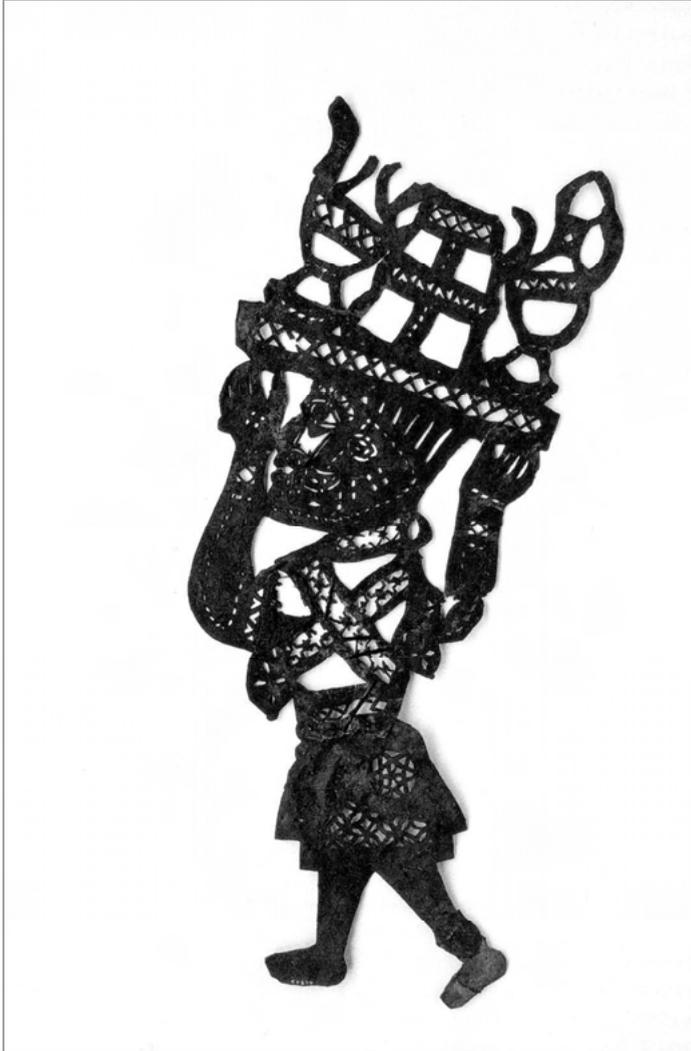


Abb. 1: Tablettträger (*tabladschi*)
 Schattenspielfigur, schwarz gefärbte Kamelhaut, Ägypten, 19. Jh.
 Die Figur trägt auf dem Kopf ein Brett mit zwei Kannen und einem
 Untergestell. Die Zwischenräume sind an einigen Stellen mit durch-
 scheinender farbiger Haut unterlegt, von diesen sind nur noch Reste
 vorhanden.

während einer Aufführung für ein Gottesurteil hielt. Frommen islamischen Kreisen blieb das Figurenspiel, sicher auch wegen der kritischen und anzüglichen Sprache der Spieler, immer suspekt.

Trotz mancher Einflüsse aus Ägypten hat sich das osmanisch-türkische Schattentheater bald ganz unabhängig entwickelt. Ja, es wurde nun, in der in Istanbul populären Form, auch nach Ägypten und in die anderen arabischen Provinzen

exportiert. Sogar in Griechenland, das unter türkischer Oberhoheit stand, trieben die beiden Hauptfiguren (*Karagöz* und *Hadschivat*) als *Karaghiosis* und *Hatzivatis* inmitten griechischer Typen ihre Späße. Wie uns Augenzeugen berichten, gab es in Ägypten Aufführungen in türkischer Sprache. Das wird auch in den anderen Provinzen des Osmanischen Reiches so gewesen sein. Der arabische Museums- mann und Dozent an der Akademie für Schöne Künste in Beirut, Farouk Saad, hat unter dem Titel »Das Arabische Schattentheater« (*Khayal-i-zill el-Arabi*) 1993 ein Monumentalwerk (1271 + 30 Seiten) in arabischer Sprache publiziert. Er hat noch einmal alle Quellen gesichtet, die Sekundärliteratur in vielen Sprachen durchgearbeitet, einige überlieferte Texte abgedruckt und reiches Abbildungsma- terial geboten. Auch bei ihm nimmt nach der arabisch-ägyptisch-mamlukischen Tradition, die ihm besonders am Herzen liegt, das osmanisch-türkische Schatten- spiel als Grundlage der später auch in den arabischen Ländern gespielten Versio- nen breiten Raum ein. *Karagöz* und sein Freund *Hadschivat*, die beiden Hauptfi- guren des osmanisch-türkischen Schattentheaters, hatten spätestens seit dem 17. Jh. alle anderen Konkurrenten von der Bühne verdrängt.

Obwohl der mamlukisch-ägyptische Einfluss auf das osmanische Schattentheater heute auch von türkischen Forschern unbestritten ist, bleibt in der Türkei eine Entstehungslegende lebendig, die in der früheren osmanischen Hauptstadt Bursa unter Sultan Orhan (1326–1360) angesiedelt ist. Darin werden *Karagöz* und *Ha- dschivat* als geschwätzige Handwerker beschrieben, die durch ihre ständigen Späße und Prügeleien ihre Kumpel von der Arbeit abhielten und dadurch den Bau einer Moschee verzögerten. Der Sultan ließ sie aus Zorn hinrichten, bereute das jedoch bald. Darauf tröstete ihn Scheich Küschteri, indem er ihn auf den transitorischen und schattenhaften Charakter der diesseitigen Welt hinwies. Die beiden lustigen Gesellen wurden daher auf der Schattenbühne, als Symbol der vergänglichen Welt, wieder belebt und durften fortan das Publikum mit ihren burlesken Dialo- gen unterhalten. Scheich Küschteri, dessen Grab man in Bursa gefunden hat, gilt als Patron des Schattentheaters, und die Bühne wird oft als Scheich Küschteri- Platz bezeichnet.

Diese Legende wurzelt im Derwischmilieu und legitimiert das Theaterspiel reli- giös. Die Lebensunfähigkeit der zweidimensionalen Lederfiguren wird durch die Löcher für den Stock des Spielers gewährleistet, wie in mehreren Rechtsgut- achten hervorgehoben wird. Einen ursprünglichen Zusammenhang des Schatten- theaters mit den Sufiorden scheint das mystische Ghasel (*perde gazeli*), das seinen festen Platz am Anfang jeder Aufführung bis heute bewahrt hat, zu bestätigen. Doch im Gegensatz zu den asiatischen Versionen des Schattentheaters, das mit seinen Figuren aus der mythischen Götter- und Heroenwelt eine kultische Di- mension besitzt, hat sich das osmanisch-türkische Karagözspiel bald vollkommen aus dem religiösen Bezug gelöst.

Die Figuren und Stücke sind ganz und gar in der bürgerlichen Welt des Viel- völkerreiches, in dem verschiedene Ethnien und Religionen vertreten waren, ver-

haftet. Die Anhänger der nichtmuslimischen Religionsgemeinschaften, Christen und Juden, waren wie die Muslime in selbstbezogenen autonomen Gemeinschaften, den sog. *millet*s, organisiert. Sie besaßen unter der Leitung ihres religiösen Oberhauptes eine eigene Verwaltungsstruktur. Der osmanische Bildungsbürger, der zur angesehenen herrschenden Schicht gehörte, brauchte, ethnisch gesehen, kein Türkisch zu sein. Bedingung war, dass er dem muslimischen Glauben anhing und die komplizierte, osmanische Schriftsprache beherrschte. Der einfache, ungebildete Türke sprach ein als grob empfundenes Türkisch und wurde als ungehobelt abqualifiziert. Eine ethnische Diskriminierung unter den Muslimen gab es nicht. So hat man oft unter den Historikern ein idealisiertes Bild von einer harmonischen osmanischen Gesellschaft gezeichnet, in der die verschiedenen Gruppen in einem friedlichen Miteinander oder Nebeneinander lebten. In dem Karagöztheater wird der multikulturelle Kontext dieser Gesellschaft, besonders der Bereich der sprachlichen Kommunikation, thematisiert.

Wie eine außenstehende Beobachterin die Dichotomie zwischen osmanischer Hochsprache und türkischer Umgangssprache und das babylonische Sprachengewirr in der osmanischen Hauptstadt zu Beginn des 18. Jh. wahrnahm, zeigen die berühmten Briefe der englischen Diplomatingattin, Lady Montagu:

»Das gemeine Türkisch ist sehr verschieden von dem, das bei Hofe oder unter den Leuten von Rang gesprochen wird, die immer soviel Arabisch und Persisch in ihre Rede mischen, dass man geradezu von einer anderen Sprache sprechen muss. Und es wirkt lächerlich, Ausdrücke, die unter gewöhnlichen Leuten gebraucht werden, im Gespräch mit einem großen Mann oder einer Dame der Gesellschaft zu verwenden. Außer dieser Unterscheidung haben sie noch etwas, was sie den gehobenen Stil nennen. Das ist der Stil für die Poesie.« (Brief an Alexander Pope vom 1.4.1717)

Lady Montagu gewährt auch Einblick in ihren Diplomatenhaushalt (Brief vom 10.3.1718):

»Ich lebe an einem Ort, der sehr wohl dem Turm von Babel gleicht. In Pera spricht man Türkisch, Griechisch, Hebräisch, Armenisch, Arabisch, Persisch, Russisch, Slowenisch, Walachisch, Deutsch, Holländisch, Französisch, Englisch, Italienisch, Ungarisch und was schlimmer ist, zehn dieser Sprachen werden in meiner eigenen Familie gesprochen. Meine Reitknechte sind Araber, meine Lakaien Franzosen, Engländer und Deutsche, mein Kindermädchen ist Armenierin, meine Hausmädchen sind Russinnen, ein halbes Dutzend meiner Diener sind Griechen, mein Haushofmeister ist Italiener und meine Janitscharen sind Türken. So dringt ununterbrochen der Mischmasch dieser Klänge an mein Ohr. Das hat auch einen außerordentlichen Effekt auf die Leute, die hier geboren sind. Sie lernen alle diese Sprachen gleichzeitig, ohne eine davon so gut zu beherrschen, dass sie sie lesen oder schreiben können. Es gibt hier wenige Männer, Frauen und Kinder, die nicht den gleichen Wortschatz in etwa fünf oder sechs Sprachen haben.«

Istanbul war eine kosmopolitische Großstadt, und das blieb sie eigentlich bis zum Untergang des Osmanischen Reichs. Die bekannte Romanautorin, Frauenrechtlerin und Freiheitskämpferin, Halide Edib Adivar (1884–1964), beschreibt in ihren

Memoiere ihre Sozialisation in einem osmanischen Oberschichthaus (*konak*). Auch in dem Haushalt ihres Vaters, eines Serailbeamten, gab es noch ein bunt zusammengewürfeltes Hauspersonal. Halides Milchmütter waren nacheinander eine Albanerin, eine Zigeunerin und eine Schwarze. Sie hatte eine kurdische Halbschwester aus der ersten Ehe ihrer Mutter, und ein Onkel aus der anatolischen Provinz machte sie mit der türkischen Volksliteratur vertraut. Sie selbst absolvierte das amerikanische Mädchen-College in Üsküdar. Halide Edib, die später eine glühende türkische Nationalistin wurde, hat sich doch eine Affinität zum komplexen osmanischen Wesen bewahrt. Sie nennt den Osmanen, der ein Produkt dieser multikulturellen Gesellschaft war, ein »*composite being*«. Die Hauptfigur einer ihrer berühmtesten späten Romane »Die Fliegenkrämergasse« (*Sinekli Bakkal*) ist ein Karagözspieler. Sie hat in ihrer Kindheit auch Vorstellungen des Schattentheaters gesehen.

Die Forschung über das Schattentheater kann sich auf eine Fülle von Quellenmaterial stützen. Für seine außerordentliche Popularität zeugen die Schilderungen europäischer Reisender, die Karagözaufführungen miterlebt haben, besonders aber der aufschlussreiche Bericht des osmanischen Reisenden Evliya Çelebi (1611–1682), der uns das bunte Treiben im Istanbuler Unterhaltungsleben nahe bringt. Wenn er Dutzende von Künstlern verschiedener ethnischer Herkunft namentlich nennt, die die Stimmenimitation (*taklid*) virtuos beherrschten, und die Titel von Stücken, die bis heute zum Repertoire der Schattenspieler gehören, beweist das die erstaunliche Kontinuität dieses Genres durch die Jahrhunderte. Die Popularisierung des Schattenspiels hängt eng mit der Etablierung von Kaffeehäusern in der zweiten Hälfte des 16. Jh. zusammen. So konnten die Spieler, die sonst auf ein Engagement bei Familienfeiern, wie Beschneidung und Hochzeit, angewiesen waren, im öffentlichen Raum vor einem breiten Publikum agieren. Das mag auch zur Anpassung an den Geschmack der niederen Schichten geführt haben. Die Europäer äußern oft ihren Abscheu vor den aufdringlichen Obszönitäten und wundern sich, dass unter den Zuschauern auch Frauen und Kinder waren und offensichtlich Gefallen an den Aufführungen fanden.

Ein Glücksfall für die Forschung ist die Tatsache, dass der deutsche Orientalist Hellmut Ritter schon 1918 die Bekanntschaft eines der letzten Repräsentanten der traditionellen Schattenspielkunst, des Hofschauspielers Nazif Bey, machte. Ritter begann damals, sich von Nazif Bey das ganze Stückerepertoire diktieren zu lassen. Die Hochsaison der Schattenspieler, die das Jahr über auf Familienfesten auftraten, war der Fastenmonat Ramadan, wenn allabendlich nach dem Fastenbrechen in Palästen, *konaks* und Kaffeehäusern Karagöz sein Publikum ergötzte. Ein Stückezyklus besteht daher aus 28 Stücken, in der *kadir gedsesi* (27. Nacht des Ramadan, in der der Koran herabgesandt wurde) wird nicht gespielt. Ritter hat sich also von Nazif Bey sein ganzes Repertoire vortragen und interpretieren lassen. Seine Aufzeichnungen hat er im Laufe der Jahre mit deutscher Übersetzung in drei Bänden publiziert. Seit dem Ende des 19. Jh. sind auch Stücke an-

derer Spieler gesammelt und verschriftlicht worden, etwa 40 sind inzwischen bekannt, doch Ritters Nazif-Texte bilden bis heute den Kern der Überlieferung.

Das osmanisch-türkische Schattentheater hat eine eigenartige Faszinationskraft auf alle Schichten der Bevölkerung vom Sultan bis zum Lastenträger, auf Gebildete und Analphabeten, Frauen und Kinder, ausgeübt. Das liegt sicher an der Mischung zwischen den rituellen, poetischen und burlesken Elementen. Die genialen Schattenspieler, manche haben einen gewissen historischen Ruhm erlangt, schufen ein Gesamtkunstwerk sui generis. Es entstand eine bezaubernde Atmosphäre, wenn die zierlich aus Leder geschnittenen, 30-40 cm großen Figuren ihre farbigen Schatten auf die durch eine flackernde Öllampe beleuchtete Bühne warfen. Die musikalische Umräumung, die Rezitation des besinnlichen mystischen Ghasels (*Äußerlich ist unsre Bühne nur ein Tanz von Schatten zwar/ Doch dem kundgen Auge stellet sie die Welt im Gleichnis dar*), die leitmotivischen Auftrittslieder der Dia-



Abb. 2: *Karagöz und Hadschivat*
Schattenspielfiguren, Kamelhaut, bemalt. Links: Hadschivat mit Derwischmütze; rechts: Karagöz. Osmanisch, Istanbul, vor 1890
Museum für Völkerkunde München

lekttypen, die zeitgenössischen Schlager des *Tschelebi* und der *Senne*, das alles gab dem Spiel einen musicalartigen Zug.

Auch Showelemente fehlten nicht: Tänzer und Tänzerinnen wurden durch die Spieler kunstvoll bewegt, Akrobaten, Hexen, Dschinnen und Tierfiguren traten auf, ja prächtige festliche Umzüge zeigten etwa die Mitgift der Braut, das Spiel im Spiel ließ die Konturen zwischen Sein und Schein endgültig verschwimmen.

Doch das ganze Spektakel geschah nach einem festen rituellen Ablauf. Zeremonie und Improvisation hielten sich die Waage. Die Schattenspieler waren in einer Zunft organisiert, wurden zu Meistern ausgebildet und mussten sich an Regeln halten. Sie waren Alleinunterhalter mit einem oder mehreren Gehilfen, die ihnen mit Handreichungen dienten oder ein Instrument spielten. Der strukturelle Ablauf des Spiels, der immer eingehalten werden musste, besteht aus folgenden Elementen:

1. *Vorspiel* (mukaddime, girisch)

Vor Beginn der Aufführung steht auf der ein bis zwei qm großen, von hinten beleuchteten Bühne ein aus Leder geschnittenes Bild (Zitronenbaum, Brunnen, Haus, Schiff u.a.). Mit einem lang gezogenen, säuselnden Ton auf einer mit Zigarettenpapier bespannten Rohrflöte (*nareke*) wird der Beginn der Aufführung angekündigt, und die Schattenhand des Spielers entfernt das Schaubild (*göstermelik*). Von links betritt nun eine der beiden Hauptfiguren, *Hadschivat*, die Bühne und singt dabei ein Lied im klassischen Versmaß (*sema'i*). Dann leitet er mit der Anrufung Gottes (*hey bak*) die Rezitation des mystischen Ghasels (*perde gazeli*) ein, das den Schattencharakter der Bühne beschwört. Darauf wendet sich *Hadschivat* mit wohlgesetzten Worten an das Publikum und äußert den Wunsch, es möge doch ein Freund auftauchen, mit dem er ordentlich parlieren könnte. Dabei tritt er vor das Haus des *Karagöz*, an der rechten Seite der Bühne zu denken, und bittet ihn flehentlich, doch herauszukommen. Plötzlich stürzt nun *Karagöz* auf die Bühne, flucht über die Ruhestörung und verprügelt *Hadschivat*. Bei dieser Prügelei siegt erstaunlicherweise *Hadschivat* und zieht ab. *Karagöz* liegt zerschlagen auf der Bühne und hält einen Monolog in Form eines *tekerleme*, in diesem Falle meist sinnlose, klangvolle Sätze in der osmanischen Kunstsprache.

2. *Zwiesgespräch der beiden Hauptfiguren* (muhavere)

Erst der nun folgende ausführliche Dialog der beiden Hauptfiguren, *Karagöz* und *Hadschivat*, verrät ihre wahren Eigenheiten und Wesenszüge und macht den Zuschauer mit ihrer äußeren Erscheinung vertraut. Alle Figuren zeigen sich im Profil. Sie bestehen aus mehreren Teilen: Kopf und Oberkörper mit Armen (getrennt oder aus einem Stück), Unterleib und Beine. Die einzelnen Teile werden durch an

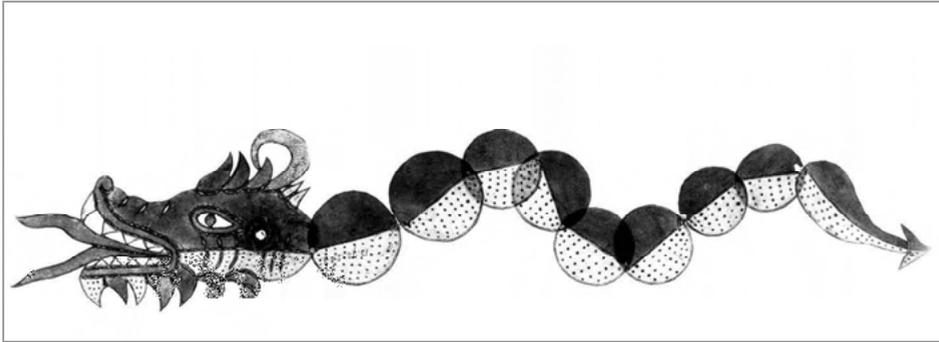


Abb. 3: Schlangendrache (*yılan*)

Schattenspielfigur, Kamelhaut, bemalt. Osmanisch, Istanbul, vor 1913
 Museum für Völkerkunde München

beiden Seiten geknotete Fäden zusammengehalten, wodurch ihre Beweglichkeit ermöglicht wird. *Karagöz*, wörtlich Schwarzauge, der Eponymos des türkischen Schattentheaters, trägt einen mit Blüten und Blättern verzierten, beweglichen roten Hut (*ischkirlak*), der seine Glatze verbirgt. Seine Nase ist knollig und sein schwarzer Bart rund. Sein gegürteter Wams über den Kniehosen ist vorzugsweise rot. *Karagöz* ist beweglicher als die meisten anderen Figuren, er besteht aus sieben Teilen und besitzt zwei Löcher für die Führungsstöcke des Spielers, eines in seinem riesigen Arm, um besser gestikulieren und prügeln zu können, und eines an der Schulter. An seinem schwarzen, runden Bart ist er leicht zu erkennen, auch in Verkleidungen. An seinem Partner *Hadschivat* ist dagegen alles spitz. Seine feststehende Kopfbedeckung (*börk*) erscheint wie ein spitz zulaufender (mützenartiger) grüner Turban mit hinten herabhängendem Band. Am unteren Teil des Turbans läuft ein breiter (roter) Rand, der über der Stirn spitz zulaufend hochgezogen ist und mit der feinen, spitzen Nase und dem spitzen Bart korrespondiert. Sein gegürteter Wams über den Kniehosen ist meist grün. Er hat nur ein Loch für den Führungsstab des Spielers an der Schulter, das entspricht seinem ruhigen gesetzten Wesen. *Karagöz* und *Hadschivat* tragen also Fantasiekostüme, die über ihre ethnische Zugehörigkeit und soziale Stellung nicht aussagen. Die übrigen Figuren des Ensembles werden dagegen nicht nur durch die eigenartige Artikulation des Türkischen oder ihren Sprechstil, sondern auch durch gruppenspezifische Merkmale in ihrer äußeren Erscheinung gekennzeichnet. *Hadschivat* und *Karagöz* besitzen eine persönliche Identität, die sie in ihrer Art zu reagieren und zu sprechen (*Karagöz* mit rauer, dunkler und *Hadschivat* mit feiner, weicher Stimme) zeigen und besonders im langen Dialog (*muhavere*) enthüllen.

Die visuelle Komponente des Schattenspiels mag einen hohen ästhetischen Genuss bereiten, aber sie ist sekundär, denn der Spieler hinter dem Vorhang ist vor allem ein Stimmenimitator. Das zentrale Thema des Karagöztheaters ist nämlich die sprachliche Kommunikation in der multikulturellen osmanischen Gesellschaft. Das geschieht auf verschiedenen proto- und meta-linguistischen Ebenen.



Abb. 4: Bühnenbild: Kaffeehaus mit Schanktisch (*göstermelik*)
Schattenspielfigur, Kamelhaut, bemalt. Osmanisch, Istanbul, vor 1890
Museum für Völkerkunde München

Im Dialog zwischen *Karagöz* und *Hadschivat* bestimmt das unterschiedliche Bildungsniveau der Gesprächspartner das Scheitern der Kommunikation durch Sprache. *Hadschivat*, schon im reiferen Alter und dem Opiumgenuss nicht abgeneigt, ist ein Vertreter der gebildeten Osmanli-Schicht, der die Hochsprache mit ihren Höflichkeitsfloskeln und Metaphern, ihren arabischen Lehnwörtern und persischen grammatischen Strukturen beherrscht. Er besitzt Autorität im Stadtviertel und wird häufig als Makler in Anspruch genommen. *Karagöz* dagegen ist ein Mann aus dem Volke, Gelegenheitsarbeiter, derb, witzig und schlau. Er wird oft als Zigeuner bezeichnet, beherrscht aber den Zigeunerjargon nicht und spricht das

einfache Türkisch ohne Dialektfärbung. Er genießt es, die stilvollen, gestelzten Sätze seines Freundes zu verballhornen, indem er sie assoziativ in konkrete Dinge, wie Speisen oder Namen bekannter Handwerker und Händler oder von Ausflugsorten am Bosphorus missversteht. Daraus wird der Witz dieser Eingangsdialoge bezogen, die allabendlich das Publikum belustigen, und damit werden auch die Minderwertigkeitsgefühle der niederen Bildungsschicht gegenüber der ihnen unverständlichen feinen Ausdrucksweise der gehobenen Schichten ausgeräumt. Die Gebildeten wiederum mögen in ihrer Identifikation mit *Hadschivat* ein Wohlbehagen der Überlegenheit empfinden. Manchmal konzentrieren sich die Dialoge auf ein bestimmtes Thema, und *Hadschivat* möchte seinen ungebildeten Freund geduldig belehren. Sie bieten dem Spieler immer genug Raum für Improvisation, wenn er etwa auf aktuelle Ereignisse anspielen möchte. Mit dem eigentlichen Stück, das dann anschließt, stehen sie meistens in keinem Zusammenhang.

3. Das Stück (fasil) und das Figurenensemble

Bis heute sind etwa 40 Stücke bekannt und aufgezeichnet. Sie werden in zwei Gruppen eingeteilt: A. Die klassischen Stücke (*kar-i kadim*), das sind solche, deren Titel schon von Evliya Çelebi genannt werden oder die sonst erwiesenermaßen auf eine alte Tradition zurückgehen. B. Die neuen Stücke (*nev-idschad*). Sie sind ganz im Stil der alten Stücke erfunden und bedienen sich des bekannten Figurenensembles.

Die modernen Stücke, die nach der Republikgründung von nationalistischen Pädagogen oder Literaten geschaffen wurden, um das volkstümliche türkische Theatergenre für didaktische Zwecke zu nutzen, – unter dem Motto: *Karagöz* in Ankara – haben sich nicht durchsetzen können.

Jeder Spieler musste ein Repertoire von 28 Stücken beherrschen. Man sollte einen solchen Zyklus wohl als Ganzes betrachten, da die Stücke im heiligen Monat Ramadan allabendlich nacheinander am gleichen Spielort vor dem gleichen Publikum in Szene gesetzt wurden. Der Plot der Stücke, die eigentliche Handlung, ist im Allgemeinen spannungsarm. Sie dient dazu, die beiden Hauptfiguren, die in jedem Stück auftreten, aber vor allem *Karagöz*, mit den übrigen Figuren des Ensembles ins Gespräch zu bringen. In ihrer Struktur am simpelsten sind die Stücke, in denen *Karagöz*, der meistens auf Drängen seiner Frau auf Arbeitssuche ist, einen neuen Job ausprobiert, der Gelegenheit bietet, eine reizende Begegnung mit mehreren anderen Typen, die als Kunden kommen, vorzuführen. Dazu gehören: »Das Boot« (*Kayik*), Ritter II, 248-51; »Der Schreiber« (*Yazidschi*); »Der Wald« (*Orman*), Ritter III, 211-36; »Die Schaukel« (*Salindschak*), Ritter III, 541-71. Auch solche Handlungen, die ursprünglich auf eine alte Erzähltradition zurückgehen und als Volksromane über berühmte Liebespaare populär waren, wie *Ferhat ile Schirin* und *Tabir ile Sübre* werden im *Karagöz*spiel ganz ins alltägliche Leben des Scheich Küschteri-Platzes eingebunden. Die märchenhaften bzw.



Abb. 5: Türke aus Kastamonu (*Baba Himmet*)
Schattenspielfigur, Rinderhaut, bemalt. Osmanisch, um 1900
Privatsammlung Lemke



Abb. 6: Trunkenbold (*Matiz* od. *Tuzsuz Deli Bekir*)
Schattenspielfigur, Rinderhaut, bemalt. Türkei, 20. Jh.
Privatsammlung Lemke



Abb. 7: Lase (*Laz*) mit Streichinstrument (*kemence*)
Schattenspielfigur, Kamelhaut, bemalt. Türkei, Ende 19./erste Hälfte
20. Jh.

Museum für Völkerkunde München



Abb. 8: Kurde (*Kürt*)
Schattenspielfigur, Kamelhaut, bemalt. Türkei, erste Hälfte 20. Jh.
Museum für Völkerkunde München



Abb. 9: Armenier (*Ermeni*)
Schattenspielfigur, Rinderhaut, bemalt. Osmanisch, Ende 19./erste
Hälfte 20. Jh.
Privatsammlung Lemke



Abb. 10: Schwarzer Araber (*kara Arap* od. *Arap köle*)
Schattenspielfigur, Kamelhaut, bemalt. Türkei, Ende 19./erste Hälfte
20. Jh.
Museum für Völkerkunde München



Abb. 11: Reicher Jude (*Yabudi*) mit einem Schlüssel in den Händen
Schattenspielfigur, Kamelhaut, bemalt. Osmanisch, Istanbul, vor 1890
Museum für Völkerkunde München.

epischen Elemente sind rudimentär, immer mischt sich *Karagöz* aktiv ein oder gibt seine Kommentare zum Besten. So werden aus den tragischen Liebesgeschichten Komödien. In dem Stück »Die Blutpappel« (*Kanlı qarwaq*), Ritter I, 15-63, sind noch einige Elemente des Zaubermärchens erhalten geblieben. Nach einer Sage hausten in dem Geisterbaum Dschinnen, die Vorübergehende entführten und verzauberten. Die Blutpappel wird vor dem Haus des *Karagöz* aufgebaut, und die Dschinnen treiben im Laufe des Stückes ihr Unwesen, auch *Karagöz* und *Hadschivat* werden verzaubert. Der Auftritt des *Aschiks* (Volksepen-Sänger) Hasan mit seinem Sohn Muslu bietet Gelegenheit zu Musikeinlagen. Doch zum Schluss macht *Karagöz* ganz respektlos Brennholz aus der Pappel und zieht sich den Zorn der albanischen Waldhüter zu. Eines der beliebtesten Stücke, das noch am ehesten auf einer spannungsreichen Intrigue aufbaut, ist »Die falsche Braut« (*Sabte Gelin*), Ritter I, 65-119. Die Familie des Trunkenboldes *Matiz/Tuzsuz Deli Bekir* möchte diesen verheiraten, um ihm das Trinken abzugewöhnen. *Hadschivat*, der ein heiratsfähiges Mädchen suchen soll, redet auf Rat seiner Frau *Karagöz* ein, er solle ein Mädchen spielen, um das geworben wird. Man möchte dem Trunkenbold in der Hochzeitsnacht eine Lehre erteilen. Das Stück gibt durch die Verkleidung des *Karagöz* als Braut Gelegenheit zu vielen komischen Effekten. Auch die Hochzeitsfeier mit dem Brautzug, der Zurschaustellung der Mitgift und der Unterhaltung durch Tänzer, die Gratulation der Nachbarn, schließlich die desillusionierende Entschleierung der Braut ist sehr aufwendig. Es ist eines der wenigen Stücke, in denen der Imam auftritt und die Travestie eines Gebets spricht, wobei die Gäste rhythmisch im Chor mit tierischen Lauten antworten. Es handelt sich also um eine komische Verfremdung traditioneller Bräuche und Texte. Auch das Stück »Die Beschneidung« (*Sünnet*), Ritter III, 1-51, parodiert eine Familienfeier. Statt der zu beschneidenden Knaben, die entwischen können, wird *Karagöz* ergriffen, um an ihm den schmerzlichen Ritus zu vollziehen. Nazif Bey erzählte Ritter, dass in früheren Fassungen *Baba Himmet* mit seiner Axt die Beschneidung vornahm. Als Trost für die erlittene Pein tritt eine bunte Truppe von Unterhaltungskünstlern auf. Es wird sogar eine kleine Schattenbühne installiert, auf der *Karagöz* sein Ebenbild bestaunen kann.

Die Wahrnehmung der Differenz zwischen der vertrauten Wirklichkeit des Stadtviertels und dem schwebenden Spiel auf der Schattenbühne entlädt sich im gemeinsamen Gelächter des Publikums. So erfüllt das Schattentheater eine soziale Funktion, es verschafft ein Ventil für Spannungen und löst Tabus.

Karagöz ist der Publikumsliebling. Er ist der unbestrittene Held aller Stücke, die vor allem um zwei zentrale Themen der osmanischen Gesellschaft kreisen: Die sprachliche Kommunikation und die sexuelle Repression. Der multikulturelle Charakter des Reiches wird repräsentiert durch die zahlreichen ethnischen Typen und die anatolischen Provinzler im Figurenensemble. Sie lassen sich identifizieren durch ihre äußere Erscheinung, ihre Kopfbedeckung und Tracht oder spezifische Accessoires. Doch vor allem ist es die besondere Artikulation des Türkischen, der häufige Gebrauch bestimmter Fremdwörter oder die Dialektfär-

bung, die ihre Herkunft deutlich macht. Der Spieler muss also das ganze Register seiner Fähigkeiten zur Stimmenimitation (*taklid*) einsetzen.

Zum Ensemble der *taklid*-Typen gehören: Der *Türk*, das ist *Baba Himm* aus Kastamonu, der so groß ist, dass *Karagöz* eine Leiter anstellen muss, wenn er sein vernuscheltes Türkisch verstehen will, *Baba Himm* ist Holzfäller und hält eine Axt; der Lase (*Laz*), ein Schwarzmeermatrose; *Seybek*, ein schneidiger junger Kerl aus der Gegend von Aydin, trägt einen Säbel; *Efe*, edler Räuber aus Izmir; *Bolulu*, der Koch aus Bolu; *Kayserili*, der Händler aus Kayseri; der *Muhadschir*, Migrant aus Thrakien; der Kurde (*Kürt*); der Albaner (*Arnavut*); der Armenier (*Ermeni*) aus Van; der Jude (*Yabudi*); der kleinasiatische Grieche (*Rum*); der Araber (*ak Arap*); der schwarze Sklave (*Arap köle*); der Perser oder Aserbeidschaner (*Adschem*); der Levantiner (*Frenk*). Das alles sind Typen ohne persönliche Identität, sie können zu mehreren auftreten und in verschiedenen Stücken verschiedene Namen tragen. Dazu kommen andere Stereotypen mit körperlichen oder geistigen Defekten oder Lastern: *Beberubi* (wörtlich: Kinderseele), der atemlos schnell schwätzende Zwerg; der Stotterer (*Kekeme*); der Irre (*Deli*); der Opiumesser (*Teryaki*), ein gebildeter Osmane wie *Hadschivat*, der während der Unterhaltung immer einschläft. Alle die Typen sind aus der Sicht des *Karagöz* wenig kommunikativ, weil sie sich sprachlich schlecht oder gar nicht artikulieren. Das Phonemsystem des Türkischen wird dauernd verfälscht und erhöht für *Karagöz* die Möglichkeit zu Wortspielen. Die Dialoge wirken daher oft wie die Gespräche von Schwerhörigen, die nichts verstehen, aber so tun als ob.

Alle diese Dialekttypen sind Männer. Zu den männlichen Hauptfiguren gehört der *Tschelebi*. Er ist neben *Karagöz* und *Hadschivat* die wichtigste und wohl eine der ältesten. Schon Evliya Çelebi kennt ihn. *Tschelebi* spielt fast in allen Stücken eine Rolle. Er ist der junge Liebhaber, gebildet, reich, mit kultiviertem Benehmen und spricht Istanbuler Türkisch. Er ist ein wohlhabender Geck und Lebemann, der immer in Liebesabenteuer verstrickt ist und sein Erbe verprasst (*mirasyedi*). Er besitzt aber noch Immobilien, die er von *Hadschivat* vermieten lässt. Er ist ein Vorfahre der Dandytypen (*Süppe*) aus der frühen türkischen Romanliteratur. Er kleidet sich nach westlicher Mode, trägt aber einen roten Fez. Er hat verschiedene Accessoires: einen Regenschirm, einen Spazierstock oder eine Blume in der Hand. Sein Auftrittlied ist ein populärer Schlager (*scharki*). Eine andere männliche Hauptfigur, in der »Falschen Braut« als *Tschelebis* Bruder bezeichnet, ist der polternde Trunkenbold *Tuzsuz Deli Bekir* oder *Matiz*. Er prahlt mit seinen Heldentaten und versucht immer, *Karagöz* zu erschrecken. Er trägt meist eine grellfarbige Uniform und Stiefel, einen mit Band umwundenen, ornamentalen Turban und einen hochgezwirbelten Schnurbart. Manchmal tritt er mit Pistole auf, meistens aber mit einem langen Säbel, auf dem seine Flasche steht. Er wird als versprengtes Überbleibsel der Janitscharen angesehen. Er flößt Respekt ein und ist trotz seines harschen Auftretens versöhnlich. Während *Tschelebi* der Liebling der leichtfertigen Damen (*Senne*) ist, die mit ihm auf die Bühne kommen und die Männerwelt des Stadtviertels in Ver-



Abb. 12: Invalide bzw. Bettler (*dilendschi*)
Schattenspielfigur, Kamelhaut, bemalt
Osmanisch, Ende 19./erste Hälfte 20. Jh.
Privatsammlung Lemke

wirung stürzen, ist es *Tuzsuz Deli Bekir*, der, wenn er selbst nicht zu sehr ins Geschehen verstrickt ist, am Ende des Stückes als eine Art moralische Instanz, ein Rest von Obrigkeit, auftritt, die chaotische Lage klärt und die Ordnung wiederherstellt. Wenn diese Thematik auch seit der Endphase des Osmanischen Reiches, aus der die uns überlieferten Stücke und Figuren stammen, die augenfällige Brisanz verloren hatte – Karagözfiguren mit erigiertem Penis sind fast ganz verschwunden – so geht es doch in vielen Stücken um die Repression der Sexualität. Das Osmanische Reich, ein Vielvölkerstaat, in dem viele ethnische und religiöse Gruppen in einem komplexen Rechtssystem friedlich nebeneinander lebten, wurde von dem muslimischen Kalifen/Sultan beherrscht und damit auch offiziell von dem islamischen Wertesystem dominiert. Dazu gehörte die Segregation der Geschlechter, die durch die Verschleierung der Frauen in der Öffentlichkeit und die Aufteilung der Häuser in einen Männer- und einen Frauentrakt (*selamlık, baremlık*) ihren Ausdruck fand. Auf der Schattenbühne gibt es keine Interieurs, alles spielt sich im öffentlichen Raum vor den Häusern ab. Es ist daher bemerkenswert, dass trotzdem Geschlechterbegegnungen auf der Bühne nicht selten vorkommen. Vorausgeschickt sei, dass ehrbare Frauen kaum auftreten, ausgenommen die schwarze Amme und die Schwiegermutter. Die Ehefrauen von *Karagöz* und *Hadschivat*, obwohl sie gelegentlich eine wichtige Rolle spielen, sind in den klassischen Stücken nur durch ihre Stimmen präsent. In den anderen Theaterformen, die im 19. Jh. im Osmanischen Reich neben dem Karagözspiel existierten, dem *Orta Oyunu* (Spiel der Mitte), einer Komödie mit ähnlicher Thema-



Abb. 13: Zwerg mit Taschen u. Bettelgefäß (*beberubi*)
 Schattenspielfigur, Kamelhaut, bemalt
 Türkei, Ende 19./erste Hälfte 20. Jh.
Museum für Völkerkunde München

tik wie im Karagöztheater, aber mit lebenden Darstellern, und auf den aus Europa inspirierten Theaterbühnen durften lange keine Frauen oder jedenfalls keine Musliminnen auftreten. Entweder verkleideten sich junge Männer als Frauen oder Armenierinnen und Jüdinnen übernahmen die weiblichen Rollen. Auf der Karagözbühne sind die Darstellerinnen elegant gekleidete Frauenfiguren (*Senne*). Es gibt tief verhüllte Damen mit Schirm, einige tragen hochgeschlossene Kleider, aber keinen Schleier, doch die meisten sogar ein freches Dekollete. Sie gehören nicht zu den vertrauten Bewohnern des Scheich Küschteri-Viertels, sondern ver-

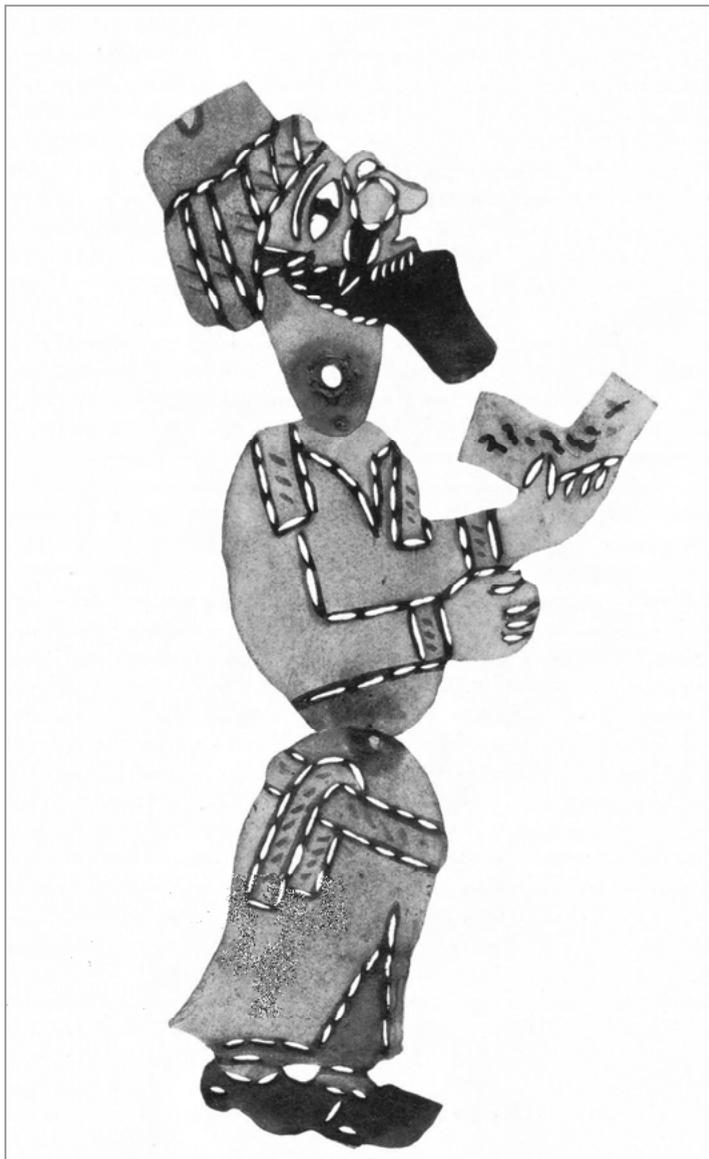


Abb. 14 *Hodscha*
 Schattenspielfigur, Kamelhaut, bemalt
 Türkei, Ende 19./erste Hälfte 20. Jh.
Museum für Völkerkunde München

mutlich zu den nichtmuslimischen Bevölkerungsgruppen, nämlich den Levantinerinnen aus dem Europäerviertel Beyoğlu. Sie erscheinen unter irgendeinem Vorwand auf dem Küschteri-Platz, meistens haben sie ein Verhältnis mit *Tschelebi*. Ihr Auftauchen beunruhigt die Männerwelt des Stadtviertels, und alle versuchen



Abb. 15 Dandy mit Fez (*Tschelebi*)
Schattenspielfigur, Kamelhaut, bemalt. Türkei, erste Hälfte 20. Jh.
Museum für Völkerkunde München

mit ihnen in Kontakt zu kommen. Wie in dem berühmten alten Stück »Die blutige Nigar« (*Kanlı Nigar*), Ritter I, 121-185, spielen sie den Männern oft übel mit. Sie entkleiden alle Männer, die in das von ihnen angemietete Haus eindringen und werfen sie nackt auf die Straße. Wie Nazif Bey Hellmut Ritter erzählte, hat er das Stück in seiner Jugend gesehen, wobei alle Männer mit erigiertem Penis auf die



Abb. 16 Frau mit Dekolleté (*Senne*)
Schattenspielfigur, Rinderhaut, bemalt. Türkei, 20. Jh.
Privatsammlung Lemke

Straße purzelten. Später ließ die Zensur das nicht mehr zu. Ein anderes Stück, in dem auch viele Männer nacheinander in das Haus einer Hetäre eindringen wollen, ist »Der Überfall mit der Parole ›Nagel‹ oder ›Der Einfältige Nachtwächter« (*Tschivi Baskini yahut Abdal Bektschi*), Ritter III, 512-539. Diese Stücke, in denen die attraktive *Senne* ihr Spiel mit den Männern trieb, gehörten zu den beliebtes-



Abb. 17 »Wilder« Karagöz (*Toraman Karagöz*)
Schattenspielfigur, Rinderhaut, bemalt. Türkei, erste Hälfte 20. Jh.
Privatsammlung Glasen

ten. Auch *Karagöz* wollte dabei nicht nur distanzierter Kommentator bleiben, sondern er war begierig, selbst zu den Damen vorzudringen. Sein umfangreicher obszöner Wortschatz – Ritter hilft sich aus Schamgefühl manchmal mit lateinischen Übersetzungen –, den er in allen Situationen reichlich anwendet, verrät seine sinnliche Natur.

Die Spieler wollten ja nicht die Realität imitieren, das wäre Imitation des Schöpfers und damit Blasphemie. Im Ritual des Schattenspiels, auf der Bühne einer unwirklichen Scheinwelt mit Figuren, denen jegliche Lebensfähigkeit abgesprochen wurde, war der Einbildungskraft alles erlaubt. Hier konnte die Repression der Sexualität, die durch die Restriktionen religiöser Moralwächter und die Segregation der Geschlechter das Alltagsleben bestimmte, aufgelöst und ins Lächerliche gezogen werden.

4. Der Epilog (Bitisch)

Der Epilog besteht aus einem kurzen, floskelhaften Dialog zwischen *Hadschivat* und *Karagöz*. Es ist die rituelle Bitte um Nachsicht und Verzeihung wegen aller Frechheiten und Entgleisungen während des Abends. Bevor die Zuschauer aus der Scheinwelt in die Wirklichkeit entlassen werden, werben die Hauptfiguren für die nächste Vorstellung:

- Hadschivat: Den Vorhang hast du abgerissen und zerstört
Ich geh, daß gleich sein Herr es hört.
- Karagöz: Das Zerstückte, das Geflickte, entschuldigt sei's,
was unsre Zung versah, es sei vergeben!
Wenn ich dich morgen abend in der »Blutigen Nigar« am Kragen kriege,
Hadschivat, so wart, was ich dir dann für Streiche spiele.

Der Untergang des Osmanischen Reiches, der siegreiche Befreiungskampf und die Gründung der Türkischen Republik, eine Entwicklung, die in der Abschaffung des Sultanats und Kalifats und der Verlegung der Hauptstadt aus der kosmopolitischen Metropole Istanbul in die anatolische Provinzstadt Ankara gipfelte, entzog *Karagöz* und *Hadschivat* den Nährboden für ihre Späße. Das hatte sich schon länger angekündigt. Die im Osmanischen Reich versammelten, verschiedenen völkischen Elemente verfolgten eigene nationalistische Bestrebungen. Das führte dazu, dass sich auch das türkische Element seiner Identität bewusst wurde und das komplexe Osmanentum ablehnte. Die Kluft zwischen der osmanischen Hochsprache und der türkischen Umgangssprache wurde von *Karagöz* nun immer ernsthafter beklagt. Auch er schien im nationalistischen Trend zu liegen und von der Bühne aus die Forderungen nach einer Sprachreform zu unterstützen. Türkische Gelehrte wiesen nach, dass sein Name auf die Form *kara oguz* zurückzuführen sei, er also eindeutig zu dem aus Zentralasien nach Anatolien migrierten westtürkischen Oghusenstamm gehörte. Das Publikum drängte ihn dazu, die Rolle des echten Türken zu übernehmen – (der brave *Baba Himm*et war dazu nicht in der Lage) – und seine Identitätsverwirrung, die ihm, etwa mit der Verstellung ins Zigeunerische große Narrenfreiheit gewährt hatte, aufzugeben.

Es gelang *Karagöz* allmählich, die gebildeten Osmanlis, die – wie sein Freund *Hadschivat* – eine gedrechselte Sprache benutzten, zu überzeugen, auf die fremden arabischen und persischen Elemente zu verzichten und sich um reines Türkisch zu



Abb. 18 Frommer Pilger auf einem Ochsen
Schattenspielfigur, Kamelhaut, bemalt. Osmanisch, Istanbul, vor 1890
Museum für Völkerkunde München

bemühen. Im Kaffeehaus des Scheich Küschteri-Platzes fehlten nach und nach alle die buntgekleideten Dialekttypen, sie waren abgezogen und kultivierten ihren eigenen Nationalismus, oder sie mussten Hüte tragen und *Öz Türksche* lernen. Die Emanzipation der Frauen veränderte das Leben im Scheich Küschteri-Viertel beträchtlich. Die Ehefrauen von *Karagöz* und *Hadschivat* konnten sich nun selbstbewusst in der Öffentlichkeit bewegen. Der *Tschelebi* hatte sein ganzes Vermögen verloren und konnte sich kostspielige Liebesabenteuer nicht mehr leisten. Er sollte in Ankara dann ein Abgeordnetenmandat erhalten und wurde später wegen seiner Sprachkenntnisse Diplomat. Die leichtlebige *Senne* aus Beyoğlu musste ehrbarer Arbeit nachgehen, sie schneiderte für die Damen der neuen Elite aus Ankara die europäische Garderobe. *Tuzsuz Deli Bekir*, *Seybek* und *Efe* hatten sich im nationalen Befreiungskampf verdient gemacht und erhielten in Ankara neue Aufgaben. So etwa könnte man die Auflösung des Ensembles des Schattentheaters beschreiben. Es zeigt sich, wie eng diese Kunst mit der multikulturellen Atmosphäre der osmanischen Hauptstadt verbunden war. *Karagöz* und sein Freund *Hadschivat*, die zwei Seelen in der Brust des genialen Spielers, waren die Exponenten der komplexen osmanischen Zivilisation, die als ein kulturelles System mit hoher Integrationsfähigkeit gelten kann. In ihr konnte es gelingen, sich das Fremde organisch anzuverwandeln, Gegensätze zu versöhnen und in weitgehender sozialer Harmonie zu le-

ben. Das osmanisch-türkische Schattenspiel scheint uns diese These zu bestätigen. Es diene als Katalysator für Spannungen, die sich im gemeinsamen Lachen auflösen. In der neuen republikanischen Gesellschaft, die vom türkischen Nationalismus geprägt ist, haben *Karagöz* und *Hadschivat* ihre Vitalität verloren. Die türkischen Volkskundler betrachten das Schattenspiel als nationales Kulturerbe. Man hat immer wieder versucht, diese einstmals volkstümliche Kunst durch neue Konzepte wieder zu beleben. Doch trotz Mitarbeit angesehener Literaten, wie etwa Aziz Nesin, hat *Karagöz* seine alte Popularität nicht wieder gewinnen können.

Auch heute gibt es noch Schattenspieler, die sich die traditionellen Rituale und Techniken angeeignet haben und Künstler, die wunderschöne Figuren herstellen können. Die Aufführungen, die an den Ramadanabenden angeboten werden, finden ein dankbares Publikum, das vor allem aus Familien mit Kindern und Touristen besteht. Ein ganzes Ramadanrepertoire beherrscht wohl kein Spieler mehr, das wird auch nicht erwartet. Jeder spielt bestimmte Stücke, die er sich besonders gut erarbeitet hat. *Karagöz* ist sehr viel moralistischer geworden, grobe Frechheiten und Obszönitäten kommen ihm selten über die Zunge. Manchmal darf er auch im Fernsehen auftreten. Doch die Rolle des überlegenen Moralisten und Pädagogen liegt ihm fern. *Hadschivat* und *Karagöz* konnten auch immer über sich selbst lachen, es ist ihre Sache nicht, alles im Sinne eines selbstgerechten Nationalismus auf eine Linie zu bringen. Aber vielleicht könnten sie ja mit ihrer Erfahrung in einer multikulturellen Gesellschaft in der gegenwärtigen globalisierten Welt ein neues Ensemble gründen und mit ihrer »kommunikativen Kompetenz« ein heiteres Gespräch beginnen mit Typen, die wir alle kennen, und uns das Lachen lehren über unsere Konflikte.