

Erich Prokosch

ZIGEUNER UND SCHATTENTHEATER
EIN VORLÄUFIGER ÜBERBLICK¹

1. EINLEITUNG

Der gegenständliche Aufsatz befasst sich mit der Rolle der Zigeuner im Zusammenhang mit dem Schattenspiel im Osmanischen Reich und den Nachbar- und Nachfolgestaaten und konzentriert sich – bedingt durch das vorhandene Material – auf vier Regionen: die Türkei, Ägypten², Griechenland und den Iran.

Die Bezeichnungen des Schattenspiels in diesen vier Regionen lauten:

- osm.-türk. ḥayāl-i zıl(l)³, das im Volksmund zu ayazıl wurde⁴, oder zıllü-l-ḥayāl; modern-türk. hayal oyunu, gölge oyunu; doch lautete die türkische Bezeichnung immer schon überwiegend nach der Hauptfigur Karagöz (oyunu);
- ägyptisch-arab.⁵ ḥayāl id-ḍill,⁶ schriftarab. ḥayālu-ḡ-ḡill bzw. ḥayāl aḡ-ḡill; im Volksmund wird das Schauspiel nach dem Namen der Hauptfigur benannt: 'Aragöz;⁷
- griech. το θέατρο σκιών oder nach der Hauptfigur ο Καραγκιόζης;
- pers. ḥayma (modern: ḥeyme) ṣab-bāzī oder nach der Hauptfigur Kaçal Pahlavān.

Landau⁸ weist außerdem darauf hin, dass sich das Schattenspiel unter den Osmanen auch über Nordafrika und die übrigen arabischen Länder ausgebreitet hat und auch in Rumänien heimisch war. Was die Gegenwart anlangt, so meint er, dass es, mit wenigen Ausnahmen, heute verschwunden sei und dem Kino und dem Fernsehen Platz gemacht habe.

1 Der Verfasser dieses Aufsatzes verfügt über keinerlei ziganologische Qualifikation – er ist diesbezüglich auf die Nachsicht der Ziganologen angewiesen. Ein beträchtlicher Teil der Mitschuld an der Entstehung des Aufsatzes trifft allerdings meinen lieben Freund Herrn Universitätsprofessor Dr. Dieter W. Halwachs; sollte hingegen dabei irgend etwas Positives herausgekommen sein, so wäre ihm natürlich auch ein Großteil des Verdienstes daran zuzuschreiben.

2 Mit Hinweisen auf das übrige Nordafrika.

3 Die Umschrift der Wörter aus orientalischen Sprachen ist die der İslâm Ansiklopedisi (İA) mit einigen wenigen Modifikationen: langes ī ohne I-Punkt, ğ in türkischen Wörtern in der Umgebung von Vorderzungenvokalen; vgl. außerdem Anm. 6.

4 Vgl. Zenker (1866/76: 139 und 417).

5 Im heutigen Prestigedialekt von Kairo.

6 Die Umschrift mit "ḡ" aus technisch-praktischen Gründen statt "ḡ" + Punkt darunter!

7 Vgl. Hinds/Badawi (1986: 691).

8 Landau (1978: 1168).

Als ich vor vielen Jahren einen Vortrag über das Schattenspiel zusammenstellte, fiel mir auf, dass sich allenthalben Hinweise auf die wichtige Rolle finden, die die Zigeuner in diesem Zusammenhang spielen bzw. gespielt haben. Da die Zigeuner damals ganz außerhalb meiner Interessensphäre lagen, habe ich das zwar zur Kenntnis genommen, aber die Spuren nicht weiter verfolgt. Erst durch viel spätere Gespräche mit Ziganologen, in erster Linie mit Herrn Universitätsprofessor Dr. Dieter W. Halwachs, wurde ich wieder auf das Thema zurückgeführt und kam zu dem Schluss, dass eine Zusammenschau, auch wenn sie nicht von einem Ziganologen stammt, den einen oder anderen Aspekt näher beleuchten und vor allem den Ziganologen vor Augen führen könnte, was für die Orientalisten aufgrund der Literatur über den Karagöz bereits greifbar ist.

Dennoch ist eine Behandlung des Themas durch zwei Umstände wesentlich erschwert:

- Erstens gehört das Schattentheater, wie schon angedeutet, eventuell mit Ausnahme der griechischen Variante im Großen und Ganzen der Vergangenheit an, so dass Feldforschung fast ganz ausfällt. Weder während meiner zwei ausgedehnten Aufenthalte in der Türkei von 1972 – 1976 und von 1984 – 1995⁹ noch während meines Aufenthaltes in Ägypten 1980 – 1982 war es mir möglich, auch nur eine einzige Vorführung zu sehen.
- Zweitens gibt es zwar ausgezeichnete Untersuchungen von erstrangigen Gelehrten über das Schattentheater, trotzdem ist so viel an seiner Entstehung und Verbreitung bloße Annahme, dass sich größere Zusammenhänge nur sehr vage erkennen lassen.

Mit Ausnahme von Griechenland, wo sich das Schattentheater bis zum heutigen Tag bis zu einem gewissen Grad gehalten zu haben scheint, ist es daher einerseits kaum mehr möglich, die Angaben in den Arbeiten zu überprüfen und andererseits die trotz aller Akribie ihrer Verfasser darin vorhandenen Lücken zu schließen. Diese Lücken beginnen beim Ursprung des Schattenspiels, setzen sich bei seiner Verbreitung nach dem Westen – oder auch nach dem Osten! – fort und machen sich besonders bei dem Material bemerkbar, das uns über die Schattenspieler selber vorliegt.

- Drittens scheint auch der Weg der Zigeuner von Asien nach Europa nicht in genügendem Maße erforscht zu sein, so dass nur vermutet werden kann, wie die Zigeuner, als deren Ursprungsland man m. W. Indien betrachtet, zum Schattenspiel gestoßen sind, als dessen Ursprungsland China gilt.

Um aber wenigstens die unsicheren und lückenhaften großen Linien über das Schattenspiel aufzuzeigen, ist ein Überblick über seine grundlegenden Eigenschaften, seinen vermutlichen Ursprung und seine vermutliche Verbreitung unerlässlich.

⁹ Abgesehen von Nachahmungen als kurzen Einlagen im Fernsehen. In den siebziger Jahren sagte man mir, bei privaten Feierlichkeiten würde noch immer gespielt, doch konnte ich auch das nicht verifizieren.

2. URSPRUNG

Als Ursprungsland des Schattenspiels gilt heute China.¹⁰ In einer chinesischen Enzyklopädie des 11. Jahrhunderts ist es bereits bezeugt, und für das 13. Jahrhundert sind Schatten-spielfiguren aus bemaltem Leder nachgewiesen. Möglicherweise hängt der Ursprung des Schattenspiels mit der ebenfalls den Chinesen zugeschriebenen Erfindung des Papiers und der Verwendung von Papierfenstern zusammen. Wer außen an solchen Fenstern vorbeiging, konnte Vorgänge in dem Raum dahinter in einer Weise sehen, die der Darstellung des Schattentheaters ähnelt.

Am Hof des mongolischen Großkhans Ögedei, des Sohnes und Nachfolgers Dschingis-Khans sowie Eroberers Nordchinas, der 1229 – 1241 in Karakorum¹¹ residierte, führten Spielleute aus China Schattenspiele auf.

In China wurden die Figuren meist aus Leder hergestellt, doch gab es einzelne Exemplare aus Horn. Sie waren transparent und beidseitig mit mehreren Farbschichten überzogen.

Auf dem indischen Subkontinent ist das Schattenspiel mindestens seit dem 13. Jahrhundert nachweisbar¹²; von dort nahm es seinen Weg ostwärts nach Jawa, und weiter nach Thailand und westwärts nach Nordafrika.

3. DAS SCHATTENSPIEL IN DEN ISLAMISCHEN LÄNDERN

Im islamischen Bereich stieß das Schattenspiel auf ein Hindernis, das sich bei den verschiedenen Völkerschaften verschieden stark auswirkte, aber nirgends das Ende dieses Genres bedeutete: das Bilderverbot im Allgemeinen und das Verbot, lebendige Geschöpfe nachzuahmen im Besonderen. Wie auch sonst in der bildenden Kunst, setzten sich die Araber am schwersten darüber hinweg, während die Türken mindestens keine wirklichen Schwierigkeiten damit hatten.

Die religiöse Rechtfertigung setzte an dem Umstand an, dass alle Figuren Löcher haben. Die bekannteste Rechtfertigung stammt von dem berühmten schafi'itischen Rechtsgelehrten und Scheich der 'Azhar-Universität in Kairo 'Ibrāhīm al-Bācūrī (1784 – 1860,

10 Auch Jacob (1925: 7) schließt sich dieser Meinung an, zitiert aber Pischel (1906), der Indien als das Ursprungsland annimmt und der meint, dass das Schattenspiel von dort erst nach China gekommen sei. Das wäre natürlich insofern für unser Thema von großer Bedeutung, weil Indien ja auch als das Ursprungsland der Zigeuner gilt, zumal wirklich sichere Erkenntnisse offenbar immer noch fehlen. Eines lässt sich jedenfalls auch Jacobs bibliografischen Angaben (1925: 227 ff.) entnehmen: dass nämlich die ältesten Zeugnisse aus Indien stammen. In China hieß das "Schattenspiel" "Ying Hi" (vgl. Jacob 1925: 7), in Indien "Châyânâtaka" (vgl. *ibid.*: 25).

11 Heute eine Ruinenstadt in der Nähe des Orchon-Flusses in der Mongolei.

12 Die ältesten, von Jacob als "unsicher" eingestuft Zeugnisse reichen aber bis ins 2. Jahrhundert v. Chr. zurück, vgl. Jacob (1925: 227).

Scheich der 'Azhar-Universität ab 1846). Der Scheich erkannte darauf, dass es zwar verboten sei, lebensfähige Geschöpfe nachzubilden, dass aber die Figuren des Schattenspiels eben wegen dieser Löcher nicht als lebensfähig anzusprechen seien!¹³

Freilich hätte das Schattenspiel gar nicht bis ins 19. Jahrhundert überlebt, wenn nicht frühere Rechtsgelehrte ähnliche Rechtsgutachten, deren Wortlaut aber leider nicht auf uns gekommen ist, abgegeben hätten. Zwei Gutachter sind immerhin namentlich bekannt, nämlich Mollā Şemsü-d-Dīn-i Fenārī Şeyhül-l-'İslām¹⁴ (1424/25 – 1431), unter Sultan Murād II., und Muḥammed 'Ebü-s-Sü'üd Efendi, Şeyhül-l-'İslām (1545 – 1574) unter Sultan Süleymān I. Ḳānūnī = dem Gesetzgeber (im Abendland: dem Prächtigen).¹⁵

Ein Zusammenhang zwischen dem Schattentheater und der islamischen Mystik war durch die mystische Grundidee gegeben, dass alles in dieser Welt nur ein Schattendasein besitzt und sein Sein nur dem es durchstrahlenden Licht Gottes verdankt. Dieser Gedanke liegt auch dem Schattentheater zugrunde. Es handelt sich dabei um ursprünglich platonisches Ideengut, und dieses zeigt die Bedeutung des Neuplatonismus für das islamische Denken.¹⁶

In den "Gesetzen" ("Νόμοι") Platons¹⁷ findet sich zuerst der Gedanke, dass die Dinge und Ereignisse dieser Welt wie Schatten sind. Hierher gehört natürlich auch das berühmte Höhlengleichnis im Dialog "Politeía" ("Πολιτεία").¹⁸

4. DAS TÜRKISCHE SCHATTENSPIEL¹⁹

4.1. Die Technik

Die Aufführung findet auf einem Gestell statt, welches dem eines europäischen Kasperl(e)theaters ähnelt, nur dass an Stelle der offenen Szene eine Leinwand straff gespannt ist. Hinter der Bühne sitzt an einem Tisch der Schattenspieler und drückt mit Hilfe etwa 40 cm

13 Die Puppen und Marionetten des Puppenspiels wiesen keine solchen Löcher auf, und es ist gar keine Frage, dass dieser Umstand ganz wesentlich dazu beigetragen hat, dass das Puppenspiel in der Türkei erstens viel später auf den Plan trat und zweitens nie richtig heimisch werden konnte.

14 Der Şeyhül-l-'İslām war der ranghöchste Theologe und Jurist des Osmanischen Reiches.

15 Vgl. Ritter (1924: 6).

16 Vgl. Ritter (1924: 6)

17 I 12.

18 VII 1 – 3.

19 Das türkische Volkstheater, das einen wesentlichen Bestandteil der türkischen Volksliteratur ausmacht, hat drei verschiedene Formen hervorgebracht: Orta Oyunu (mit lebenden Personen als Darsteller), Ḳuḳla Oyunu (Puppentheater) und Ḳaragöz (Schattentheater). Alle drei behandeln ähnliche, zum Teil sogar identische, Themen und unterscheiden sich prinzipiell nur in der Art der Darstellung. Dazu kommt als eine Art theatralischer Kunst die des Meddāḥ (mimischen Erzählers). Vgl. Uplegger (1964: 147).

langer Holzstäbchen die etwa 20 – 25 cm hohen, aus getrockneter Haut hergestellten gefärbten Figuren gegen diese Leinwand. Die Holzstäbchen passen in mit Muffen versehene Löcher an den Figuren. Zwischen dem Schattenspieler und der Leinwand befindet sich die Lichtquelle: früher eine mehrdochtige Olivenöllampe, später elektrisches Licht. Die Figuren bestehen aus Kamelhaut, die durch Bearbeitung dünn und lichtdurchlässig gemacht wurde. Auf die leicht feuchte Haut wird eine polychrome Bemalung aufgetragen und durch Alaun haltbar und wischfest gemacht. Die Farben sind türkischer Herkunft und entsprechen den bei der Teppichherstellung verwendeten. Die Figuren erscheinen den Zuschauern durchscheinend farbig und daher plastisch.

In diesem Sinne benützt das türkische Schattentheater keine eigentlichen Schattenspielfiguren, denn sie erscheinen dem Zuschauer nicht als Schattenriss. Die Bezeichnungen "Schattenspiel" und "Schattentheater" haben sich in der Literatur aber trotzdem durchgesetzt, auch wenn sich neuere Konversationslexika bemüht haben, sie zu verändern.²⁰

Auf die Bedeutung der Löcher für die Aufnahme der Führungsstäbchen bei der religiösen Rechtfertigung ist schon hingewiesen worden.

Sämtliche Figuren werden von einem einzigen Schattenspieler dirigiert, der auch die Sprechweise der verschiedenen Typen, die die Figuren darstellen, nachahmt und zudem die Geräuschkulisse liefert! Er muss also nicht nur über eine beachtliche Fingerfertigkeit verfügen, sondern außerdem ein Stimmvirtuose sein. Seine einzigen Gehilfen sind zwei Musikanten, deren einer die Lieder singt, während der andere das Tamburin schlägt. Auch diese beiden Gehilfen sind integrierende Bestandteile der Aufführung.

4.2. Die dargestellten Personen

Die Hauptpersonen jedes Stückes sind *Ḳaragöz* ('Schwarzauge') und *Ḥācivād*.²¹ *Ḳaragöz*²² ist der völlig ungebildete, dabei aber schlagfertige und gerissene, rohen sinnlichen Genüssen aller Art ergebene Zigeuner, immer zu dummen Streichen aufgelegt, aber gutmütig und hilfsbereit.

20 Vgl. Meyers Enzyklopädisches Lexikon XIII (1975) 442, das *Ḳaragöz* als "türkisches Figurenspiel" mit beweglichen, farbig auf einen Schirm projizierten Figuren aus Pergament; und daher "kein Schattenspiel, wie das Spiel oft irrigerweise bezeichnet wird," definiert. Allerdings führt dieses Lexikon XX (1977) unter dem Schattenspiel/Schattentheater auch die Technik des *Ḳaragöz* an.

21 *Ḥācivād* ist die heute noch gängige, aber schon bei 'Evlüyā I 655.13 belegte Zusammenziehung von *Ḥācī Ayyād* (letzterer bei Evl. I 654.20), wobei *Ayyād* eine Verballhornung von 'İvaž darstellt, der ein Mann aus Bursa gewesen sein soll, vgl. ebenfalls Evl. ibid. Bemerkenswert ist die bei *Sāmī* (1317: 1067) angeführte Form: "*Ḥācī/Ḥācī 'Evḥad*"!

22 Die wissenschaftliche Transkription nach der türkischen *İslām Ansiklopedisi* wurde nur bei der ersten Erwähnung eines Wortes angewandt.

Bedeutsam erscheint in diesem Zusammenhang auch eine von Menzel zitierte²³ Stelle aus dem Karagöz-Stück "Bekrî Muştafâ", in der sich Karagöz selber als Zigeuner (çingâne) bezeichnet:

"Haği Ejvad: Ums Himmelswillen, Bruder, Bruder, bist du denn ein Zigeuner? – Karagöz: Nein! Meine Eltern sind Zigeuner und ich bin ihr Sohn. – H. Ej. Das heißt also doch, daß auch du ein Zigeuner bist! – K. Sehr verbunden! Was willst du damit sagen? Ich bin natürlich ein Zigeuner! – H. Ej. Ums Himmelswillen, Bruder, laß das Zigeunertum, laß es, laß es! – K. Natürlich, ich sollte es lassen, damit du es packen könntest! – H. Ej. Ich will es ja gar nicht, ich will es ja gar nicht! – K. Und ich gebe es auch gar nicht her!"

Hacivad ist der gebildete Repräsentant der Kultur des Osmanischen Reiches, ein älterer Herr, etwas dekadent und opiumsüchtig, aber gerade deshalb von der unbändigen Lebenskraft des Karagöz, dem er nicht lange böse sein kann, immer wieder fasziniert. Diese beiden Figuren sind ziemlich sicher in der Türkei heimisch. Wo wir sie außerhalb der Türkei antreffen, können wir mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auf türkisches Exportgut schließen.

Die übrigen Figuren stellen entweder Bevölkerungstypen einer türkischen Stadt oder Volkstypen des Osmanischen Reiches dar.

Zur ersteren Gruppe gehören Zenne, die junge Frau mit dem lockeren Lebenswandel (das Playgirl); bei ihr kommen vielfach die anderen Figuren zusammen. Ihr männlicher Widerpart ist der Çelebi oder Bey, der junge Lebemann (Playboy). Großer Beliebtheit erfreuen sich außerdem die Figur des Trunkenbolds und die des Opiumsüchtigen. Ein verwachsener Zwerg stellt den Trottel des Stadtviertels dar.

Zur letzteren Gruppe gehören der Jude, der Perser, der Albaner, der Armenier und der türkische Provinzler.

Der im türkischen Schattenspiel dargestellte Jude zeichnet sich durch Geldgier und Mangel an Mut aus, der Perser stellt seine im Türkischen sprichwörtliche Großsprecherei²⁴ unter Beweis, der Albaner ist schwerfällig, der Armenier gerissen; Türk,²⁵ der Anatolier, meist aus Kastamonu gedacht, verfügt über außergewöhnliche Körperkräfte, ist aber bar jeder Bildung.

Sie alle zeichnen sich aber nicht nur durch ganz bestimmte stereotype Charaktereigenschaften aus, sondern auch durch eine ihnen eigene Sprechweise, die vom Hochosmanischen nicht unerheblich abweichen kann, aber immer so gehalten ist, dass der frühere Zuschauer durchaus imstande war zu folgen. Diese verschiedenen Sprechweisen werden vom Schattenspieler meisterhaft gehandhabt.

Außerdem gibt es noch etliche Dekorationsstücke und einige andere Requisiten.

23 Menzel (1941: 56).

24 Vgl. die noch heute lebendige Redewendung: Acem mübalağası (oder: palavrası) 'typisch persische Übertreibung' (Steuerwald 1988: 4).

25 Hier ist darauf hinzuweisen, dass das Wort "Türk" unter den gebildeten Osmanen lange Zeit eine negative Bezeichnung war, etwa: 'Bauerntölpel, Bauernlummel' und dass es die heutige positive und ehrende Bedeutung erst mit dem Aufkommen des Nationalismus und ganz besonders durch Kemal Atatürk bekam.

4.3. Die Entstehung

Über die "Entstehung" des türkischen Schattenspiels gibt es einige Legenden. Die bekannteste Version spielt zur Zeit des zweiten osmanischen Herrschers²⁶ Orhan (1326 – 1362): Karagöz und Hacivad seien zwei Arbeiter gewesen, die durch ihre Späße den Bau einer Moschee in Bursa²⁷ behindert hätten. Nachdem der Herrscher sie habe hinrichten lassen, habe er dies bereut, und der legendäre Begründer des türkischen Schattenspiels und Schutzpatron der Schattenspieler Scheich Küşterî habe sie ihm zum Trost als Schatten-spielfiguren wieder zum Leben erweckt. Der Scheich war ein Derwisch des 14. Jahrhunderts und stammte aus der persischen Stadt Şūştar:²⁸ "Şūştarî" ('der Mann aus Şūştar') wurde im Mund der Türken zu Küşterî.²⁹ Die Person des Scheichs ist historisch – sein Grabmal befindet sich in Bursa – die Geschichte von der Entstehung des Karagöz indes durchaus unglaubwürdig. Nach ihm wurde die Schattenspielbühne "Şeyh Küşterî Meydânı" ('Scheich-Küşterî-Platz') genannt.³⁰

Immer wert, zitiert zu werden, ist, was der osmanische Weltenbummler 'Evliyâ Çelebi (1611 – nach 1683) darüber schreibt; denn dieser schildert zumindest ziemlich getreu, wie die Osmanen im 17. Jahrhundert die Entstehung des Karagöz gesehen haben.

Im ersten Band seines "Siyâhatnâme"/"Seyâhatnâme" ('Fahrtenbuches'), auf den Seiten 652.15 ff. der Druckausgabe 1314/beg.1896 – 1938 kommt 'Evliyâ auf die Schattenspieler ("ḥayāl-i zıl[l]cı") zu sprechen. Unter diesen wird Kör³¹ Ḥasanzâde Muḥammed/Meḥemmed Çelebi als Universalgenie beschrieben. Über das Urbild des Karagöz weiß Evl. 655.14 ff. zu

26 Sowohl in der türkischen – auch der offiziellen – als auch in der abendländischen Geschichtsschreibung wird Orhan als der zweite "Sultan" der Osmanen bezeichnet. Das ist, streng genommen, falsch: Orhan war, genau wie sein Vater 'Osmân I. (dessen Name nicht einmal gesichert ist!), ein lokaler Herrscher, dem höchstens der Titel "Bey" zukam. Vgl. eine ganz ähnliche Situation bei den ägyptischen "Vizekönigen" ("Khediven"/"Ḥidiv"): Der erste Khedive war (seit 1867) 'İsmâ'il Pascha, der Enkel und 4. (!) Nachfolger des Muḥammad 'Alî (der meist selber schon als "Vizekönig"/"Khedive" bezeichnet wird, vgl. İA II 1116; Brockelmann 1939: 334).

27 Nach der Eroberung durch die Osmanen 1326 zur Hauptstadt erhoben, die es blieb, bis 1362 Edirne erobert und zur Hauptstadt gemacht wurde, bis schließlich 1453 Istanbul die Hauptstadt der Osmanen wurde und es bis zum Zusammenbruch des Osmanischen Reiches blieb.

28 Ort in Ḥüsistân (Westiran) nördlich des Arabischen/Persischen Golfes.

29 Das ist m. E. eines der zahlreichen Beispiele dafür, dass sich über Verballhornungen im Volksmund im Gegensatz zu anderen – zeitlichen und örtlichen – lautlichen Veränderungen keinerlei Regeln aufstellen lassen.

30 Vgl. Ulegger (1964: 158).

31 "Kör" (wörtlich: 'blind') ist in osmanischen Namen immer mit 'der Einäugige' zu übersetzen. Erstens ist das ein Beiname für durchaus mitten im Leben stehende Menschen, die, wenn sie blind gewesen wären, ihr Amt kaum hätten verwalten können; zweitens ist dieser Beiname mit dem persischen "Yekçeşm" ('Einauge') frei austauschbar.

berichten, dass er ein Zigeuner (Ḳı̄bṭī)³² aus ḲırḲkilise (heute: Ḳırklareli) in Thrakien gewesen sei, redegewandt, listig und kühn. Er sei unter dem Namen Şūfiyüzlü ('der mit dem scheinheiligen Gesichtsausdruck') Karagöz Bālī Çelebi bekannt gewesen und habe als Bote im Dienste des Kaisers Konstantin gestanden, der ihn einmal im Jahr zu dem Seldschukenherrscher 'Alā'ü-d-Dīn geschickt habe, bei welcher Gelegenheit er Hacivad kennengelernt hätte.

Keiner der beiden Herrscher der Rüm-Seldschuken 'Alā'ü-d-Dīn Keyḳubād im 13. Jahrhundert: I. 1219 – 1236 oder II. 1296 – 1300 kann mit Kaiser Konstantin X. 1059 – 1067 oder Konstantin XI., dem letzten dieses Namens, 1449 – 1453 Kontakt aufgenommen haben. Spätestens bei der Entdeckung dieser Inkompatibilität entpuppt sich der Bericht unseres Autors als reine Legende.

4.4. Der Verlauf der Schattenspiele³³

Das Schattenspiel beginnt mit Tamburin und Schalmey-Musik. Während der Musik wird das Eingangsbild, das vor Beginn des Spiels die hell erleuchtete Leinwand ziert, entfernt. Danach tritt Hacivad auf und ruft: "Hey Ḥaḳ(ḳ)!" ('o Gott!') und zitiert das Bühnengazel mit dem Preis Gottes, der Verfluchung des Satans und der Huldigung an den Sultan. In diesem Gazel weist Hacivad ausdrücklich auf den Bezug zur Mystik hin. Nach der stereotypen Übergangsformel: "Das ist nicht eigentlich, was ich sagen wollte" beginnt er in Reimprosa seiner Sehnsucht nach einem liebenswerten und gescheiterten Gefährten Ausdruck zu verleihen. Dieser Monolog schließt wieder mit einer stereotypen Formel: "Der Herr möge unser Tun heute Abend zum Rechten lenken!"

Inzwischen tritt auch Karagöz auf. Karl Georg Jacob³⁴ (1862 – 1937) merkt für seine Zeit an, dass Karagöz bisweilen mit dem Zigeunergruß "Zombornos keros" auf der Schattenbühne erscheint und dass er das bei Zigeunern beliebte Schmiedehandwerk ausübt.³⁵ Nach Menzel³⁶ ist Karagöz ein muslimischer Zigeuner, der daher auch zum Militär eingezogen wird.³⁷

Es entwickelt sich ein Dialog zwischen ihm und Hacivad, in welchem Karagöz die gelehrten Wendungen des Hacivad teils unabsichtlich verdreht, teils absichtlich verändert und

32 Die Bezeichnung "Ḳı̄bṭī" ist zweideutig und meint 1. den Kopten – so auch bei Evl. immer in seiner Beschreibung von Ägypten im 10. Band – und 2. den Zigeuner. In unserem Zusammenhang kommt nur die zweite Bedeutung in Frage, und sie wurde auch von Jacob (1925: 109) angeführt.

33 Vgl. besonders Ritter (1924: 7 f.).

34 Jacob (1925: 109).

35 Vgl. zu diesem Handwerk Marushiakowa-Popov (2001: 44, über die Berufe der Zigeuner mit dem Beruf des Schmiedes an der Spitze; und 85, Abbildung eines Zigeuner-Schmiedes aus dem 19. Jahrhundert).

36 Menzel (1941: 56).

37 Es empfiehlt sich, die Gültigkeit dieser Angabe auf den türkischen Karagöz jener Zeit zu beschränken.

verspottet. Überhaupt geht ein großer Teil der Komik der Stücke daraus hervor, dass Karagöz die Ausdrucksweise des Hacivad missversteht und ihr einen lächerlichen Sinn gibt.

Hellmut Ritter (1892 – 1971), der wohl beste abendländische Kenner des Karagöz, hat darauf hingewiesen, dass dieser Wortwitz für den Türken den eigentlichen Anziehungspunkt des Schattenspiels darstellt. Dem erwachsenen Türken war das altüberlieferte Repertoire ja von Jugend auf bekannt. Der Wortwitz aber bietet, der Improvisation beim Jazz vergleichbar, dem Schattenspieler immer wieder Gelegenheit, seine Erfindungsgabe anzuwenden.

Der Dialog artet meist in eine Schlägerei aus, nach der Hacivad abgeht und den arg zerschlagenen Karagöz zurücklässt.³⁸ Dann erst folgt der dramatische Teil, der im türkischen Schattenspiel – im Gegensatz zum arabischen – immer von denselben typischen Personen getragen wird. Diese Eigentümlichkeit hat für den Zuschauer ihren besonderen Reiz. Er begrüßt sozusagen jeden Abend wieder die alten Bekannten und fühlt sich immer wieder in das sonderbare Şeyh-Küşteri-Viertel versetzt, das als imaginäres Stadtviertel Stambuls zu denken ist. Zur Vertrautheit mit der Umgebung kommt die Vertrautheit mit dem Repertoire. Beides ist kennzeichnend für das türkische Schattenspiel und findet sich nur im türkischen Mutterland.

4.5. Die Stoffe der Stücke

Die Stoffe der Stücke stammen überwiegend aus dem türkischen Volksleben, und zwar aus dem Stambuler Stadtleben, andere sind Dramatisierungen alter volkstümlicher Erzählungen und Romanzen. Szenen aus dem türkischen Volksleben spielen sich im Bad, im Garten, in der Schenke ab. Zu den dramatisierten Romanen zählt der Volksroman "Ṭāhir und Zühre"³⁹, aber auch der türkische Volksglaube bzw. Aberglaube dient als Quelle.

Theodor Menzel gibt das Repertoire in den vierziger Jahren mit 140 Nummern an,⁴⁰ Herbert W. Duda (1900 – 1975) in den sechziger Jahren nur mehr mit 40!⁴¹ Jedenfalls musste ein Schattenspieler für den Fastenmonat Ramazān an die 30 verschiedene Stücke beherrschen, um spielen zu können, denn der Fastenmonat war die Hauptsaison für den Karagöz.⁴²

Hier ist noch auf eine wesentliche Komponente des türkischen Schattenspiels hinzuweisen, nämlich auf seinen obszönen Charakter. An Obszönitäten hat es im türkischen Karagöz nie gefehlt, sie standen aber in älterer Zeit viel stärker im Vordergrund.

38 Daher auch die englische Bezeichnung "Slapstick Karagöz".

39 Dieser Volksroman erfreut sich auch bei anderen Turkvölkern großer Beliebtheit. Es gibt Versionen in Turkmenisch, Tatarisch, Tarantschi etc. vgl. Boratav (1964: 32–37).

40 Uplegger (1964: 163). Der Verweis auf Menzel (1941: 58) ist allerdings unrichtig, denn dort findet sich keine diesbezügliche Angabe.

41 Uplegger (1964: 162 f. nach 1961.7).

42 Der Monat Ramazan des muslimischen Mondkalenders hat 30 Tage. Übrigens durfte Karagöz nur abends und nachts gespielt werden.

Karagöz selber wurde auf alten Figuren häufig, wenn auch nicht immer, mit Phallus dargestellt. Der Orientale ist im Allgemeinen, und der Orientale der älteren Zeit war im Besonderen in diesen Belangen ungleich weitherziger als der moderne Europäer. Ritter hält dafür, dass in den alten Stücken des türkischen Schattentheaters Obszönitäten in weit größerem Umfang gebracht wurden, als die spätere Form der Stücke auch nur ahnen lässt!⁴³

Auch sind Anspielungen dieser Art für den Europäer, auch wenn er, wie Ritter, die türkische Sprache ganz ausgezeichnet beherrscht, nicht immer auf den ersten Blick erkennbar. Ritter hatte das große Glück, den letzten Vertreter der Klasse der Hofschauspieler zu kennen: den 1918 62 Jahre alten Nazîf Bey, der als Hofschauspieler eine eigene Amtstracht trug und nie vor dem Volk spielte. Er war ein hervorragender Kenner des Schattenspiels und pflegte Ritter mit dem Hinweis "cinâsdr" ("das ist ein Wortspiel") auf derartige Stellen erst aufmerksam zu machen.

4.6. Die Zunft der Schattenspieler

Die Schattenspieler bildeten eine eigene Zunft mit einer eigenen Berufssprache: einem mit Zigeunerwörtern stark durchsetzten volkstümlichen Türkisch.⁴⁴ Diese Sprache darf heute wohl als ausgestorben bezeichnet werden. Wir sind also auf Aufzeichnungen aus früherer Zeit angewiesen.

Ein großes Glück ist es, dass Ritter wenigstens eine kurze Liste für diesen Jargon typischer Wörter zusammengestellt hat.⁴⁵ Zum Teil handelt es sich um Zigeunerwörter mit türkischer Suffigierung, wie das im Türkischen auch bei Wörtern aus anderen Sprachen gang und gäbe ist.⁴⁶ Die Wörter, die er dem Zigeunerischen zuordnet, hat er nach Paspati 1870 und Miklosich 1877 verifiziert.

Folgende Wörter ordnet Ritter der Zigeunersprache zu⁴⁷:

aynalı 'gut, schön'

aynasız 'schlecht'

baro 'Herr': zig. 'groß, vornehm'

43 Ritter (1924: 11). Die Republik nimmt diesbezüglich übrigens einen mehr als strikten Standpunkt ein. In den siebziger Jahren war es äußerst problematisch, an der Österreichischen Schule in Istanbul ein ausgezeichnetes Biologiebuch einzuführen, nur weil es die Abbildung eines nackten Mannes und einer nackten Frau enthielt. Dabei wies unser damaliger Experte Marsel Linguri (1915 – 1985; mit kurzen Unterbrechungen seit 1936 am Österreichischen St. Georgskolleg in Istanbul als Lehrer tätig), der nicht nur über außergewöhnlich gute Türkischkenntnisse verfügte, sondern auch die Denkweise der Türken aller Schichten sehr gut kannte, ausdrücklich darauf hin, dass nicht die Abbildung der nackten Frau, sondern die (ganz neutrale) Abbildung des nackten Mannes das Hindernis darstelle!

44 Dieser Jargon ist von Menzel (1941: 58) bezeugt. Vgl. Anm. 9 und Uplegger (1964: 163).

45 Ritter (1924: 4). Die Seite ist im Anhang in Kopie beigelegt.

46 Vgl. etwa modernes "okeyle-".

47 Die Wörter hier in adaptierter Transkription.

- habe 'Essen': nach Paspati 310
 uylan-/uylan- 'geben': zu uzlār 'ausleihen' nach Miklosich VIII 9
 Baro aynasız, habe uşanmyor. 'Der Hausherr ist schlecht, er gibt (uns) nichts zu essen.'
 balama 'Europäer': zu balamó nach Paspati 158
 piaço 'Laus'
 tağar 'Herrscher': zu dakár nach Paspati 194
 mayın 'Brot': ? zu manró Paspati 350
 matni 'Pascha'
 beçis 'Haus': ? zu beshpé 'Wohnung' Paspati 174
 suis 'Schlaf': Stamm sov- 'schlafen' Paspati 482
 ħırbo 'Türke' (Figur im Schattenspiel): kirvó 'Patenonkel' Paspati 287
 matiz 'betrunken': mattó 'dass.' Paspati 357
 dikiz- 'davonlaufen': ? zu dikáva 'sehen' Paspati 207
 hastar 'Beischlaf': vgl. astér 'Pferdedecke' Paspati 148 oder ? zu 'ergreifen, halten'
 Miklosich VII 169

5. ÄGYPTEN

5.1. Die historischen und kulturhistorischen Voraussetzungen

Ägypten wurde im Jahre 642 von 'Amr b. al-Āṣ, dem Feldherrn des Kalifen 'Umar, für den Islam erobert und danach von muslimischen Statthaltern bzw. Herrschern regiert. Unter diesen waren – schon vor der osmanischen Eroberung – die Herrscher der Ṭūlūniden (868 – 905) und der Iḥṣīdiden (935 – 969) Türken, und zwar aus Transoxanien. Auch die von dem Kurden Ṣalāḥu-d-Dīn-i 'Ayyūbī (Saladin) begründete Dynastie der 'Ayyūbiden (1169 – 1252) sowie die (Türkischen) Bahritischen Mamlūken (1250 – 1390) waren Türken.

Festzuhalten ist auch, dass die Mamlūken kulturell ganz und gar unter persischem Einfluss standen. Zahlreiche Titel und andere Wörter, die weder im Osmanisch-Türkischen noch im Arabischen üblich sind, stammen aus dem Persischen. Es ist daher natürlich auch eine Übernahme des Schattenspiels aus Persien nicht von vornherein von der Hand zu weisen.

Im Jahre 1517 eroberte der osmanische Sultan Selīm I. Yavuz ('der Grimme/der verwegene Krieger') Ägypten und machte es zu einer osmanischen Großprovinz. Nominell blieb Ägypten bis zum Ersten Weltkrieg Teil des Osmanischen Reiches und zahlte als solcher auch Tribut an die Pforte, obwohl es unter der Herrschaft Muḥammad 'Alīs, der sich zum de facto unabhängigen Herrscher aufgeschwungen hatte, sogar Krieg gegen das Reich führte!

Die Ägypter haben – gelinde ausgedrückt – ein gestörtes Verhältnis zu den Türken, das in dem heute noch gängigen Sprichwort zum Ausdruck kommt: "'Āḫir ḥidmit il-Ġuzzī 'al'a

(<'alqa)" ('Wer dem Oghusen (= Türken) dient, der erntet nichts als Prügel.').⁴⁸ Erst in allerletzter Zeit bemüht man sich, wie aus der Lektüre der ägyptischen Zeitung "'Al-'Ahrām ad-Duwali" ('Al-Ahram-International') hervorgeht, von ägyptischer Seite, diese Ressentiments auszuräumen. Wir dürfen aber als gegeben annehmen, dass zwischen der herrschenden türkischen Klasse und der einheimischen arabischen Bevölkerung die längste Zeit eine unüberbrückbare Kluft bestand.

5.2. Das ägyptische Schattenspiel⁴⁹

Was das Schattenspiel in Ägypten anlangt, so scheint mir bemerkenswert, dass wir es eine Zeitlang mit einem Schattenspiel in türkischer und einem solchen in arabischer Sprache zu tun haben.⁵⁰ Lane bezeugt für die Jahre 1833 – 1835 ein von den Türken eingeführtes Schattentheater, dessen Figuren türkisch sprechen, das sich durch äußerste Obszönität auszeichnet und für die türkischsprechenden Einwohner Ägyptens, also für die herrschende osmanische Klasse, gespielt wurde.⁵¹ Wichtig ist auch der Hinweis bei Woidich-Landau⁵² darauf, dass der Karagöz im frühen 18. Jahrhundert wiederbelebt wurde, und zwar sowohl in türkischer wie auch in arabischer Sprache.

Noch in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde der 'Aragōz, wie die genaue phonetische Entsprechung des Karagöz im Ägyptisch-Arabischen lautet, in den Straßen von Kairo in ägyptisch-arabischer Umgangssprache aufgeführt.

In diesen Stücken geht alles Missgeschick der Hauptfigur auf dessen zänkische Gattin zurück, die selber wieder Opfer der Streiche ihres unverbesserlichen Gatten ist. Dabei ist, abgesehen von einigen Derbheiten, alles Obszöne des türkischen Karagöz weggelassen.

Auch sonst unterscheidet sich der ägyptische 'Aragōz⁵³ vom türkischen Karagöz verschiedentlich: Da ist die Hakennase, die näselnde Stimme, die bunte "Ṭartūr" (kegelförmige Kopfbedeckung des Clowns). In Ägypten wird Tag und Nacht und das ganze Jahr über gespielt, während die Vorführungen in der Türkei erst nach Einbruch der Dunkelheit beginnen und auf den Fastenmonat Ramaḏān beschränkt sind.

48 Vgl. Hinds/Badawi (1986: 621 f.)

49 Vgl. besonders Khoury (1964).

50 Vgl. Woidich-Landau (1993: 15).

51 Vgl. Lane (1895: 385 f.); Hinweis darauf bei Woidich-Landau (1993: 15).

52 Woidich-Landau (1993: 15).

53 Diese in Ägypten gängige Lautung (vgl. Hinds/Badawi 1986: 696; Spiro 1895: 484; Khoury 1964: 9 [Araoche]) entspricht lautlich natürlich nicht dem türkischen *ḲaraḲuṣ*, sondern ist bereits auf die später angeführte Vermengung von Karagöz/'Aragōz und *Ḳarakūṣ* zurückzuführen. Das -ō- statt des -ū- stammt offenkundig von dem Namen "'Aragōz"!

Dass wir im Laufe der Jahrhunderte Wechselwirkungen des ägyptischen und des türkischen Karagöz anzunehmen haben, versteht sich von selber. Immerhin war Ägypten seit der Eroberung durch den osmanischen Sultan Selim I. im Jahre 1517 eine osmanische Großprovinz und unterstand nominell einem Pascha. Wie weit dessen Arm reichte, das war von Zeit zu Zeit ganz verschieden.

Beim gegenwärtigen Stand der Dinge scheint es nicht möglich, alle Widersprüche zu klären, und daher ist auch die Rolle der Zigeuner wieder nicht ganz klar. Denn einerseits sind schon aus dem 13. Jahrhundert drei Schattenspiele aus der Feder des ägyptischen Arztes Muḥammad b. Dāniyāl (gest. 1311) erhalten⁵⁴ und Khoury zieht sogar die Möglichkeit der Entstehung des Schattenspiels in Ägypten in Betracht,⁵⁵ andererseits zeigt der Name der Hauptfigur in späterer Zeit "Aragöz" ganz klar an, dass es sich dabei um einen Ableger des türkischen Karagöz handelt, denn mit Karagöz haben wir es zum ersten Mal in der Türkei zu tun.

Die Stücke von Ibn Dāniyāl weisen sozialkritische Aspekte auf, indem sie sich gegen die landesfremde türkische Dynastie des Sultans Baybars (ägypt. Bībars) wenden, aber keine Obszönitäten. Letztere fehlen auch in den Stücken der späteren Zeit. Um diese Widersprüche zu erklären, gäbe es m. E. nur eine einzige Theorie: Das Schattenspiel war in Ägypten vor den Osmanen bekannt, die Osmanen brachten nach der Eroberung ihren Karagöz ins Land, und dieser importierte Karagöz wurde mit der Zeit wieder der landesüblichen Vorstellung von Volksbelustigung angepasst!

Da wir vom 15. Jahrhundert an reichliche Nachrichten über das ägyptische Schattentheater besitzen, müsste sich die obige Theorie eigentlich eindeutig verifizieren oder falsifizieren lassen, und das würde auch viel mehr Licht auf die Rolle der Zigeuner im türkischen Schattentheater werfen.

Die Beeinflussung in umgekehrter Richtung ist dadurch bezeugt, dass Sultan Selim I. etliche hundert Ägypter nach Istanbul mitnahm, unter denen sich auch Schattenspieler befanden.

Dazu passen würde auch, dass Gérard de Nerval,⁵⁶ der französische Schriftsteller und Orientreisende des 19. Jahrhunderts, der uns sowohl den türkischen Karagöz als auch das Volksleben von Kairo eingehend schildert, den ägyptischen Karagöz mit keinem Wort erwähnt, was zu der Annahme führen könnte, dass das ägyptische Schattenspiel damals, d. h. in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts möglicherweise mit dem osmanischen identisch war.

54 Vgl. Jakob (1925: 46-55).

55 Vgl. Khoury (1964: 6).

56 Gérard de Nerval (eigentlich: Gérard Labrunie, 1808 – 1855), französischer Dichter: "Le voyage en Orient" (2 Bde. 1851).

In Ägypten wurde der Name des Karagöz mit dem des berühmten 1201 verstorbenen Wesirs des Ṣalāḥu-d-Dīn 'Ayyūbī ("Saladin" 1169 – 1193) Ḳaraḳūṣ⁵⁷ (ägypt.-arab. 'Ara'ōṣ) verquickt. 'Ara'ōṣ war ein freigelassener armenischer Eunuch mit einem türkischen Namen (Ḳaraḳuṣ, wörtl.: 'schwarzer Vogel' = 'Adler'), der uns ein noch ungelöstes Problem aufgibt.

Karaḳuṣ scheint ein tüchtiger Wesir gewesen zu sein: Er war es, der auf Befehl seines Herrn die Zitadelle von Kairo erbauen ließ. Den Ägyptern aber war er ein abscheulicher Tyrann, bevor er zur komischen Figur wurde. Eine Legende lässt auf der Zitadelle nachts einen Pharao umgehen, der ächzt und 'Ara'ōṣ verflucht.

Möglicherweise war das Ganze ein erfolgreicher Rufmord seines Feindes, des Dichters Mammātī,⁵⁸ der ein Leben lang danach trachtete, den Ruf des 'Ara'ōṣ zu zerstören. Dagegen half offenbar weder, dass İbn Ḥallīḳān (1211 – 1282), der berühmte arabische Historiker und Biograf des 13. Jahrhunderts, sein Bestes tat, um ihn zu rehabilitieren,⁵⁹ noch dass bei den Kreuzrittern das Heldenlied (chanson de geste) von Caracois oder Caretis entstand, der Gottfried von Bouillon gekannt hatte und dem man große Weisheit, ja sogar prophetische Gaben zuschrieb.⁶⁰ Sein Name steht in Ägypten heute noch für Tyrannei⁶¹ in Verbindung mit Dummheit, wie unzählige Anekdoten bezeugen.

Aus der Verschmelzung von 'Ara'ōṣ und 'Aragōz ist der nationale ägyptische Karagöz entstanden. Dieser ist ein Minister des Sultans, und seine Ehezwistigkeiten sind, wie schon gesagt, das Hauptthema der Stücke.

Es ist aber auch darauf hinzuweisen, dass Schattenspiele historischen Inhalts eine ägyptische Spezialität sind. Die Sprache der Stücke ist die lebendige Sprache des Volkes.

Auch im übrigen Nordafrika wurde das Schattentheater heimisch: jedenfalls in Tripolis, Tunis und Algier. Der Name Ḳaragūz ist in Tunis belegt. Auch Unterschiede sind festzustellen. So sind etwa die Figuren im Westen (Maghrib) einfarbig und undurchsichtig, während die ägyptischen farbig und transparent sind.

57 Vgl. İA VI 308 f. KARAKUŞ (Sobernheim).

58 Über Mammātī = 'Abu-l-Makārim 'As'ad b. al-Ḥaṭīr b. 'Abi-l-Maliḥ b. Mammātī vgl. GAL I 408 f. (= 335 der Erstauflage) und besonders Supplementband I 572 f. M. war ein Christ aus Assiut, konvertierte zum Islam, wurde unter Saladin Kriegs- und Finanzminister, unter Māliḳu-l-'Ādil der Unterschlagung beschuldigt und musste untertauchen. Er starb, 62 Jahre alt, 1209 in Aleppo (Ḥaleb).

59 In den "Wafayātu-l-'A'yān wa-'Anbā'u 'Abnā'i-z-Zamān" (vollendet 1274), vgl. İA 5 II 745 (f.); in der Ausgabe von Wüstenfeld die Nr. 554, in der Übersetzung von Slane II 520 ff., vgl. İA VI 309.

60 Sein ehrwürdiger Bart wird als weißer und prächtiger denn der des Königs Karl geschildert etc.

61 Vgl. ḥukm 'Ara'ōṣ *an unjust judgement* Spiro (1895: 404); *tyranny, complete dictatorship* Hinds/Badawi (1986: 696). Die Wendung ist sogar im Osmanisch-Türkischen geläufig: ḥük-m-i Ḳaraḳuṣī, vgl. NR 603.

Nähere Angaben liegen für Tunis vor.⁶² Bemerkenswert erscheint vor allem, dass Karagöz in diesen Stücken nicht Zigeuner, sondern Türke ist, was allerdings den tunesischen Karagöz von unserem Thema weitgehend ausschließt.⁶³

6. GRIECHENLAND

6.1. Die historischen und kulturhistorischen Voraussetzungen

Die Griechen rechnen die Türkenherrschaft (τουρκοκρατία) von 1453 – 1821.⁶⁴ Im Osmanischen Reich konnten Griechen prinzipiell bis zu den höchsten Ämtern aufsteigen: Fireng İbrâhîm Pascha, der nach mehrheitlicher Überzeugung aus Epirus stammende griechische⁶⁵ Günstling Süleymâns I. des Prächtigen, bekleidete von 1523 bis 1536 das Amt des Großwesirs. Er wurde getötet, aber nicht, weil er Grieche war, sondern weil er sich in aller Öffentlichkeit die Rechte eines Herrschers anmaßte. Wesentlich mehr Griechen konnten sich im Wirtschaftsleben des Osmanischen Reiches etablieren und auf diese Weise zu großem Reichtum kommen.

Der durchschnittliche christlich-orthodoxe Bewohner Griechenlands durfte seine Religion ausüben, war – wie heute auch von griechischer Seite zugegeben wird – viel besser gestellt, als es die griechischen Darstellungen bisher schilderten, war und blieb aber Staatsbürger zweiter Klasse, und das hat der griechische Nationalstolz bis in die neueste Zeit nur schwer verwunden. Griechenland hat die meiste Zeit nach seiner Unabhängigkeit eine anti-türkische Haltung eingenommen. Eine Ausnahme machte die Verständigung der beiden großen Staatsmänner Kemâl Atatürk (1881 – 1938) und Elefthérios Venizélos (Ελευθέριος Βενιζέλος 1864 – 1936), die sich aber über deren Tod hinaus kaum auswirkte.

Erst in allerletzter Zeit werden Zeichen sichtbar, die darauf hindeuten, dass die Griechen die Türken nicht mehr unbedingt als ihren Erbfeind ansehen.

Wenn man jedoch bedenkt, wie viele Einrichtungen und Gewohnheiten die Griechen mit den Türken gemeinsamen haben oder trotz ihres ausgeprägten Nationalstolzes von ihnen übernahmen, ist es wirklich verwunderlich, dass das türkische Schattenspiel während der Zeit der Türkenherrschaft in Griechenland nicht bezeugt ist. Noch verwunderlicher ist es aber, dass es seinen Siegeszug gerade nach der Loslösung vom Osmanischen Reich begann.

62 Menzel (1941: 57) verweist auf zwei Werke: 1. Spies (1928) und 2. Levy (1935).

63 Natürlich ist deshalb nicht jede Rolle der Zigeuner beim tunesischen Schattenspiel von vornherein auszuklammern.

64 Vgl. K. N. ΣΑΘΑΣ, ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΕΛΛΑΣ etc. Athen 1869. Reprint 1985.

65 Er stammte aus der Knabenlese (devşirme), und Danişmend (1971: 16) zieht allerdings in Betracht, er könnte auch Italiener oder Kroatie gewesen sein.

6.2. Das griechische Schattenspiel

Der griechische Karagöz: Καραγκιόζης⁶⁶ / Καραγκιόζ ist ein eindeutiger Ableger des türkischen Schattenspiels. In Griechenland ist das Schattentheater erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nachweisbar – die Daten schwanken zwischen 1833 und 1852.⁶⁷ Um diese Zeit kam ein gewisser Barbajánnis Vráchalis (Μπαρμπαγιάννης Βράχαλης) aus Kalamáta⁶⁸, der in Istanbul die Kunst des Schattentheaters erlernt hatte, nach Athen und stellte in einem Kaffeehaus der Pláka, dem Stadtteil unterhalb der Akropolis, seine Bühne auf.

Die ersten Vorstellungen hatten ganz den orientalisch-osmanischen Charakter und riefen demgemäß ein recht verschiedenes Echo hervor. Besonders die Reaktion der Athener Zeitungen war ganz verschieden: Die einen lobten die Heiterkeit und den Lacheffekt, während andere die "unsittlichen und unanständigen Szenen" verurteilten, die besonders auf die große Menge der zuschauenden Jugend einen sehr schlechten Einfluss ausübten, und verlangten ein absolutes Verbot der Bühne.

Diese Proteste fruchteten aber gar nichts: Karagöz eroberte die Hauptstadt der Hellenen im Sturm, wobei er mit der Zeit seinen orientalischen Charakter immer mehr verlor und sich zusehends hellenisierte. Es ist geradezu typisch für den griechischen Karagöz, dass er in verhältnismäßig kurzer Zeit eine bedeutende Umwandlung und Weiterentwicklung durchmachte.

Der griechische Charakter der späteren Karagöz-Spiele zeigt sich schon in den Personen: dem Barbajórgos (Μπαμπαγιώργος), dem Stávraκas (Σταύρακας), dem Omorfonióς (Ομορφονιός "Feschak" = Çelebi Τζελεμπί), Alexander dem Großen (!) u. a. m.

In Griechenland wurde die Hauptfigur Karagöz zum Christen. Auch Kollitírís (Κολλητήρης), der ungezogene Sohn des Karagöz, wurde in Griechenland geboren – in den ersten Vorstellungen fehlte er noch.

In Griechenland also, der Heimat des Dramas, hat sich Karagöz nationalisiert und eine eindrucksvolle selbständige Entwicklung durchgemacht.

Bald nach der Einführung des Karagöz in Griechenland traten in Athen berühmte Spieler hervor, unter denen der berühmteste Andónis Móllas (Αντώνης Μόλλας 1871 – 1948) war. Mollas vergrößerte die Bühne ganz wesentlich: von 1 Meter auf 5 – 6 Meter, und ließ so viele Figuren gleichzeitig auf der Leinwand erscheinen, dass er einen ganzen Stab von Gehilfen anstellen musste.⁶⁹

⁶⁶ In der modernen Volkssprache wird das auslautende -s apokopiert.

⁶⁷ Man beachte, dass beide Jahreszahlen nach dem Unabhängigkeitskrieg liegen und nachdem das Königreich Griechenland seine Unabhängigkeit erlangte (03 02 1830)! Athen wurde 1834, also ein Jahr nach der ersten Jahreszahl, Hauptstadt und Residenz des Königs.

⁶⁸ Καλαμάτα: Hafenstadt am Messenischen Golf (im Südwesten der Peloponnes) und Hauptstadt von Messenien.

⁶⁹ Die Vergrößerung, sprich: Übertrumpfung türkischer Normen ist ein typisches Bestreben der Griechen:

Er gab viele eigene Werke heraus, ließ neue Figuren auftreten und gestaltete sie zeitgemäß. Er führte auf der Leinwand Autos und Flugzeuge vor und faszinierte damit ein halbes Menschenalter lang seine Zuschauer. Seine Vorstellungen stimmte er immer auf das Niveau des Publikums ab. Mollas war auch im Ausland bekannt.

Dimítrios Sardunis⁷⁰ (Δημήτριος Σαρντόνης) aus Mesolóngion hat wohl am meisten zur Hellenisierung des Karagöz beigetragen. Er spielte 1894 – 1912 nicht nur in Athen, sondern auch in anderen Städten Griechenlands, vornehmlich in Pátras, und er gab dem Karagöz den echt griechischen Charakter. Er war es, der alles Obszöne entfernte. Als Repertoire verwendete er sowohl alte Volksdramen als auch eigene Werke. Er schuf die dem griechischen Volksleben entnommenen Typen.

Protagonist ist immer Karagöz, den er zum Christen und Rhomäer machte: zum typischen Vertreter des armen griechischen Königreiches. Sardunis führte auch die musikalische Untermalung ein: jedem Helden, den er auf seine beleuchtete Leinwand brachte, kam ein besonderes Motiv zu. Seine wichtigste Leistung war jedoch, dass er eine Schule schuf, in der die besten griechischen Karagöz-Spieler die Kunst erlernten. Zu ihnen gehörten Jánnis Roúlias (Γιάννης Ρούλιας) und Dimítrios Manolóπουλος (Δημήτριος Μανωλόπουλος).

Ein weiterer Schöpfer des griechischen Karagöz, der ebenfalls im Ausland bekannt war, ist Sotírís Spatháris (Σωτήρης Σπαθάρης).

Außer den genannten gab es noch etwa 50 weitere Vertreter der Kunst, die alle auch schöpferisch tätig waren.⁷¹

Ritter erwähnt, dass man damals (1967) Karagöz noch in Néο Fáliron und auf Chios spielte, wobei lokale Affären verarbeitet wurden.⁷²

Das Ende des griechischen Karagöz wurde immer wieder beklagt, doch scheint es bis heute noch immer nicht dazu gekommen zu sein. Schon 1958 beklagte Stasinopoulos in einem Artikel das Verschwinden des Karagöz aus dem Athener Theaterleben, hielt es aber für möglich, dass er in einem Vorort noch weiterlebt. Immerhin nennt die Nr. 10 der griechischen Zweimonatsschrift "ΘΕΑΤΡΟ" vom Juli-August 1963 eine Schallplatte mit dem Titel "Karagöz als Aeronaut", und in Néο Fáliron gab es, wie schon erwähnt, noch lange jeden Sommer Karagöz-Spiele.

Eine griechische Kirche in Istanbul ist meist ziemlich versteckt, aber in ihrem Innern wurde die Kanzel wesentlich höher gebaut als die Kanzel in einer Moschee.

Der christliche Grieche lässt vielfach genau wie der muslimische Türke einen Rosenkranz durch die Finger gleiten, aber neben diesen praktisch verwendbaren gibt es in Griechenland Monster von Rosenkränzen mit riesigen Perlen, von denen mir nie klar wurde, was man eigentlich damit macht etc. etc.

⁷⁰ Vgl. Ritter (1967a: 540 f.).

⁷¹ Listen finden sich bei Ίωάννου Γ. 1972 – 1978 A (= 1. Band), Seite λη´ f.

⁷² Ritter (1967a: 541; verdruckt zu: Neo Phalinon).

In den siebziger Jahren wurde in einem Vorort von Athen im Sommer wieder (oder noch immer) Karagöz gespielt.

Die ständige Erneuerung darf als Charakteristikum des griechischen Karagöz und als Grund dafür angesehen werden, dass er den türkischen überdauert hat. Denn die Typen des türkischen Karagöz waren mit dem Ende des Osmanischen Reiches zum Untergang verurteilt. Immer weniger Menschen verstanden und verstehen die schwülstigen Phrasen, die Hacıvad vorbringt und die Karagöz verdreht und ins Lächerliche verzerrt. Damit fällt ein bedeutender Anreiz des ganzen Genre weg. Nur wo Typen auftreten, die heute noch aktuell sind, kann es sich halten, und das scheint mir ausschließlich beim griechischen Karagöz der Fall zu sein. Freilich machen auch diesem die Massenmedien den Rang streitig, aber sie dürften noch die kleinere Gefahr darstellen gegenüber der hoffnungslosen Veralterung der Sprache und des Milieus.

Als Arbeitshypothese – aber nicht mehr! – dürfen wir annehmen, dass die Begründer des griechischen Schattenspiels griechischer Herkunft waren, und es sieht so aus, als hätten zumindest längere Zeit die Griechen den Großteil der Athener Schattenspieler gestellt. Darauf deuten die Namen, die "Nationalisierung" und "Christianisierung" des Schattenspiels in Griechenland, sowie die Ausschaltung des Obszönen.

Bedeutender dürfte die Rolle der Zigeuner in Nordgriechenland sein.

7. PERSIEN

7.1. Die historischen und kulturhistorischen Voraussetzungen

Persien hat – abgesehen von meist kurzzeitigen Eroberungen einiger westlicher Landstriche – nie zum Osmanischen Reich gehört, sondern stellte im Gegenteil den Erbfeind dar, gegen den der Kampf brutaler geführt wurde als gegen die christlichen Feinde, weil ja das Christentum von Seiten des Islams geduldet, die Schi'a aber als verdammens- und ausrottungswürdige Irrlehre mit allen Mitteln bekämpft wird.⁷³

Wenn man sich das vor Augen führt, kommt es einem fast als Paradoxon vor, dass die persische Sprache im Osmanischen Reich immer – nach der aus religiösen Gründen vorrangigen arabischen – die zweite Stelle eingenommen hat, VOR dem Türkischen, das von

⁷³ Man darf hier nicht das Bestreben, christliches Land zu erobern, mit dem Bestreben, Christen zum Islam zu bekehren, verwechseln. Ersteres war Pflicht des muslimischen Glaubenskämpfers, letzteres durfte von Rechts wegen mit Gewalt gar nicht ausgeführt werden, weil Christen und Juden als 'Ehl-i Kitāb ('Leute des Buches' = im Besitz einer, wenn auch verfälschten, Offenbarung) ihren Glauben unter der Herrschaft der Muslims prinzipiell behalten und ausüben durften. Freilich muss man der Vollständigkeit halber hinzufügen, dass Persien nicht während der ganzen Zeit schi'itisch war, aber eben doch die meiste Zeit. So hat sich z. B. Nādir Şāh (1736 – 1747) von der Schi'a losgesagt. Vgl. Sykes (1969 II: 254).

den gehobenen Gesellschaftsschichten weitgehend geringgeschätzt wurde,⁷⁴ und dass sich die schönen Künste aller Art immer nach Persien hin ausgerichtet haben. Dazu kommt, dass sowohl Seldschuken als auch Osmanen den Weg nach Westen über Persien genommen haben und dass das Osmanisch-Türkische die gewaltige Menge der arabischen Fremdwörter, soweit diese nicht ausschließlich der Sprache der Gelehrten angehörten, über das Persische übernommen hat. Das bringt aber auch mit sich, dass man die Übernahme des Schattenspiels aus Persien nicht vollkommen von der Hand weisen kann, solange die Geschichte und Verbreitung nicht genauer erforscht ist.

7.2. DAS PERSISCHE SCHATTENSPIEL

Ein etwas heikles Kapitel stellt das persische Schattenspiel vom Kaçal Pahlavān dar, von dem Wilhelm Barthold (Vasilij Vladimirovič/Василий Владимирович Бартольд 1869 – 1930)⁷⁵ behauptet, es sei gar kein Schattenspiel, sondern ein Puppenspiel (ḥayma ṣab-bāzī).⁷⁶ Das hat mich zunächst bewogen, den Iran aus meiner Übersicht auszuklammern. Erst nachdem ich die einigermaßen ausführliche Darstellung von Jan Rypka (1886 – 1968) in seiner Iranischen Literaturgeschichte⁷⁷ gelesen hatte, änderte ich meinen Standpunkt.

Rypka hält nämlich, ganz im Gegensatz zu Barthold, gleich anfangs fest, dass das Schattenspieltheater im Iran seit jeher beliebt war. Was seinen Ursprung anlangt, so ist er der Meinung, es sei durch die mongolische Invasion aus China mitgebracht worden, weist aber darauf hin, dass schon der berühmte persische Dichter und Gelehrte der Seldschukenzeit ‘Umar-i Ḥayyām (412/1021-22? – 515-16/1122?)⁷⁸ die Laterna magica (fānūs-i ḥayāl) erwähnt, und zwar bereits mit dem iranischen Charakter der Figuren.⁷⁹

74 Eine markante Ausnahme stellten die Verwaltung des Reiches und die Geschichtsschreibung dar – auch die Reichsgeschichtsschreiber schrieben in osmanisch-türkischer Sprache (wenn auch vielfach mit mehr arabischen und persischen als türkischen Wörtern).

75 In türkischer Sprache wieder abgedruckt in İA VII (1967) 246 unter dem Stichwort KARAGÖZ.

76 Indessen ist festzuhalten, dass das Schattenspiel (von Laien) des öfteren als "Puppen-, Marionettenspiel" bezeichnet wird. Zum Beispiel nennt D.N. Stavropoulos in seinem ausgezeichneten Oxford Greek-English Learner's Dictionary (Oxford 1988) 416 παραγκιόζης 'puppet-show'! Auch sonst stoßen wir in verschiedenen Ländern immer wieder auf diese Vermengung der Termini bzw. diese verschiedene Betrachtung und Bezeichnung einer und derselben Art des Volkstheaters.

77 Deutsche Übersetzung Rypka (1959: 533–535).

78 Der im Westen durch die meisterhafte Nachdichtung seiner "Rubā‘īyāt" ('Vierzeiler') von Edward Fitzgerald (1859) bekannt geworden ist. Er war aber auch ein glänzender Mathematiker, Physiker, Astronom und Philosoph. Vgl. Rypka (1959: 219–224) sowie İA IX 472–480 (V. Minorsky: ÖMER HAYYĀM). Stelle und Zitat bei Jacob (1925: 39): Ausgabe Heron-Allen Nr. 105. Ausgabe Nicolas Nr. 267, Ausgabe von Hüseyin Daniş und Rızā Tefîk (Istanbul 1922) Seite 186 Nr. 60.

79 Rypka (a. a. O.: 534).

Allerdings stellt Jacob⁸⁰ lapidar und enttäuschend fest: "Bei den persischen Dichtern begegnen wir zahlreiche Erwähnungen der Schattenlaterne und des Schattenspiels, ohne daß aus ihnen sachlich viel zu gewinnen wäre." Daher können die bei Jacob zitierten Stellen nur als Beweis für das tatsächliche Vorhandensein des Schattentheaters in Persien dienen; sie näher anzuführen, können wir uns hier indes sparen.

Aufschlussreich ist auch die Definition der persischen Bezeichnung. Das Wort "šab-bāz" (wörtlich: 'Nachtspieler') wird von Vullers⁸¹ und Mo'in⁸² gleichlautend definiert als 'jemand, der des Nachts spielt, indem er verschiedene Figuren hinter einem Vorhang in Erscheinung treten lässt'.

Dagegen steht allerdings die Übersetzung des modernen Wortes "šab-bāzī" bei Junker-Alavi⁸³ als 'Marionettentheater' und des Wortes "šab-bāz" bei Rubinčik⁸⁴ als 'Schauspieler im Marionettentheater', während sich bei Haim⁸⁵ für "šab-bāzī" 1. Puppent-, 2. [oftentimes šab-bāzī] 'show' findet.

Den Zusammenhang zwischen dem islamischen Verbot, lebensfähige Schöpfungen abzubilden, und den durchlöcherten Figuren stellt Rypka⁸⁶ so dar, dass man in die Figuren Löcher gemacht hätte, um dieses Verbot umgehen zu können!

Die Hauptfigur des persischen Schattentheaters ist der Kaçal Pahlavān (der 'kahlköpfige/glatzköpfige Held/Champion etc. '), von dem festzuhalten ist, dass er die Kahlköpfigkeit sowohl mit dem türkischen Karagöz als auch mit dem griechischen Mimen gemeinsam hat.

Sonst aber entspricht er eher dem Hacivad des türkischen Schattentheaters als dem Karagöz. Kaçal Pahlavān ist ein Heuchler, schriftkundig und gebildet, der die Mullas foppt, den Damen und den Knaben den Hof macht und jeden Dämon (Dīv) bezwingt.

Die Motive des persischen Schattenspiels sind oft romanhaften oder humoristischen Erzählungen entnommen; auch klassische Sujets wie "Farhād u Šīrīn" kommen vor, ebenso das Volksbuch von "Ṭāhir u Zuhre". Die Parodie und das Nachahmen von Sprache und Gestalt ("taḳlīd") sind im persischen Schattenspiel selbstverständlich, wie dies, wenigstens was die Sprache anlangt, auch im türkischen Schattenspiel der Fall ist.

Rypka vertritt die Ansicht, das Schattenspiel im allgemeinen enthalte viel Iranisches, wie ja der Islam iranischem Wesen und iranischer Kultur auch sonst viel zu verdanken ha-

80 Jacob (1925: 39).

81 Vullers II 403: qui noctu ludit variasque figuras post aulaeum spectandas proponit.

82 Mo'in II 2014: kasī ki šabhā bāzī kunad va šūrathā-i muḥtalif az pas-i parda binamāyad (modern: kasī ke šabhā bāzī konad va az pas-e parde benamāyad).

83 451.

84 Rubinčik II 90: "актёр в марионеточном театре".

85 Haim (1985 II: 170).

86 Rypka (1959: 534).

be.⁸⁷ Auch trage das Schattenspiel dem islamischen Gedanken Rechnung, dass der Mensch sein Geschick nur wenig beeinflussen könne.

Außerdem weist Rypka auf den wahrscheinlich nicht zu unterschätzenden Anteil der Zigeuner an der Verbreitung des Schattenspiels hin.⁸⁸

7.3. Turkestan

Menzel⁸⁹ behandelt auch das "Marionettenspiel und Puppentheater in Turkestan" (Kurçak uyun) und weist darauf hin⁹⁰, dass es sich "völlig gleichartig wie Persien" entwickelt habe. Diese Bemerkung legt nahe, dass es sich ebenfalls um ein Schattentheater gehandelt hat, obwohl die eine Variante von Menzel – trotz der Bezeichnung "çadırı hayāl" bzw. çadır hayöl – recht detailliert als Marionettentheater geschildert wird. Eine der Hauptfiguren, der Palvan Kaçal, entspricht dem Kaçal Pahlavān des persischen Schattentheaters.

Da Turkestan bei die Ausbreitung des Schattenspiels wahrscheinlich eine bedeutende Rolle zukommt, wird man hier noch besonders intensiv zu forschen haben – die gegenwärtig vorliegenden Angaben sind jedenfalls ziemlich widersprüchlich und erlauben noch keinen bündigen Schluss auf die Rolle dieses Gebietes.

8. ZUSAMMENFASSUNG DER ROLLE DER ZIGEUNER

Dass die Zigeuner im Zusammenhang mit dem Schattentheater eine bedeutende Rolle spielen, steht nach dem bisher Gesagten völlig außer Frage. Allerdings muss man zwischen gesicherter, wenn auch lückenhafter, Erkenntnis und unbewiesener Annahme unterscheiden.

Zu den sicheren Ergebnissen zählt:

- Karagöz, die wichtigste Figur im Schattenspiel, stellt den Typus des Zigeuners dar. Schon der Name "Schwarzauge" entspricht der im Volk verbreiteten Charakteristik eines Zigeuners. Dazu kommen alle Charakterzüge, die Karagöz auszeichnen. Daher ist es auch verständlich, dass unter jenen Figuren, die Volkstypen verkörpern, wie den Albaner, den anatolischen Türken, den Armenier, den Juden etc., der Zigeuner fehlt, weil er eben schon durch Karagöz verkörpert wird. Dass der Typus des Zigeuners in einem Theater, wie es das türkische Schattentheater darstellt, nicht fehlen kann, versteht sich von selber.

87 Vergleiche auch die mehrfachen Hinweise in diesem Aufsatz auf den persischen Ursprung von Kulturgut verschiedener Art.

88 Rypka (a. a. O.: 534).

89 Menzel (1941: 35–40).

90 Menzel (1941: 35).

- Ebenso gesichert ist die Rolle der Zigeuner als Karagöz-Spieler. Zwar waren sie sicher nicht die alleinigen Vertreter der Zunft, müssen aber eine dominante Rolle gespielt haben. Das ergibt sich ganz klar aus dem nächsten Punkt:
- Die Karagöz-Spieler verfügten – zumindest in der Türkei – über eine eigene Zunft-Sprache – einen Jargon, der zwar der türkischen Volkssprache zuzurechnen ist, in dessen Vokabular aber Wörter aus der Sprache der Zigeuner vorherrschen. Von einer ähnlichen Zunft-Sprache in anderen Ländern, in denen Karagöz gespielt wurde, ist mir nichts bekannt geworden; die Möglichkeit ist aber nicht von vornherein auszuschließen.

Zu den nicht bewiesenen Punkten ist zu zählen:

- Das Urbild des Karagöz war ein Zigeuner. Zwar gibt es verschiedene Legenden über den Ursprung des türkischen Schattentheaters, aber auch diese ließen sich der Annahme anpassen, dass es ein Zigeuner war, der als Vorbild des Karagöz diente. Immerhin stellt 'Evliyā-Çelebi in seinem "Fahrtenbuch" ("Seyāhatnāme") I 655.15 ganz lapidar fest, dass er ein Zigeuner (Kıbtī) war.
- Nicht sicher, aber höchstwahrscheinlich, ist auch die Rolle, die die Zigeuner bei der Verbreitung des Schattentheaters von Land zu Land gespielt haben. Hier wäre es natürlich wichtig zu erforschen, ob der Ursprung des Schattenspiels tatsächlich, wie man heute eher annimmt, in China liegt oder doch in Indien, weil sich ihre Rolle im letzteren Fall als noch wesentlich bedeutsamer herausstellen müsste als im ersteren.
Auch sonst muss man bezüglich konkreter Vorstellungen mit der nötigen Vorsicht zu Werke gehen. Immerhin hat die Annahme einiges für sich, die Zigeuner hätten das Schattenspiel von Indien nach Ägypten und dem übrigen Nordafrika gebracht, und von Ägypten in die heutige Türkei. Ägypten dürfte bei den Wanderungen der Zigeuner nach dem Westen eine wichtige Zwischenstation dargestellt haben.
- Ganz und gar unsicher muss derzeit die Erwägung angesehen werden, die Zigeuner könnten an der Entstehung des Schattenspieles beteiligt gewesen sein. Das hängt in erster Linie davon ab, wo das Ursprungsland angenommen wird: in Indien oder in China.
- Schließlich liegt noch ein Indiz für die bedeutende Rolle der Zigeuner bei der Verbreitung und eventuell sogar bei der Entstehung des Schattenspiels vor, nämlich das hervorsteckende Moment der Obszönität. Man wird dabei unwillkürlich an die mehrfach von Reisenden geschilderten extrem – aber offenbar faszinierend – obszönen Tänze der Zigeunerinnen auf dem Boden des Osmanischen Reiches erinnert.⁹¹ Ritter hat, wie weiter oben dargelegt, darauf hingewiesen, dass die Obszönität des Karagöz früher erheblich prägnanter gewesen sein muss als zu seiner Zeit.

91 Man vergleiche etwa Nicolaidy (1859 I: 77–79), doch ist Nicolaidy keineswegs der einzige, der diesen Zug des Tanzes der Zigeunerinnen hervorhebt.

9. FORSCHUNGSAUFGABEN

Mögliche Forschungsaufgaben gibt es nicht wenige:

- Eine genauere Kenntnis der Wanderwege der Zigeuner vom Osten nach dem Westen könnte unsere Kenntnis von der Rolle der Zigeuner als Spieler und Verbreiter des Schattenspiels fördern.
- Das gleiche gilt für die Wege, die das Schattenspiel von Osten nach Westen (und teilweise umgekehrt) gewandert ist.
- Eine Lücke stellt bis heute immer noch Turkestan dar, wo die Verhältnisse ziemlich undurchsichtig sind.
- Alles Material über die Zunft der Schattenspieler in allen Ländern arabischer, türkischer, griechischer und persischer Zunge wäre zusammenzutragen und zu bearbeiten.
- In der Türkei hat es früher Spracheigentümlichkeiten gegeben, die einen recht sicheren Hinweis auf die Nationalität des Sprechers darstellten, z. B. der Wegfall der Fragepartikel sowie Eigentümlichkeiten der Aussprache im griechischen Türkisch. Heute sind diese Abweichungen kaum mehr gegeben. Beim Karagöz spielen diese Spracheigentümlichkeiten nicht nur beim Vortrag, sondern auch in den geschriebenen Texten eine sehr große Rolle. Daher könnte man von einer zweifachen Aufgabe sprechen: 1. der systematischen Zusammenstellung der in den Karagöz-Texten vorkommenden Sprachvarianten und 2. einer Erforschung dieser Varianten, soweit sie anderweitig schriftlich festgelegt wurden oder eventuell bei dem einen oder anderen (uralten) Sprecher noch anzutreffen sind.
- Festzustellen wäre auch, welche Namen in verschiedenen Ländern darauf hindeuten, dass es sich bei ihren Trägern um Zigeuner handelte. Das gilt besonders für den arabischen, türkischen, griechischen und persischen Raum.
- Mit äußerster Vorsicht könnte man auch nach außersprachlichen Eigenheiten in den Karagöz-Texten suchen. Dabei wird man in Betracht ziehen müssen, dass es sich in diesen Texten meist um eine Schwarz-Weiß-Darstellung handelt, die in Wirklichkeit selten in dieser Prägnanz zu finden sein wird.
- Neuland in mancher Hinsicht stellt, wie weiter oben schon dargelegt, das Schattenspiel in Turkestan dar. Diesbezüglich dürfte es sich empfehlen, die Forschungen noch einmal ganz von vorne anzufangen.
- Schließlich ist mir klar, dass die Bezeichnung "Zigeuner" nur einen Oberbegriff darstellt, der für Ziganologen nicht mehr als einen Ansatzpunkt darstellen kann. Hier sind natürlich das Urteil und die Arbeit der Fachleute gefragt, so dass der hier vorliegende Aufsatz nur als Hinweis aus der Sicht eines Orientalisten zu verstehen ist. Dazu gehört auch diese kleine Auswahl möglicher Aufgaben. Zweifelsohne gibt es ein viel breiteres Spektrum für interessierte Ziganologen, wobei wohl auch die Mitarbeit von Orientalisten gefragt und in manchen Fällen sogar unabdingbar sein wird.

ANHANG: KOPIE VON RITTER (1924: 4)

(kanto) auf die Schattenbühne¹⁾. Eine arge Geschmacksverirrung in dieser Richtung hatten G. BEROSTRASSER und ich einmal zu beobachten Gelegenheit, den „lebendigen Karagöz“ (ġanly Qaragöz), bei dem zwei Schauspieler im Schattenspielkostüm auf einer Theaterbühne eine Muhavere vorführten. Dabei ging der Stil und damit der Reiz des Schattenspiels völlig verloren.

Die Schauspieler bilden unter sich eine Art Zunft. Ihre Zugehörigkeit zum fahrenden Volke drückt sich noch in ihrer Berufssprache aus, die der türkischen Gauner- bzw. Zigeunersprache entstammt. Folgende Liste von Wörtern, die zum großen Teil im Zigeunerischen nachzuweisen sind, hat mir Nazif Bey diktiert:

ajnaly = gut, schön²⁾. ajnasyz = schlecht. baro = Herr³⁾.
habe = Essen⁴⁾. uz(s)lanmaq = geben⁵⁾.

Wenn die Schattenspieler bei einem Fest schlecht bewirtet werden, so sagen sie: baro ajnasyz, habe uslanmyor = der Hausherr ist schlecht, gibt nichts zu essen.

balama = freng, Europäer⁶⁾. piáo = Laus. taqar = hunkar, Herrscher⁷⁾.
majyn = Brot⁸⁾. matni = Pascha. bećis = Haus⁹⁾.
suis = Schlaf¹⁰⁾. jyldyz = Kerze¹¹⁾. banjo = Bad¹²⁾.

xyrbo¹³⁾ = türk, der Türke (eine Figur des Schattenspiels).

matiz¹⁴⁾ = betrunken. padborun = Polizei¹⁵⁾.

hamel¹⁶⁾ = asqy, Gehänge (1. die bunten Tücher und Guirlanden, die bei der Hochzeit an den Brautbaldachin gehängt werden; 2. die Bänder, die der Tänzer, köćek, beim Tanz an den Schultern hängen hat; 3. die Bänder, mit denen der Kutscher die Wagenlaterne schmückt).

sipsi¹⁷⁾ = Tabak. ġyylanmaq = davonlaufen.
dikizmek¹⁸⁾ = sehen. hastar¹⁹⁾ = Beischlaf.

¹⁾ Proben dieser Kunst hoffe ich am Schluß dieser Veröffentlichung bekannt machen zu können, wo von der modernen Entwicklung des Schattenspiels und seinen Ablegern (Wißblätter) die Rede sein soll. Über Kätib Şalıh Efendi vgl. auch SÜSSHEIM, Die moderne Gestalt des türkischen Schattenspiels (Qaragöz), ZDMG 63 (1909) S. 739 ff.
²⁾ äinli „gehörig, ordentlich“? (SCHAEDEK); A. FIKRI, Lugat-i garibe S. 5. ³⁾ Nach freundlicher Auskunft von Herrn DR. AICHELE sonst zigeunerisch: groß, vornehm. FIKRI, S. 11 = jabangy „fremd“. ⁴⁾ zigeunerisch chabe, PASPATI, Études sur les Tchinghianés ou Bohémiens de l'empire ottoman Constantinople 1870, S. 310.
⁵⁾ Vgl. zigeunerisch uzlar „ausleihen“, MIKLOSICH, Über die Mundarten und Wanderungen der Zigeuner Europas VIII (Denkschriften d. K. Ak. d. W. Philos.-hist. Cl. Wien 1877) S. 90, s. v. uzıld. FIKRI s. v. ućlanmaq, S. 9. ⁶⁾ PASPATI, S. 158, s. v. balamó. ⁷⁾ PASPATI, S. 194, s. v. dakar, armenisch t'akavor. ⁸⁾ Hängt vielleicht zusammen mit manró, PASPATI, S. 350. ⁹⁾ vgl. beshpé = Wohnung, PASPATI, S. 174. ¹⁰⁾ vom Stamm sov = schlafen; PASPATI, S. 482, s. v. sovava; FIKRI, S. 19. ¹¹⁾ Aus dem türkischen „Stern“. ¹²⁾ Schon im Türkischen italienisches Lehnwort, PASPATI, S. 154. ¹³⁾ PASPATI, S. 287 hat kirvó für Patenonkel. ¹⁴⁾ gemeinzeigerisch mató, PASPATI, S. 357. ¹⁵⁾ pat burun, türkisch = Plattnase. ¹⁶⁾ aus dem Arabischen.
¹⁷⁾ REDHOUSE gibt s. v. sipsi: a. (leaves, envelopes usw.) that fell successively. ¹⁸⁾ wohl zusammenhängend mit dikava, PASPATI, S. 207; FIKRI, S. 17. ¹⁹⁾ vgl. aster, Pferddecke, PASPATI, S. 148. Möglicherweise ist astar „ergreifen, halten“, MIKLOSICH VII, S. 169, heranzuziehen. Der Verbalstamm würde dann hier anstatt der Nominalform stehen. (AICHELE.)

10. BIBLIOGRAFIE

* = mir leider nicht zugänglich bzw. nur nach Zitat verwendet

- 'Amīn, 'A. 1953 'Aragōz (geschrieben: Ḳarāgōz), in: Ḳāmūs al-'Ādāt wa-t-Taḳālīd wa-t-Ta'ābīr al-Miṣriya [Lexikon der ägyptischen Sitten, Gebräuche und Ausdrücke] (Kairo): 320 f.
- Barthold, W. 1967 KARAGÖZ, in: İslām Ansiklopedisi VI 246 – 251, Istanbul.
- Boratav, P. N. 1964 L'épopée et la "ḥikāye", in: *Philologiae Turcicae Fundamenta*, edd. Louis Bazin etc., II: 11–44.
- 1978 ḲARAGÖZ, in: EINÉ IV 625–627.
- Brockelmann, C. 1939 *Geschichte der islamischen Völker und Staaten*, München/Berlin.
- 1937–1949 *Geschichte der arabischen Litteratur*, 2. den Supplementbänden angepaßte Aufl., 5 Bde., Leiden.
- Caïmo, G. 1935 **Karaghiozi ou un théâtre d'ombres d'Athènes*, Athen.
- Danişmend, İ. H. 1971 *Osmanlı Devlet Erkânı*, Istanbul.
- Duda, H. W. 1961 Das türkische Volkstheater, in: *bustan* 1961/Heft 2, Wien.
- EI = *Enzyklopaedie des Islām* 1913–1938, 4 Bde. + Supplementband, Leiden/Leipzig.
- EINÉ = *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle Édition 1954 ff., edd. E. van Donzel etc., Leiden/Paris.
- '*Evliyā Çelebi Seyāhatnāmesi* (= Druckausgabe) 1314/beg.1896–1938, 10 Bde., Istanbul.
- Evliyâ Çelebi Seyâhatnāmesi. Türkçeleştirilen Zuhuri Danişman* 1971, 15 Bde., Istanbul (gekürzt und bearbeitet⁹²).
- GAL = Brockelmann, C. (1937–1949)
- Hāim, S. 1985 *New Persian-English Dictionary*, 2 Bde., Teheran.
- Hinds, M./Badawi, El-S. 1986 *A Dictionary of Egyptian Arabic. Arabic-English*, Beirut.
- Hoenerbach, W. 1959 **Das nordafrikanische Schattentheater*, Mainz.
- İA = *İslām Ansiklopedisi. İslām Âlemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lugati* 1963–1988, 13 in 15 Bden., Istanbul.
- Γωάννου, Γ. 1972–1978 *Ο Καραγκιότζης*, 3 Bde., Athen (Νέα Ἑλληνική Βιβλιοθήκη).
- Jacob, G. 1925 *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, 2. völlig umgearbeitete Aufl. mit bibliographischem Anhang, Hannover.
- Junker, H.F.J./Alavi, B. 1965 *Persisch-deutsches Wörterbuch*, Leipzig.
- Khoury, R. 1964 Karagheuz, in: *Egypt Travel Magazine* Nr. 122 (November 1964): 6–10.
- Kornrumpf, H.-J. 1973 *Osmanische Bibliographie mit besonderer Berücksichtigung der Türkei in Europa*, Leiden/Köln (Handbuch der Orientalistik, Erste Abteilung: Der Nahe und der Mittlere Osten, Ergänzungsband VIII).
- Kudret, C. 1968–1970 *Karagöz*, 3 Bde., Ankara (Bilgi Yayınları: 55, Folklor Dizisi: 1).
- Landau, J.M. 1948 **Shadow Plays in the Near East*, Jerusalem.
- 1978 KHAYĀL AL-ZĪLL, in: EINÉ IV: 1168.

92 Trotz Kürzung und Bearbeitung die einzige Ausgabe in Lateinschrift, die man gelegentlich mit Nutzen verwenden kann.

- Lane, E.W. 1836 *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians written in Egypt during the years 1833–1835*, London, Neuauflage 1895; (zitiert:) Reprint 1978.
- Levy, K. 1935 *Ló‘bät elḥōṭä, ein tunesisches Schattenspiel, in: Kahle-Festschrift: 119–124, Leiden.
- Marushiakova, E./Popov, V. 2001 *Gypsies in the Ottoman Empire*, Hertfordshire (Interface Collection).
ΜΕΓΑΛΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ, ο. J.⁹³, 24 Bde., Athen
- Menzel, Th. 1941 *Meddāḥ. Schattentheater und Orta Oyunu*, Prag (Monografien des Archiv Orientální, X).
- Miklosich, F.X. 1877 *Über die Mundarten und Wanderungen der Zigeuner Europas*, Wien (Denkschrift der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Classe).
- Mo‘in (Mu‘in), M. 1999 *Farhang-i Fārsī*, 6 Bde., Teheran.
- Μυστακίδου, Α. 1982 *Τό Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Athen (Νέα Έλληνική Βιβλιοθήκη).
- Nicolaidy, B. 1859 *Les Turcs et la Turquie contemporaine. Itinéraire et compte-rendu de voyages dans les provinces ottomanes avec cartes détaillées*, 2 Bde., Paris.
- NR = *New Redhouse Turkish-English Dictionary*, edd. U. B. Alkım etc. 1988, 10. Nachdruck, Istanbul.
- Paspati, A.G. 1870 *Études sur les Tchinghianés ou Bohémiens de l’Empire ottoman*, Constantinople.
- Philologiae Turcicae Fundamenta* 1959–1964, 2 Bde., Aquis Mattiacis (= Wiesbaden): 1. Bd, hg. von J. Deny etc., 2. Bd. hg. von L. Bazin etc.
- Pischel, R. 1906 *Das altindische Schattenspiel (Berliner Sitzungsberichte; zitiert bei Jacob 1925: 25).
- Puchner, W. 1972 *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Dissertation, Wien.
- Ritter, H. 1924 *Karagös. Türkische Schattenspiele*, erste Folge, Hannover.
1927 *Karagöz*, in: EI II 783–786.
1941 *Karagös. Türkische Schattenspiele*, zweite Folge, Istanbul (Bibliotheca Islamica, 13a)
1953 *Karagös. Türkische Schattenspiele*, dritte Folge, Wiesbaden (Deutsche Morgenländische Gesellschaft).
1967a *Der griechische Karagöz*, Wiesbaden, in: *Der Orient in der Forschung* 535–542.
1967b *KARAGÖZ*, in: *IA VI* 246–251.
- Roussel, L. 1921 **Karagheuz, ou théâtre d’ombres à Athènes*, 2 Bde. Athen.
ο. J. *καργιόζης*, in *ΜΕΓΑΛΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ* XIII 789–791.
- Rubinčik = Рубинчик Ю. А. 1970 *Персидско-русский Словарь*, 2 Bde., Moskau (Академия Наук СССР, Институт Востоковедения).
- Rypka, J. 1959 *Iranische Literaturgeschichte*, Leipzig (Iranische Texte und Hilfsbücher, 4).
Tschechisches Original: 1956: **Dějiny perské a tádžické literatury*, Prag.

93 Laut Zischka (1959: 14: 1927–1934).

- Sāmī, Ş. 1317/beg. 1899 *Ḳāmūs-i Türkī*, Der-Se'ādet (=Istanbul).
- Sathas, K.N. = ΣΑΘΑΣ, K.N. 1869 *ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΕΜΜΑΣ* etc., Athen. Reprint 1985.
- Simon, R. 1986 *Das Chinesische Schattentheater*, Offenbach am Main (Katalog der Sammlung des Deutschen Ledermuseums Offenbach am Main).
- Spies, O. 1928 *Tunesisches Schattentheater, in: Festschrift für P.W. Schmidt 693–702, St. Gabriel-Mödling.
- Spiro, S. 1895 *An Arabic-English Dictionary of the Colloquial Arabic of Egypt. Containing the vernacular idioms and expressions, slang phrases, vocables, etc., used by the native Egyptians*, Kairo. Nachdruck: Beirut 1973.
- Steuerwald, K. 1988 *Türkisch-deutsches Wörterbuch*, 2. verb. u. erw. Aufl., Wiesbaden.
- Sykes, P. 1969 *A History of Persia*, 2 Bde., 3. Aufl., London.
- Théatro 1963 = Θέατρο Nr. 10 (Juli-August 1963)
- Thisavrós 1958 = Θησαυρός vom 20 03 1958.
- Uplegger, H. 1964 Das Volksschauspiel, in: *Philologiae Turcicae Fundamenta* II 147–170: Qaragöz 158–164.
- Vullers, J.A. 1855–1865 *Lexicon Persico-Latinum etymologicum*, 3 Bde., Bonn. Neudruck: Graz 1962.
- Woidich, M./Landau, J.M. 1993 *Arabisches Volkstheater in Kairo im Jahre 1909. Aḥmad ilFār und seine Schwänke*, Beirut.
- Zischka, G. A. 1959 *Index Lexicorum. Bibliographie der lexikalischen Nachschlagewerke*, Wien.