

**ERIKA GLASSEN**

## Das türkische Schattentheater

Ein Spiegel der spätosmanischen Gesellschaft

# DAS TÜRKISCHE SCHATTENTHEATER

## *Ein Spiegel der spätosmanischen Gesellschaft*

ERIKA GLASSEN

Das Osmanische Reich war eines der mächtigsten und langlebigsten islamischen Großreiche der Geschichte. Die osmanischen Sultane, die zunächst in Bursa (ab 1326), dann in Edirne (ab 1365) residierten und 1453 das von ihnen eroberte Konstantinopel zur Hauptstadt Istanbul machten, waren seit dem Sieg über die ägyptischen Mamluken 1517 auch Hüter der heiligen Stätten Mekka und Medina.

Das Osmanische Reich, das sich damit über drei Kontinente erstreckte, war ein Vielvölkerstaat, in dem verschiedene Ethnien und Religionen vertreten waren. Die Anhänger der nicht-muslimischen Buchreligionen (Christen und Juden) waren wie die Muslime in sog. *millets* organisiert. Das waren selbstbezogene autonome Gemeinschaften mit einer eigenen Verwaltungsstruktur unter dem jeweiligen religiösen Oberhaupt.

Der angesehene gebildete Bürger aus der herrschenden Schicht im Osmanischen Reich, der *Osmanlı*, brauchte ethnisch gesehen kein Türke zu sein. Er mußte allerdings Muslim sein und die osmanische Hochsprache (*Osmanlıca*) beherrschen, die eine Mischsprache war, in der arabische und persische Lehnwörter dominierten und sogar grammatische Formen und Konstruktionen aus dem Arabischen und Persischen das Türkische überwucherten. Der einfache ungebildete Türke sprach einen als grob empfundenen Dialekt und wurde von den *Osmanlıs* eher als tölpelhaft verachtet.

Von Historikern wird immer wieder behauptet, daß im Osmanischen Reich große religiöse Duldsamkeit herrschte und daß die verschiedenen ethnischen Gruppen unter den Muslimen gleiche Chancen in der Gesellschaft hatten und man in einem friedlichen Miteinander oder Nebeneinander lebte.

Mir scheint, eines der überzeugendsten Zeugnisse für diese Auffassung ist eine Sparte der osmanischen Volkskunst und -literatur, die jahr-

hundertlang blühte und bis zum Untergang des Reiches überlebte: das osmanisch-türkische Schattentheater.

Das osmanisch-türkische Schattentheater, nach einer seiner beiden Hauptfiguren kurz *Karagöz* genannt, gehört neben dem persischen Pasionsspiel, der *ta'ziya*, zu den wenigen Theaterformen, die im islamischen Kulturkreis haben Fuß fassen und eine eigene Tradition entwickeln können. Auf die unsinnigen oder einleuchtenden Theorien über Entstehung und Wanderwege des Schattenspiels, auch auf verwandte Formen oder Ableger, möchte ich nicht eingehen<sup>1</sup>.

Türkische Forscher verfolgen die Spuren von Karagöz bis zu den Hethitern oder nach Zentralasien<sup>2</sup>. Auf gesichertem historischen Boden befinden wir uns erst mit einer Bemerkung in der arabischen Chronik des Ibn Iyās unter dem Jahre 1517. Danach hat sich Sultan Selīm I. nach der Eroberung Ägyptens die Erhängung des Mamluken Ṭümān Bey am Bāb Zuwayla in Kairo durch einen Schattenspieler (mit zweimaligem Reißen des Stricks) vorführen lassen. Er hat den ägyptischen Schattenspieler

---

<sup>1</sup> Zusammenstellung der Theorien bei Andreas TIETZE, *The Turkish Shadow Theater and the Puppet Collection of the L.A. Mayer Memorial Foundation* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1977), 16. – Siehe auch: Georg JACOB, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, 2., völlig umgearbeitete Auflage (Hannover 1925), und Metin AND, *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey* (Ankara 1963–1964); DERS., *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kukla, Karagöz, Orta Oyunu* (Ankara 1969); DERS., *Karagöz. Turkish Shadow Theatre, With an appendix on the history of Turkish Puppet Theatre* (Istanbul: Dost Publication, Revised new edition, 1979). – Jüngst ist ein monumentales Werk in arabischer Sprache über das Schattentheater erschienen. Der Verfasser hat weitgehend die in den verschiedensten Sprachen vorliegende Sekundärliteratur rezipiert. Das Buch umfaßt mehr als 1300 Seiten, wobei es sehr viele Abbildungen enthält. Der „arabische“ Beitrag zum Schattentheater wird besonders betont. Dr. Fārūq SA'Ḍ (Farouk SAAD), *Ḥayāl az-zill al-'arabi* (Beirut: Şirkat al-maṭbū'āt li-t-tauzī' wa-n-naşr, 1993).

<sup>2</sup> Die „hethitische“ These wird ernsthaft vertreten von Gülsen DİKTÜRK, „Arkeolojik Hakikatler, Karagöz ile Hacivat'ın Türklere ait olduğunu kesin olarak gösteriyor“, in Ünver ORAL (Hrsgb.), *Karagözname* (Istanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 177, 1977), 49–53. Siehe auch dazu: Enver Behnan ŞAPOYLO, *Karagözün Tarihi*, Türkiye Yayınevi (Istanbul o.J.); Nurullah TILGEN, *Karagöz Tarihçe-Fasül-ler-Fıkralar* (Istanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık, No 690, 1953), und Nureddin SEVİN, *Türk Gölge Oyunu* (Istanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, Büyük Türk Yazarları ve Şairleri Komisyonu Yayınları 2, 1968). Die „turkestani-sche“ These wird aufgegriffen und widerlegt von Theodor MENZEL (aus dem Nachlaß hrsgg. von Ottokar MENZEL), *Meddāh, Schattentheater und Orta oyunu*, Monographien des Archiv Orientalní, Untersuchungen, Texte und Übersetzungen, hrsgg. von J. RYPKA, Band X (Prag: Orientalisches Institut, 1941), 8ff.

dann aufgefordert, mit nach Istanbul zu ziehen, um die osmanischen Prinzen mit seiner Kunst zu erfreuen<sup>3</sup>.

Dieser wichtige Beleg (neben anderen sporadischen über die Jahrhunderte verstreuten<sup>4</sup>) zeigt uns, daß die Schattenspieler auch zeitgenössische politische Ereignisse auf ihrer kleinen Bühne vorführten.

Die Bühne des Schattentheaters besteht aus einem dichten Vorhang, bzw. einer Bretterwand oder heute meist aus einem zusammenklappbaren Metallgestell, um den Spieler vom Zuschauerraum abzutrennen. In dem Vorhang oder Verschlag befindet sich in Augenhöhe ein rechteckiger umrahmter Ausschnitt von etwa einem bis zwei qm, über den eine weiße Leinwand stramm gespannt wird. Diese Leinwand wurde früher von hinten durch eine flackernde Öllampe und wird heute durch elektrisches Licht beleuchtet. Der Spieler, der meistens noch einen Gehilfen für Handreichungen oder Tonhervorbringungen hat, drückt die Schattenfiguren von hinten mit Stäben gegen die Leinwand.

Die Figuren sind kunstvoll aus glatt geschabtem durchsichtigem (meist) Kamelleder geschnitten und möglichst mit Pflanzenfarben eingefärbt. Sie bestehen aus mehreren Teilen und haben etwas oberhalb der Leibesmitte – und Karagöz auch noch an seinem Arm – ein mit einem Lederring umnähtes Loch, in dem der Stab des Spielers Halt finden kann. Die Akrobaten oder Tänzer und auch noch einige andere Figuren haben mehrere Löcher und damit auch mehrere Stäbe. Diese Löcher in der Figur werden im islamischen Schrifttum apologetisch erwähnt, um hervorzuheben, daß dadurch die Lebensfähigkeit dieser nachgebildeten menschlichen Figuren ausgeschlossen sei<sup>5</sup>.

Es liegen islamische Rechtsgutachten (*fatāwā*) vor, die das Karagözspiel für erlaubt erklären, weil die Figuren eben durch die Löcher lebensunfähig seien<sup>6</sup>. Der Spieler fertigte seine Figuren meistens selbst an. Das ist auch heute noch so. Es gibt z.Zt. sogar einige sehr begabte Figurenschneider. Man kann durchaus stilistische Unterschiede feststellen. Eine Stilkunde würde sich lohnen.

In spätosmanischer Zeit war das Figurenensemble feststehend, darauf werde ich noch zurückkommen. Gelegentlich wurden früher auch histo-

3 IBN IYĀS: *Badāʾiʿ az-zuhūr fī waqāʾiʿ ad-duhūr*, hrsggb. M. MOSTAFA (*Bibliotheca Islamica*), Beirut 1961/1984, Band V, 192.

4 Dazu JACOB (1925), 108ff., und TIETZE (1977), 20ff.

5 RITTER (siehe Anmerkung 8) I, 6, zitiert den Schafiʿiten BĀĠŪRĪ (st. 1277/1861).

6 RITTER (s. Anm. 8) I,4 nach BURSALI TAHİR. Dieser „erwähnt zwei Fetwas von Fenārī (gest. 834/1431) und Ebuʿs-suʿūd (gest. 982/1574–75), leider ohne Angaben über deren Inhalt“.

rische Figuren (siehe Tūmān Bey) oder portraittähnliche Nachbarn zum Amusement der Zuschauer eingeführt.

Ich möchte mich mit der Endphase des osmanischen Schattenspiels befassen, für die uns durch das Aufblühen der türkischen Volkskunde reiches Material vorliegt<sup>7</sup>.

Das Schattenspiel wurde vor allem in den Ramazannächten, bei Beschneidungs- und Hochzeitsfeierlichkeiten vorgeführt. Im Ramazan fand es in den Kaffeehäusern der Istanbuler Stadtviertel regen Zulauf. Es wurde jedoch auch im Serail den Mitgliedern der Sultansfamilie dargeboten. Bei Familienfesten holte man die Spieler, die in einer Art Zunft organisiert waren, ins Haus.

Der deutsche Orientalist Hellmut Ritter, der viele Jahre in der Türkei gelebt, gelehrt und geforscht hat, hatte 1918 bei seinem ersten Türkei-aufenthalt mit dem Hofschauspieler Nazif Bey Freundschaft geschlossen und mit seiner Hilfe über viele Jahre hindurch das Repertoire dieses Spielers, nämlich einen ganzen Ramazanzyklus, aufgezeichnet und zwischen 1924 und 1953 in drei Bänden publiziert<sup>8</sup>.

Diese Spiele, die Ritter zum größten Teil ins Deutsche übertragen hat, wurden später von Cevdet Kudret auch in eine dreibändige türkische Karagözsammlung übernommen<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Bibliographie bei JACOB (1925), 227–284. MENZEL (1941) berichtet detailliert über den damaligen Forschungsstand in der Türkei. Theodor SEIF, „Drei türkische Schattenspiele“ (nach einem osmanischen Druck publiziert mit deutscher Übersetzung), in *Le Monde Oriental*, XVII (1923), 113–181. Siehe auch Ismayıl (sic!) Hakkı BALTACIOĞLU, *Karagöz. Tekniği ve Estetiği* (İstanbul: Sarıyer Halkevi Neşriyatından, 1; 1942); z.B. wurde (wohl in den 40er Jahren) vom Tefeyyüz Kitaphanesi o.O. o.J. publiziert, hrsgg. von: K.M. VASIF, *Son derece Güllünçlü Karagöz Serisi, 6 Güllünçlü Taklitli Kitap bir arada* (enthält die Stücke: Karagöz deli; Karagöz salıncakçı; İki kiskanç kadın; Karagöz güvey; Karagöz ahçı; Karagöz Yalova sefasında). Eine Serie von sieben Stücken gab heraus: Mustafa RONA, *Karagöz Oyunları Serisi* (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1944–1947). – Eine Liste der gedruckten Stücke bei Cevdet KURDET, *Karagöz*, Cilt 1 (Ankara: Bilgi Yayınları: 55; Folklor Dizisi: 1; 1968), 49–60. Auch Karagözspieler haben ihre Version publiziert, z.B. Muhittin SEVİLEN (Hayali Küçük Ali), *Karagöz* (İstanbul: Devlet Kitapları, 1969).

<sup>8</sup> Hellmut RITTER, *Karagös, Türkische Schattenspiele* (Hannover 1924); *Karagös*, Zweite Folge, *BI* 13a (İstanbul 1941); *Karagös*, Dritte Folge, mit Beiträgen von A. TIETZE (Wiesbaden 1953).

<sup>9</sup> Cevdet KUDRET, *Karagöz*, Cilt I (Ankara 1968); Cilt II (Ankara 1969); Cilt III (Ankara 1970). KUDRET hatte neben einigen Drucken außerdem verschiedene Tondaufnahmen von Karagözaufführungen zur Verfügung, die ihm der türkische Volkskundler İlhan BAŞGÖZ überlassen hatte.

Die Nazif Bey/Ritter-Texte wurden zum Fundament der Karagözforschung und stellen gewissermaßen die Serailfassung der überlieferten Schattenspiele dar. Man hat heute aber genügend Vergleichsmaterial, um feststellen zu können, daß diese sich nicht wesentlich von der Istanbuler Kaffeehausfassung unterscheidet. Karagözstücke aus der Provinz wurden zwar gelegentlich aufgezeichnet, von mir aber nicht herangezogen.

Das osmanisch-türkische Schattenspiel hat eine lange Tradition, die sich in Spuren sowohl für die Struktur als auch für die Inhalte der Stücke nachweisen läßt. In den uns vorliegenden Stücken aus spätosmanischer Zeit wirken die mystischen Einleitungs-Ghaselen sowie die festen Einleitungs-, Überleitungs- und Ausgangsfloskeln nur noch zeremoniell.

Doch die Derwischmystik war im Osmanischen Reich in allen Schichten so populär, daß die in dem Einleitungsghasel vertretene Auffassung von der Vergänglichkeit der diesseitigen Welt als einer bloßen Welt der Schatten und von dem einen großen Bewegter alles Seienden den Zuschauern geläufig war<sup>10</sup>.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Entstehungslegende, nach der Karagöz und Hacivad zwei lustige Handwerker waren, die ihre Arbeitskollegen beim Moscheebau in Bursa durch ihre Späße von der Arbeit abhielten. Sultan Orhan soll durch die Verzögerung des Baus so verärgert gewesen sein, daß er die beiden Faulpelze hinrichten ließ. Als der Sultan seinen Willkürakt bedauerte, tröstete ihn sein Sufischeich Küşteri mit dem Hinweis auf den Schattencharakter des Diesseits. Er sorgte dafür, daß die Freunde als farbige Schatten wiederbelebt wurden. Scheich Küşteri gilt als Schutzpatron des Schattenspiels. Die berühmten Späße der beiden Handwerker wurden zum Modell der Karagöz/Hacivad-Dialoge, die *muhavere* genannt werden. Der Platz in dem Stadtviertel (*mahalle*), auf dem die Begegnungen der Figuren stattfinden, wurde ihm zu Ehren Şeyh-Küşteri-Platz genannt.

Bevor das Stück beginnt, erscheint auf der Leinwand das sogenannte *göstermelik*, ein farbiges Bild aus Leder. Eine bestimmte Musik (meist Tamburin und Schalmei) erklingt, und die Schattenhand des Karagözspielers entfernt das Schaubild. Dann tritt eine der Hauptfiguren, Hacivad, mit einem Lied im klassischen Versmaß auf. Nach dem Lied spricht er die Formel: „*hey hakk*“, (o, Gott!) und fährt fort mit der Rezitation eines mystischen Einleitungsghasels. Ich möchte eines dieser mystischen Ghaselen in der Übersetzung Hellmut Ritters wiedergeben. Es stammt von

---

<sup>10</sup> S. den Artikel Mustafa TAHRALI, „Zill-i hayal'in esrarı“, in *Dergah, Edebiyat Sanat Kültür Dergisi* I, 1 (1990), 14f.

dem Bektaschidichter Raschid Ali Efendi und steht auf dem Grabstein, den Bektaschiderwische 1892 auf dem angeblichen Grab des Karagöz in Bursa/Çekirge errichtet hatten. H. Ritter fand den lädierten Stein im Museum zu Bursa.

Das Ghasel enthält sehr eindringlich die mystischen Vorstellungen von der vergänglichen Schattenwelt, die man mit dem Schattentheater verknüpft, aber es ist nicht poetisch sondern vor allem sinngemäß wörtlich übersetzt:

Die Malkunst Seiner Schöpfung versinnbildlicht der Schavorhang in seiner Schönheit. Von dem Herrn der urewigen Entscheidung stammt der Vorhang der Wahrheit (Wirklichkeit).

Den inneren Sinn in der äußeren Form zu betrachten ist möglich. Für das Auge der inneren Erkenntnis kann das Auge des äußeren Schauens [...] keine hindernde Scheidewand sein.

Worauf du auch immer eindringlich blickst, (da) wird dir der wahre Sachverhalt offenbar; (aber) die Welt hat überwältigt der Vorhang des Schlafes der Gleichgültigkeit.

Das Schattenspiel der Welt am Auge vorüberziehen zu lassen, ist eine hohe Kunst. Wieviele schwarze Augen hat schon der Vorhang der äußeren Form (diese Welt) ins Nichts verschwinden lassen!

Das, was an der Kerze der Liebe (sich) entzündet und vorüberhuscht, ist das Bild deines Leibes. Kommen und gehen läßt die Menschen der Vorhang des Aufbruchs (die flüchtige Welt).

Zu welchem Schatten du auch deine Zuflucht nimmst, schwindet er nicht dahin? Sieh auf den Meister, der spielen (tanzen) läßt, er hat den Vorhang der Liebe aufgerichtet.

Sei rechtwandelnd am Hofe der Familie des Propheten, o Kemteri! Das Land der Einheit zeigt, wenn er sich hebt, der Vorhang der Vielheit. (Am Ende der Dinge kehrt die Vielfalt der Erscheinungswelt in die ursprüngliche Einheit zurück)<sup>11</sup>.

Übrigens hat sich Ritter hier bei der Interpretation der Hilfe des türkischen Mevlevi und Wissenschaftlers Gölpınarlı bedient.

Nach dem mystischen Einleitungs-Ghasel ruft Hacıvad nach seinem Freund Karagöz mit bestimmten Floskeln, und endlich purzelt dieser auf die Bühne, und der witzig-derbe Dialog (*muhavere*), durch Prügeleien unterbrochen, erfreut die Zuschauer. Diese frech-derbwitzige *muhavere*

<sup>11</sup> Bahçe, RITTER III, 121f. (Übers. nach dortiger Anm. 3).

steht in einem erheblichen Kontrast zu der mystischen Atmosphäre, die das Ghasel erzeugt hat.

Der Dialog wird dann mit einer Floskel durch Karagöz abgeschlossen, und der dramatische Teil, *fasıl*, das Stück, schließt an. Der Zusammenhang zwischen *muhavere* und Stück ist meist nur sehr locker.

Daß auch die Stücke (*fasıl*) immer und immer wieder gespielt wurden, wissen wir durch Titelangaben bei Evliya Çelebi aus dem 17. Jahrhundert. Die von Ritter aufgezeichnete Fassung Nazifs stammt aus der Zeit Abdulhamids II. Sie ist durch die Zensurbehörde dieses notorisch mißtrauischen Herrschers vieler ihrer traditionellen Züge beraubt.

So mußte politische Aktualität, wie sie gerade Selim in Kairo auf der Schattenbühne fasziniert hatte, ausgespart bleiben. Historische oder zeitgenössische Persönlichkeiten, der Sultan oder Vertreter öffentlicher Ämter, selbst Polizisten, durften laut Ritters Gewährsmann nicht auf der Bühne erscheinen. Die Figur eines grausamen bramabarisierenden Trunkenboldes, des Tuzsuz Deli Bekir oder Matiz, wird von den Forschern oft mit einem Janitscharen identifiziert. Er torkelt großmäulig anachronistisch, wie ein Geist seiner Truppe, die Sultan Mahmud II. 1826 hatte vernichten lassen, durch das Istanbuler Stadtviertel.

Auch die augenfälligen Obszönitäten, über die manche europäischen Reisenden schauernd berichten, zumal sich Frauen und Kinder unter den Zuschauern befanden, fehlen weitgehend in dieser Endphase des osmanischen Schattenspiels. Noch Gerard de Nerval hatte 1851 ein Stück gesehen mit dem Titel: „Karagöz als Opfer seiner Keuschheit“, in dem Karagöz sich, um ein bestimmtes Haus im Auge zu behalten, davor als Brücke über den Fluß legte. Sein Phallus ragte in der Mitte als Brückenpfeiler empor und wurde der reibenden Begegnung mit den Vorübergehenden ausgesetzt<sup>12</sup>.

Für manche Stücke, die schon vom Titel her dafür prädestiniert erscheinen (wie das Badehaus, die blutige Hetäre Nigar, das Beschneidungsfest), gab es die Schattenfiguren auch in nackter Ausführung und mit riesigem Penis. Die Damen trugen meist ein tiefes Dekolleté.

Relikte dieser Obszönitäten sind rüde Bemerkungen und verbale Anzüglichkeiten, die Ritter traditionsgemäß ins Lateinische übersetzt hat.

---

<sup>12</sup> S. Gérard DE NERVAL, *Reise in den Orient*, Werke (München: Winkler, 1986), 565–572; s. auch PUCHNER, *Das Neugriechische Schattentheater Karagiozis*, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 21 (München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, 1975), 54f.

Auch Namık Kemal (1840–88), der Reformler und westlich beeinflusste Dramatiker der Tanzimatzeit, nennt das Schattentheater noch 1866 eine Schule der Zügellosigkeit<sup>13</sup>.

So waren die Karagözspiele im Laufe der Jahrhunderte anscheinend von einer Schule der Gotteserkenntnis (*mekteb-i 'irfān*), wie die Derwische die Kaffeehäuser, in denen Schattentheater dargeboten wurde, nannten, zu Schulen der Zügellosigkeit geworden. Die öffentliche Moral und die Zensurbehörde Sultan Abdulhamids setzten dem ein Ende.

Doch diese abgenutzten, von der Zensur verstümmelten Stücke bewiesen ihre Lebensfähigkeit. Ja, vielleicht tritt gerade deshalb eine Komponente des Schattenspiels, die sicher immer bedeutsam gewesen war, nun stärker hervor, oder wird geradezu thematisiert, nämlich das Problem der sprachlichen Kommunikation im osmanischen Vielvölkerstaat und und damit zusammenhängend auch die Suche nach einer nationalen Identität, die ja um die Jahrhundertwende an Aktualität gewonnen hatte.

Daß die Problematik der sprachlichen Kommunikation der verschiedenen völkischen Elemente und die Kluft zwischen der osmanischen Hoch- und Literatursprache und der türkischen Umgangsprache im osmanischen Vielvölkerstaat immer besonders auffällig gewesen war, davon zeugen auch die berühmten Briefe der Lady Mary Montagu, die am 1.4.1717 an Alexander Pope schreibt:

„Das gemeine Türkisch ist sehr verschieden von dem, das am Hofe oder unter den Leuten von Rang gesprochen wird, die immer so viel 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.“<sup>14</sup>

Doch das Sprachenproblem im Osmanischen Reich war ja nicht auf das Türkische und seine Soziolekte und Dialekte beschränkt. In der Hauptstadt Istanbul herrschte ein geradezu babylonisches Sprachengewirr. Lady Montagu schreibt 1718:

<sup>13</sup> S. MENZEL (1941), *Meddâh, Schattentheater und Orta Ojunu*, 49.

<sup>14</sup> Übersetzt aus: Lady Mary WORTLEY MONTAGU, *Complete Letters*, ed. R. HALSBAND (Oxford University Press 1965–67), vol. I (1965), 333.

„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 dieser Mischmasch der Klänge an mein Ohr, und 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 schreiben oder lesen können. Es gibt hier wenige Männer, Frauen oder Kinder, die nicht den gleichen Wortschatz in etwa fünf oder sechs Sprachen haben.“<sup>15</sup>

Ich habe Lady Montagu so ausführlich zitiert, weil sie als Außenstehende sehr eindrucksvoll eines der großen soziokulturellen Probleme des Osmanischen Reiches beschreibt. Ihre Briefe, die hier als Hintergrundinformation für die Karagözstücke dienen sollen, zeigen wie realistisch und alltäglich die uns grotesk anmutenden Dialoge der Dialekttypen, die das Ensemble des Schattenspiels ausmachen, gewesen sein müssen.

Sie lassen auch anklingen, wie schwer es für einen Bürger des osmanischen Reiches gewesen sein muß, sich in diesem Sprachengewirr zu behaupten und zu einer kulturellen Identität zu finden. Diese Frage wurde aber erst aktuell, als das Verhältnis zum *Osmanlütum* als der kulturell-religiösen Identität der herrschenden Schicht, die mit dem Türkentum nichts zu tun haben wollte, nicht mehr ungebrochen war. Aus dieser historischen Übergangsphase stammen fast alle frühen schriftlich fixierten Karagözstücke.

Ich möchte dafür eine Zeitzeugin zitieren, die ihre Sozialisation in einem *konak*, dem Istanbuler Herrenhaus eines osmanischen Efendi, erlebt hat.

Halide Edip (1884–1964), eine berühmte türkische nationalistische Romanschriftstellerin und Freiheitskämpferin, hat in ihren 1926 veröffentlichten Memoiren<sup>16</sup> über ihre Kinder- und Jugendjahre eine wichtige Quel-

<sup>15</sup> *op. cit.* (Brief vom 10. 3. 1718 an Lady March), Volume I, 390.

<sup>16</sup> (Halide EDİP ADIVAR), *Memoirs of HALİDE EDİB* (New York: World Affairs, National and International Viewpoints; Arno Press, 1972; Reprint der Ausgabe The Century CO, New York – London 1926). Die türkische Fassung der Memoiren erschien unter dem Titel *Mor Salkımlı Ev*, zunächst in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Yeni İstanbul*, 1951, dann in Buchform, 1. Auflage 1963; mir liegt vor die 7. Auflage 1985.

le über das soziale und geistige Leben in Istanbul um die Jahrhundertwende hinterlassen. Ihr Vater, der ein hoher Beamter am Hofe Abdulhamids war, hatte keine Söhne und hat ihr eine gute Erziehung angedeihen lassen. Sie wuchs zwar im Harem des *konak* auf, hatte aber durch Privatlehrer und den Besuch öffentlicher Schulen auch relativ freien Umgang mit der Männerwelt. Ihr Bildungsgang begann noch traditionsgemäß mit dem Erlernen des arabischen Koran, den sie nach der arabischen Schrift rezitieren lernte, ohne den Inhalt zu verstehen. Mit dem arabischen Alphabet mußte sie sodann das Lesen der osmanischen Literatur üben. Doch auch die mühsam entzifferten osmanischen Wörter blieben dem Kind oft unverständlich, da ja zwischen der gesprochenen und der Literatursprache die auch von Lady Montagu beobachtete Kluft herrschte.

Aus Halides Memoiren wird uns deutlich, wie dornenreich der Bildungsweg des jungen *Osmanlı* selbst in der reformfreudigen Tanzimatperiode noch war, aber auch wie eng der Kontakt zwischen den verschiedenen Klassen und ethnischen Gruppen des Osmanischen Reiches sich nicht nur im Peraer Diplomatenhaushalt derer von Montagu, sondern auch im eher bescheidenen *konak* eines Istanbulser Serrailbeamten gestaltete. Auch diese Ausführungen scheinen mir wichtig, um die Faszinationskraft der Karagözbühne für alle Schichten zu verstehen.

Halide erinnert sich sehr wohl an den Schwebezustand ihrer Kindheit in dem Harem des *konak*, der mit seiner verwirrenden Vielfalt an möglichen Bezügen eine echte Bindung und Identifikation des jungen Menschen peinigend erschwerte.

Halide hatte drei verschiedene Milchmütter, eine Albanerin, eine Zigeunerin und eine Negerin. Da man im Harem glaubte, daß die genossene Milch den Charakter des Babys für die Zukunft präge, wurden ihre Charakterzüge immer auf den Einfluß der verschiedenen Milchmütter zurückgeführt. War sie eigensinnig und verdrießlich, hieß es: „Die Milch dieser mürrischen Albanerin arbeitet in ihr“. Die Zigeunerin machte man für alle schlimmen Eigenschaften verantwortlich. War Halide dagegen fügsam, freundlich und selbstlos, dachte man sicher an Nevres Badji, die schwarze Sklavin. Man wußte eigentlich nie so recht, wer man war, und Halide schildert ihre verzweifelten Ängste, wenn die Diener das Spiel der Identitätsverwirrung bewußt mit ihr trieben. Wenn sie sie neckten, sie sei eigentlich eine Sklavin, für den und den Preis gekauft, oder wenn ein buckliger Neger ihr einredete, sie sei eine Hexe und habe ihrer beider Gestalten vertauscht, eigentlich sei ihr Vater sein Vater.

Halide wurde durch den engen Umgang mit den Sklaven, Freigelassenen, Dienern und Ammen aus den verschiedenen ethnischen Gruppen, die im *konak* ein- und ausgingen, mit deren Volksliedern, Märchen, Bräu-

chen und abergläubischen Vorstellungen vertraut gemacht. Sie hatte auch durch einen Onkel aus der anatolischen Provinz, der längere Zeit im *konak* lebte, Gelegenheit, näher mit der türkischen Volksliteratur bekannt zu werden. Er las mit ihr die geheimnisvollen Steindrucke auf gelblichem Papier, die von den Abenteuern des Batal Gazi, Abu Muslims, des Kalifen Ali oder des Liebespaares Kerem und Aslı handelten. Wahrscheinlich hat die Begegnung mit der einfachen türkischen Sprache dieser Volksromane ihren Stil beeinflusst. Als Halide, die auch zeitweise ein amerikanisches Mädchen-College in Üsküdar besuchte, also auch europäische Sprachen erlernt hatte und damit Zugang zur westlichen Literatur fand, sich an die Übersetzung von Shakespeare-Stücken machte, bemühte sie sich, ein besonders volksnahes Türkisch zu verwenden. Bezeichnenderweise strich ihr damaliger Mann, ihr ehemaliger Mathematikprofessor, Salih Bey, der zur reformfreudigen Tanzimatgeneration gehörte, nachts immer die „rohen“ türkischen Ausdrücke mit roter Tinte durch und schrieb dafür osmanische Floskeln an den Rand<sup>17</sup>. Hier wird das ganze Dilemma der spätosmanischen Intellektuellen deutlich, die zwischen den alten islamischen und den neuen westlichen Bildungsidealen standen, sich aber mit dem türkischen Element noch nicht identifizieren mochten.

Damit wären wir wieder beim Karagözspiel und seinem Gesellschaftsbezug. Man könnte nämlich Salih Beys nächtliches Hantieren mit dem Rotstift, grotesk übersteigert und mit passendem Dialog versehen, als eine Szene zwischen Hacivad und Karagöz konzipieren, den beiden Hauptfiguren des Schattenspiels. Halide mag selbst solche Assoziationen gehabt haben. Sie, die in ihrer Kindheit dem Zauber des Schattentheaters erlegen war und später einen Schattenspieler zum Helden ihres berühmten Romans *Sinekli Bakkal* (Die Fliegenkrämergasse) gemacht hat, sagt über die beiden Hauptfiguren:

„Karagöz und Hacivad sind für mich zutiefest symbolische Charaktere. Hacivad ist eine Karikatur der (osmanisch) türkischen Intellektuellenklasse, während Karagöz entzückend typisch für den einfachen Türken ist...“<sup>18</sup>.

Mit diesem Satz bringt Halide Edip auf eine einfache Formel, was nationalistische türkische Autoren vor und nach ihr wortreich ausgeführt haben. Die Konfiguration der beiden Hauptfiguren des Schattenspiels gewann in der Zeit um die Jahrhundertwende an aktueller Bedeutung und

<sup>17</sup> *Memoirs*, 219ff.; *Mor Salkımlı Ev*, 110ff.

<sup>18</sup> *Memoirs*, 137; *Mor Salkımlı Ev*, 78.

erfuhr eine feste Interpretation. Die Schattenspieler, an Improvisation gewöhnt, hatten sich dem Zeitgeist angepaßt. Seit dem 19. Jahrhundert waren Bemühungen um die Vereinfachung der osmanischen Sprache im Gange. Das schwerfällige Instrument der osmanischen Misch-Sprache war für Übersetzungen aus europäischen Sprachen, die damals vermehrt in Angriff genommen wurden, nur ungenügend geeignet. Dieser Tatbestand erweckte das Bewußtsein für die Notwendigkeit einer Sprachreform und die Bereitschaft, sich dafür einzusetzen. Wie wir an Halides Beispiel sehen, wuchs auch das Interesse für die türkische Volksliteratur, die man unter den Intellektuellen bislang nicht ernst genommen hatte. Auch die Karagözspiele gehören zur türkischen Volksliteratur. Auch sie wurden nun mit anderen Augen angesehen. Daneben gab es verwandte und von einander abhängige Formen, wie die mimische Erzählung, die der sog. *meddah* vorführte, das *orta oyunu* (Spiel der Mitte), ein von der Leinwand auf die Bühne herabgestiegenes Karagöz-Theater, und das Puppentheater (*kukla*). Ich möchte darauf gar nicht eingehen, sondern nur bemerken, daß ein gemeinsames Merkmal aller dieser Unterhaltungskünste der *taqlid*, die Nachahmung, ist. Die Künstler müssen vor allem gute Stimmenimitatoren sein. Wie wir wissen, gab es berühmte Künstler, die mehrere dieser Kunstgattungen ausübten, eben weil sie ihre Imitationskunst in allen gleichermaßen einsetzen konnten<sup>19</sup>.

Wenn wir uns an Lady Montagus Wort vom babylonischen Sprachenwirrwarr erinnern, so konnte es wohl kein geeigneteres Pflaster für Stimmenimitatoren geben als die Hauptstadt des osmanischen Vielvölkerstaates. Es nimmt also nicht wunder, daß das Schattentheater seine Effekte einerseits aus den typischen Trachten der ethnischen Gruppen und ihren Berufen zuzuordnenden Accessoires, mit denen sie sich sehr hübsch als farbige Lederfiguren abbilden ließen, und andererseits aus ihren sprachlichen Eigenheiten bezog. Aber ich möchte noch einmal betonen, dieser effektvolle Figurenreigen, sein alltägliches Miteinander und türkisches Kauderwelsch, durchsetzt mit Brocken aus anderen Sprachen, spiegelte die Wirklichkeit.

---

19 Über die Spieler und ihre Vielseitigkeit siehe: Selim NÜZHET (GERÇEK), *Türk Temaşası - Meddah - Karagöz - Orta oyunu* (Istanbul: Matbaai Ebüzziya, 1930), 85ff., und Uğur GÖRKAŞ, *Dükkü Karagöz* (İzmir: Akademi Kitabevi, 1992), 80ff. – Auch Ritters Gewährsmann Nazif Bey war Darsteller von Frauenrollen im *orta oyunu*, bevor er Hof-Schattenspieler wurde, s. RITTER I, 3. – Über die Karagöz-Spieler-Zunft und die letzten noch lebenden Spieler (mit Fotografien) siehe: Kerim EDİNSEL, „Karagöz unterwegs in der Welt der farbigen Schatten,“ in rdg. Christiane SCHRÜBBERS, *Kasper - Karagöz - Karagiosis. Politisches Theater auf der Puppenbühne* (Ararat Verlag 1985), 28–31.

Dazu kam noch, daß die Karagözspiele eigentlich keine abgeschlossenen Stücke mit festem *plot* und verschiedenen *dramatis personae* waren, sondern sie hatten eine offene Form und diejenigen waren am beliebtesten, die sehr bald in eine Situation mündeten, in denen die reihende Begegnung des festen Typenensembles ablaufen konnte. Als Beispiele dafür möchte ich nennen: *Kayık* (Das Boot), *Kanlı Nigar* (Die blutige Hetäre Nigar) oder *Yalova Sefası* (Der Ausflug nach Yalova).

Die Bühne nannte man nach dem Patron der Schattenspieler Şeyh-Küşteri-Platz, und sie wurde als Zentrum eines Istanbuler Stadtviertels, einer *mahalle*, vorgestellt. Die Zuschauer, die sich meist aus den Bewohnern einer *mahalle* zusammensetzten, konnten ihr Stadtviertel, in dessen Kaffeehaus sie gerade das Spiel erlebten, mit dem Küşteri-Platz identifizieren.

Man begegnete immer wieder den vertrauten Figuren in banalen alltäglichen Situationen. Der Hauptreiz für die Zuschauer bestand sicher in der Identifikationsmöglichkeit mit den Figuren und Vorgängen. Sie schauten eigentlich sich selbst zu. Da der Schattenspieler meist aus dem Wohnviertel selbst stammte, konnte er durch gezielte Improvisation ein Optimum an Abspiegelung erreichen. Daher kann man eigentlich die Stücke auch nicht schriftlich fixieren. Denn eine geschickte Stimmenmodulation machte aus dem Typ Arnavut eben den vertrauten albanischen *bozacı* (Hirsestrankverkäufer) des Stadtviertels oder aus dem Çelebi den stadtbekanntem Lebemann, dessen Abenteuer gerade in aller Munde waren.

Das Figurenensemble bestand aus den Typen der multinationalen osmanischen Gesellschaft und den durchreisenden Fremden, wie dem Albanier, Armenier, Juden, Kurden, Lazen, Neger, Araber, Perser, Türken. Dazu kamen Krüppel und Sonderlinge, wie der Zwerg Beberuhi, der Stotterer, die Irren. Die Frauen sind außer Frau Karagöz und Frau und Tochter Hacıvads und der Negeramme meist intrigante Hetären mit fantastischen Namen, die den Männern übel mitspielen. Zur gebildeten Schicht gehören außer Hacıvad noch der Çelebi und der Teryaki (Opiumraucher) sowie der europäische Geck, der Frenk. Figuren aus dem übersinnlichen Bereich wie Zauberer, Hexen, Cinnen usw. waren dem abergläubischen Volk auch durchaus vertraut. Figuren aus den türkischen Volksromanen wurden ganz in das bürgerliche Milieu versetzt. Der Berg, den der Baumeister Ferhat durchbohren muß, um Prinzessin Şirin zu gewinnen, ist ein Sandhaufen vor Karagözens Haustür.

Wenn ich gesagt habe, Kommunikation werde thematisiert, und darin ein Spezifikum dieser gesellschaftlichen Umbruchzeit sehe, so bezieht sich das weniger auf die Kauderwelschgespräche der Dialekttypen, die

sicherlich immer einen ähnlichen Stellenwert in den osmanischen Schattenspielen innehatten, sondern vor allem auf den Dialog, die sog. *muhavere*, zwischen den beiden Hauptfiguren Karagöz und Hacivad, der seinen festen Platz zwischen dem mystischen Eingangsghasel, das Hacivad vorträgt, und einer Übergangsfloskel vor dem eigentlichen Stück (*fasıl*) hat.

Die *muhavere* hat keinen Bezug zu dem Stück, aber es gab Dialoge, die, im Skelett festgelegt, eine gewisse Tradition und bestimmte Namen hatten und die von den Schattenspielern immer wieder verwendet wurden. Doch in der Ausgestaltung dieser Dialoge konnte der *karagözcü* seine Improvisationskunst unter Beweis stellen und auch Anlässe für aktuelle Anspielungen finden. Im Dialog konnten sich die Figuren profilieren, daraus bezogen die Interpreten vor allem ihre Charakteristik des berühmten Freundespaars.

Ich habe Halide Edips Interpretation bereits zitiert: In Hacivad sieht sie eine Karikatur der osmanischen Intellektuellenklasse, Karagöz verkörpert für sie positiv den einfachen Türken.

Das wurde zu der gängigen Interpretation der türkischen Nationalisten. Auch der türkische Forscher Selim Nüzhet<sup>20</sup> sieht in Karagöz die vollkommene Verkörperung des türkischen Nationalcharakters mit allen Stärken und Schwächen, und er zitiert voller Unbehagen Evliya Çelebis Interpretation, der in Karagöz' Seele eine Mischung zwischen der Ungebundenheit des nomadisierenden Zigeuners und der Angepaßtheit an die städtische Lebensweise wahrnimmt.

So wandeln sich die Zeiten. Im Zeitalter des erwachenden türkischen Nationalismus mußte man in die positive Identifikationsfigur des Schattentheaters, die nun einmal der Karagöz war, den „Türken“ hineinsehen. Traditionsgemäß ist der „Türk“ im Schattentheater eine eigene Figur, der hochgewachsene, harmlose, etwas dummliche Holzhacker Baba Himmet aus Kastamonu. Er spricht eine undeutlichen vernuschelten Dialekt. Er konnte sich nicht zur Symbolfigur des türkischen Nationalismus profilieren.

Aber Karagöz, im Istanbuler Zigeunerviertel Sulukule von Nachbars Katze geboren, ohne Verstand, denn den kaufte er erst mottenzerfressen auf dem Flohmarkt, der Wortmakler, der Menschenextrakt – der Zigeuner Karagöz – das sagt er alles über sich über sich selbst, und hier zeigt sich noch einmal die Identitätsverwirrung – Karagöz wird für die Nationalisten zum Türken *par excellence*. Man tat sich allerdings schwer damit, das

---

<sup>20</sup> *op. cit.*, 71.

Zigeunertum des Schwarzäugigen, von dem in den Stücken oft die Rede ist, wegzudiskutieren. Doch die türkischen Philologen fanden einen Weg. Man kam allen Ernstes auf die Ableitungsformel: „Karagöz“ kommt über *kara öküz* von *kara oguz*<sup>21</sup>.

Die Oghusen aber waren ja die nomadisierenden Vorfahren der Westtürken, die aus Zentralasien nach Westen gezogen waren, also die Stammväter der Seldschuken und Osmanen.

Meine These ist, daß dieser Interpretation durch den Abbau der pantomimischen Geste und der groben Spieleffekte gegenüber der Aufwertung des sprachlichen Ausdrucks Vorschub geleistet wurde. Vor allem in der *muhavere* wird Karagöz zum Kritiker des osmanischen Intellektuellen, den Hacivad verkörpert, und seiner für das Volk unverständlichen Sprache. Karagöz ist unerschöpflich im produktivassoziativen Mißverstehen. Doch das ist eher schlimm für Hacivad, denn Karagöz macht sich seinen Reim auf alles. Er verhöhnt oder mißverstehen osmanische Höflichkeitsfloskeln und Redewendungen mit ihren persischen *Ezafet*-Verbindungen und arabischen gebrochenen Pluralen in Istanbuler Straßen und Ausflugsziele am Bosphorus, in Namen von Nachbarn, Handwerkern und Bazarhändlern, in türkische Speisen und Spezialitäten. Es entsteht dadurch ein Istanbuler Lokalkolorit, das sicherlich die Zuschauer ergötzte und Ritter in den Fußnoten häufig den Baedeker zitieren läßt.

Diese Kommunikationsschwierigkeiten sind untragisch, doch unüberhörbar klingen Karagöz' Klagen: „Gibt es das nicht auf Türkisch?“, „Zwischen uns ging das Türkische in die Brüche“, „Einer von uns versteht rein gar nichts, aber wer?“, „Käm doch mal einer her, der Türkisch versteht!“<sup>22</sup>

Er richtet sich nach zwei Seiten. Einmal gegen die osmanische Hochsprache Hacivads und der Efendischicht und zum anderen gegen das verballhornte Türkisch der Dialekttypen.

Als sich in der Zeit der nationalen Selbstbesinnung der Völker die nationalen Bestrebungen der ethnischen Gruppen im Osmanenreich, nicht ohne Zutun der Europäer, zu regen begannen, waren die osmanisch-türkischen Intellektuellen der Tanzimatreformgeneration entweder befangen in sklavischer Frankophilie oder gebannt vom Osmanismus einer inter-ethnischen Balance, aber keineswegs nationalistisch türkisch ge-

<sup>21</sup> MENZEL (1941), 57.

<sup>22</sup> Solche Beispiele über die Sprache bei RITTER: I, 25, 175; II, 91, 97, 103, 137, 213, 217, 281, 333; III, 379.

sinnt. Sie fühlen sich nun von Karagöz angesprochen, er macht ihnen ihre Bindungslosigkeit und besonders ihre künstlichen Sprachzwänge bewußt.

Dafür möchte ich einen Gewährsmann zitieren. Samipaşazade Sezai (1860–1936), ein Schriftsteller der Tanzimatgeneration, aufgewachsen in einem Istanbuler *konak*, wird durch den Besuch einer Karagözaufführung in Şehzadebaşı um 1898 zu einer Reflexion angeregt, die er aufgezeichnet hat. Er zitiert einen Satz des Karagöz, der sich gegen Hacıvads Redeweise wendet. Karagöz sagt:

Wie man nicht zugleich Araber und Perser und Türke sein kann, so kann auch eine Literatur nicht zugleich arabisch und türkisch und persisch sein. Es gibt nirgends ein Volk, das nach der Grammatik eines anderen Volkes schreibt und liest.

Sezai gibt Karagöz recht und denkt über die Notwendigkeit einer türkischen Sprachreinigung nach<sup>23</sup>.

Wir sehen an diesem Zitat, wie populär die Diskussion um die Sprachreform gegen Ende des Jahrhunderts geworden war und wie tendenziös überzeugend man Karagöz zu ihrem Sprachrohr machen konnte. Es überrascht auch ein wenig die vernünftige Ernsthaftigkeit des lustigen Zigeuners.

Das Schattentheater, wie es noch um die Jahrhundertwende in Istanbul lebendig war, ist ein Genre der Volksliteratur, das man eher osmanisch als türkisch nennen möchte, denn ihm eignet etwas Synthetisches und Komplexes. Es spiegelt den osmanischen Vielvölkerstaat mit seinen Gesellschaftsschichten und Nationalitäten, mit den Sprachstufen und Dialekten wider. Die Karagözstücke partizipieren durch musikalische und volksliedhafte Einlagen am Volkstum vielerlei Herkunft. Es werden neben türkischen Redensarten, Sprichwörtern und Flüchen auch Gedichte aus der klassischen Diwanliteratur mit vielen persischen und arabischen Elementen im Aruz-Metrum geboten. Anspielungen auf andere Genres der Volksliteratur, selbst das Spiel im Spiel, fehlen nicht.

Man spürt noch in den uns überkommenen Fassungen der Stücke, daß gerade in der Ausgewogenheit aller dieser Elemente, in dem Einander-Gelten-Lassen und Miteinander-Konkurrieren, in der Milchbruderschaft, durch die alle miteinander verwandt waren, in Verkleidungen, Verwandlungen und Verwechslungen der verwirrende und betörende Reiz dieser mystisch verklärten flackernden Schattenbühne für alle Schichten lag. Das Schattentheater erfüllte in den Ramazannächten eine soziale Funk-

---

<sup>23</sup> S. *Rumüz ul-edeb* (Istanbul 1316/1898), 58–60, nach MENZEL, 51f.

tion, es war ein Ventil für Spannungen, alle lachten über alle und über sich selbst<sup>24</sup>.

Als dann Karagöz seine Zigeunermentalität ablegte und sich zum Oguzen wandelte, als der *Osmanlı* Hacıvad sich von seinem Freund zum türkischen Nationalismus bekehren ließ, und als alle die vertrauten Gestalten ihr türkisches Kauderwelsch verlernten und aus dem Stadtviertelcafé verschwunden waren, da verstummte zunächst das Lachen.

In der vom türkischen Nationalismus geprägten Türkischen Republik hat es viele ernsthafte Wiederbelebungsversuche namhafter Dramatiker, Volkskundler und der zuständigen Kultusbehörden gegeben. Es gibt auch nach wie vor gute Spieler, man bemüht sich, Nachwuchs heranzuziehen. Die Fernsehaufführungen im Ramazan sind eine beliebte Kinderbelustigung geworden, aber die gesellschaftliche Funktion und die breite Popularität des Schattenspiels sind verlorengegangen. Doch man behält Karagöz in gutem Andenken. Man ist stolz auf diese osmanische Tradition, die zu denken geben kann.

Man hat Karagöz in Bursa ein Denkmal gesetzt – und das gebührt ihm auch wahrlich wegen seiner Verdienste um die Sprachreform. Wenn man es recht überlegt, ist er zum Märtyrer des türkischen Nationalismus geworden.

---

<sup>24</sup> Eine interessante Interpretation der sozial-psychologischen Funktion des Schattenspiels gibt Sabri Esat SİYAVUŞGİL, *Karagöz - Psiko-sosyolojik bir deneme* (o.O.: Maarif Vekillîği matbaası, 1941); DERS., *Karagöz - Son Histoire, Ses personnages, Son Esprit Mystique et Satirique* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1951).