

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation

Von WALTER PUCHNER (Athen)

Vorliegende Studie zielt auf eine Erweiterung des Quellenhorizontes bezüglich des osmanischen Schattentheaters auf der Balkanhalbinsel während der Türkenherrschaft ab und behandelt sozusagen die „Vorgeschichte“ der Blüte der Gattung, die nach der Reformierung und Hellenisierung des „anatolischen Theaters“ ab etwa 1890 in Griechenland einsetzt und Karagiozis für mehrere Jahrzehnte zur populärsten Theaterform im genannten Raum macht¹⁾. Mit der Veröffentli-

¹⁾ Dazu mit dem gesamten Quellenmaterial W. Puchner, Das neugriechische Schattentheater Karagiozis. München 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia, 21), 116 ff., 138 ff. Zur Bibliographie des griechischen Schattentheaters W. Puchner, Σύνοψη αναλυτική βιβλιογραφία τοῦ Θεάτρου Σκιῶν στήν Ἑλλάδα, *Laographia* 31 (1976–1978), 294–324 und 32 (1979–1981), 370–378. In der einschlägigen Literatur wird eine umfangreiche Diskussion geführt, ob das Schattentheater im hellenophonen Raum bereits vor der Griechischen Revolution von 1821 nachzuweisen sei oder erst nachher. 1) Die erste Ansicht haben Dostálová-Jeništová (R. Dostálová-Jeništová, Das neugriechische Schattentheater Karagöz. Einige Bemerkungen zu seiner weiteren Erforschung, in: Probleme der Neugriechischen Literatur. Bd. IV. Hg. Joh. Irmscher, Zusarb. Hans Ditten/Marika Mineemi. Berlin 1959 (Berliner Byzantinistische Arbeiten, 17), 185–197, bes. 185 und Giulio Caimi (G. Caimi, Karaghiozi ou la comédie Grecque dans l'âme du théâtre d'ombres. Athènes 1935, 2) vertreten, und mit besonderer Emphase K. Th. Dimaras, der aber keine konkreten Belege beizusteuern vermag (K. Th. Dimaras, Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας. Athen ⁴1968, 248); 2) die haltlose Ansicht von Mollas (vgl. Tz. Kaïmis, Ἡ ἱστορία καὶ ἡ τέχνη τοῦ Καραγκιόζη. Athen 1937, 3), daß die Schattentheatervorstellungen nur ein Vorwand für konspirative Zusammenkünfte zur Vorbereitung der Revolution gewesen seien, gehört der nationalen Geschichtsmythologie an, wurde aber von etlichen Forschern unkritisch nachgesprochen (K. Biris, Ὁ Καραγκιόζης. Ἑλληνικὸ λαϊκὸ θέατρο. Athen 1952, 22; L. Roussel, Karagheuz ou Le Théâtre d'ombres à Athènes. 2 Bde. Athènes 1921; H. Jensen, Das neugriechische Schattenspiel im Zusammenhang mit dem orientalischen Schattentheater. In: Probleme der neugriechischen Literatur. Bd. IV, op. cit. 198–208, bes. 206; K. Michopoulos, Πέντε κωμωδίες καὶ δύο ἥρωικά. Athen 1972, 11 ff.); 3) auch die Episode mit General Makryjannis aus den Tagen der Revolution (zuerst in der Rezension von St. Kyriakidis über das Buch von Roussel, op. cit., in *Laographia* 6 (1921–1925), 280 ff., der sie von Nik. Politis gehört haben will, der wiederum aus mündlicher Quelle schöpfte) – er habe einmal einer Karagiozisierung beigewohnt, wo Frauen im

chung neuer Quellen in jüngster Vergangenheit aus dem Raum der südslawischen Völker, Rumänien und Griechenland selbst sowie mit der Neuauswertung der bekannten Quellen, die etwa seit Jahrhundertanfang bekannt sind, läßt sich 1) die „Geographie“ der Verbreitung des Schattentheaters auf der Balkanhalbinsel während der Türkenzeit nachzeichnen, und 2) eine Typologie der Rezeptionsformen des osmanischen Karagöz in den Volkskulturen der einzelnen Regionen erstellen, die auch den sukzessiven Übergang vom türkischen Karagöz zum neugriechischen Karagiozis besser explizieren kann, indem die Gräzisierung des islamischen Schattentheaters als nur eine Möglichkeit von mehreren Assimilationsprozessen auf der Balkanhalbinsel und in Nordafrika verstanden wird, freilich als der einzig gelungene Integrationsvorgang, der zu einer unerwarteten Blüte der Gattung führt und nicht zu ihrem sukzessiven Verschwinden, wie dies in allen übrigen Provinzen des ehemaligen Osmanischen Reiches der Fall ist. Die ersten dieser Assimilationsschritte betreffen die sogenannte „epirotische Spieltradition“²⁾; mit dem Nachweis der Diffusion der Spielgattung über die gesamte

Publikum anwesend gewesen seien, so daß das Spiel nicht in seiner vollen Saftigkeit verlaufen sei, da habe er sie hinausgeworfen und den Karagiozisspieler angewiesen, er solle sagen, was er zu sagen habe (woraus manche Forscher abgeleitet haben, daß es sich um eine griechische Vorstellung gehandelt haben müsse, da in der türkischen die Anwesenheit von Frauen eine Unmöglichkeit gewesen sei, vgl. I. T. Pampukis, *Οί πρώτες ρίζες του νεοελληνικού θεάτρου σκιών*. In: Bildkalender Pirelli, Athen 1970; G. Ioannu, *Ο Καραγκιόζης*. 3 Bde. Athen 1971–1972, Bd. 1, XXI, wie dem folgenden zu entnehmen sein wird, hat eine solche Scheidung zu diesem Zeitpunkt wenig Sinn und entspricht keiner nachweisbaren Wirklichkeit) –, die sich letztlich gar nicht auf Makryjannis bezieht (es geht um einen Artikel von B. Anninos, *Ο Καραγκιόζης και οί όπλαρχηγοί*, *Εστία* 1888, 691, der davon spricht, daß die Waffenführer der Revolution das Schattentheater als Unterhaltung gehabt hätten – von Frauen im Publikum ist keine Rede –; es handelt sich also um eine orale Mythenbildung, die Nik. Politis aufgenommen hat; den Artikel hat A. Photiadis, *Καραγκιόζης ό πρόσφυγας*. Athen 1977, 74, entdeckt) – wird von manchen Forschern für wirklich genommen (Pampukis, a. a. O.); 4) mit der zweiten Ansicht (Bekanntschaft der Griechen mit dem Schattentheater erst nach der Revolution von 1821) haben sich einverstanden erklärt Sp. Melas (Sp. Melas, *Μιά διασκεδαστική έρευνα, ό Καραγκιόζης*. In der Zeitung „*Ακρόπολις*“ 11.11.1952), Vas. Rotas (V. Rotas, *Καραγκιόζ-μπεροντές. Καθρέφτης νεοελληνικής πραγματικότητας*, *Θέατρο* 10 (1963), 30f.), Ioannu (op. cit.) und Aik. Mystakidu (Aik. Mystakidu, *Karagöz. Τό Θέατρο Σκιών στην Έλλάδα και στην Τουρκία*. Athen 1982, 74ff.), die alle darauf hinweisen, daß die ersten schriftlichen Quellen, die das Schattentheater im hellenophonen Raum belegen, erst nach 1821 auftauchen. Aufgrund der neuen Quellenbelege läßt sich jedoch nachweisen, daß die Diskussion um die „Gräzität“ des neugriechischen Schattentheaters auf eine andere Ebene zu verlagern ist und sich nicht nur auf sprachliche Kriterien stützen kann (vgl. W. Puchner, *Ο πρώτος έλληνικός Καραγκιόζης*, *Νέα Έστία* 115 (1984) H. 1367, 791–793).

²⁾ Der Terminus stammt von Biris, 28ff., und bezeichnet eine Spieltradition, die erst nach der Annexion von Südepirus 1881 an Griechenland bekannt wird, wo im Repertoire die „heroischen“ Vorstellungen mit wirklichen und fiktiven Kapetanen der Revolution von 1821 auftauchen, sowie die Adaptation des Alexander-Stoffes der

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

Balkanhalbinsel ist auch älteren Theorien bezüglich der Herkunft des neugriechischen Schattentheaters aus dem Altertum³⁾ und Byzanz⁴⁾ der Boden entzogen, aber auch neueren Legendenbildungen der Schattenspieler selbst, die die Gattung als direkt aus Istanbul kommend darstellen⁵⁾: das Austragungsfeld dieser

griechischen Volkstradition in der „mythischen“ Vorstellung „Alexander der Große und die verfluchte Schlange“ vorgenommen wird (vgl. dazu noch im folgenden). Zur Existenz dieser spezifischen Spieltradition haben Markakis (P. Markakis, *Ἡ καταγωγή τοῦ Καραγκιόζη, Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά* 2 (1944), 128–144) und Kalonaros (P. P. Kalonaros, *Ἡ ἱστορία τοῦ Καραγκιόζη*. Athen 1977, 59 ff.) viel Material zusammengetragen und plausible Thesen aufgestellt. Manche Forscher haben diese Ansichten geteilt (D. Loukatos, *La Tradition et la vie populaire grecque dans les représentations de Karaghiozis*, in: *Quand les Marionettes du Monde se donnent la Main*. Liège 1958, 232–244; L. S. Myrsiades, *The Karaghiozis-Performance in Nineteenth-Century Greece, Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (1976), 83–97), andere haben sie auch angezweifelt (Melas a. a. O.; Gr. M. Siphakis, *Ἡ παραδοσιακὴ δραματοποιία τοῦ Καραγκιόζη*. Athen 1984, 18 ff.). Dazu noch ausführlich im folgenden.

³⁾ Im wesentlichen geht es um drei verschiedene Theorien: Herkunft aus den Eleusinischen Mysterien, das Schattentheater als Fortsetzung der Aristophanischen Komödie bzw. als Überlebensrest des antiken Mimus. Die ersten beiden Thesen hat Biris (4 ff.) vertreten. Die erste wurde schon von Dostálová-Jeništová abgetan: „Für Biris' Theorie ... dürften wohl kaum Beweise zu erbringen sein“ (a. a. O., 192). Für die zweite These hat sich der klassische Philologe C. Whitman erwärmt (*Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge/Mass. 1964, 281 ff.), doch kommt der Vergleich über stehende Funktionen der Komik und Strukturanalogie mit dem hungrigen Sklaven nicht hinaus (positiv auch Ioannu, S. XIX; dazu kritisch Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 27); diese These geht auf H. Reich, *Der Mimus*. Berlin 1903, 624 ff. zurück und hat größeren Nachhall gefunden (J. M. Landau, *Studies in Arab theatre and cinema*. Philadelphia 1958, 47; J. Tunison, *Dramatic traditions of the dark ages*. 1907, 113). Die Schwierigkeit ist freilich wieder die, daß sich die Analogien nur auf die Inhalte beziehen können (J. Horowitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient*. Berlin 1905, 29 ff.; auch G. Jacob, *Vorträge türkischer Meddah's*. Berlin 1904, 14 ff.), nicht auf die Spieltechnik; diese ist im Altertum unbekannt, taucht aber im mittelalterlichen Ägypten auf; allerdings hat das ägyptische Schattentheater des Mittelalters keine Figuren, die dem Mimus oder dem Karagöz vergleichbar wären. Zu der ganzen Frage auch Th. Photiadis, *Ἑλληνικὸ Θέατρο Σκιῶν. Στοιχεῖα γιὰ τὴν προέλευση τοῦ Καραγκιόζη*, *Ἀνθρωπος* 11/1 (1975), 69–90, und kritisch auch Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 24–30.

⁴⁾ Pampukis, a. a. O.; Photiadis, *Πρόσφυγας*, 55 ff., I. M. Hatziphotis, *Ὁ Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος*. Athen 1981.

⁵⁾ Die griechischen Ursprungsthesen, neben den türkischen (Puchner, a. a. O., 33 ff.), bringen zwei Varianten, wovon die eine eine Remythisierung von Jacobs China-These darstellt (G. Jacob, *Das Schattentheater in seiner Wandlung vom Morgenland zum Abendland*. Berlin 1901, und ders., *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*. Berlin 1925; kritisch-ablehnend schon G. Schnorr, *Aspekte der Puppen- und Schattenspielforschung*. In: *Quand les Marionettes du Monde*, 157 ff., bes. 169), die andere von einem jüdischen Spieler am Hof Ali Paschas in Ioannina berichtet, der eine Haremsfrau versucht oder entehrt haben soll, nach Konstantinopel „verbannt“ worden sei, wo er die Harems-Episoden auf die Leinwand gebracht und die Figur des Ali Pascha erfunden habe (Kaimis, 9 ff., Biris, 6, Ioannu, XIV; zur Kritik

Kulturkontakte (für Griechenland ist Karagöz die einzige Theaterform, die nicht aus dem Westen übernommen wurde)⁶⁾ ist der Balkanraum.

Der bedeutende Quellenzuwachs in der Frage nach der Verbreitung des Schattentheaters in Südosteuropa während der Türkenzeit und später bezieht sich auf Rumänien (Şainean⁷⁾, Gaster⁸⁾, Burada⁹⁾, Gîtză¹⁰⁾, Dinescu¹¹⁾, Popescu-Judet¹²⁾, Nădejda¹³⁾, Ollanescu¹⁴⁾, Teodorescu¹⁵⁾, Rădulescu¹⁶⁾, Oprişan¹⁷⁾), Bulgarien (Živkov¹⁸⁾), auf die Aromunen (Marcu¹⁹⁾, Papahagi²⁰⁾), sowie auf die ehem. jugoslawischen Länder (Nehring²¹⁾, Dimitriadis²²⁾, Tričković²³⁾, Batušić²⁴⁾, Stefanovski²⁵⁾, Stefanović²⁶⁾, Vukanović²⁷⁾, Antonijević²⁸⁾, Ilić²⁹⁾, Jev-

Puchner, a. a. O., 36; diese Legende hat die Existenz einer eigenen Spieltradition in Epirus allerdings erhärtet); alle Ursprungslegenden laufen darauf hinaus, daß ein gewisser Barbajannis Vrachalis (oder Brachalis) die Spielgattung von Istanbul nach Griechenland verpflanzt haben soll (zum Wahrheitsgehalt dieser Sage Puchner, 37 und 61 ff.).

⁶⁾ Dazu W. Puchner, Μίμηση καὶ παράδοση στὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου. Τὸ πρόβλημα τῆς κοινωνικῆς λειτουργικότητος τοῦ „ξένου προτύπου“, in: Ἑλληνικὴ Θεατρολογία. Athen 1988, 329–379, bes. 347 ff.

⁷⁾ L. Şaineanu, Jocul papușilor și raporturile sale en farsa Karagöz, in: Lui Titu Maiorescu omagiu. București 1900, 281–287 (auch Keleti Szemle I. Budapest 1900, 140–144); ders., Influența orientală asupra libei și culturii Române I. București 1900, CLXX ff.; ders., Les marionettes en Roumanie et Turquie, *Revue des traditions populaires* XVI (1901), 409–419.

⁸⁾ M. Gaster, Literatura populară română. București 1883, 492.

⁹⁾ T. T. Burada, Istoria Teatrului în Moldova. Bd. 1, Iași 1885, 15.

¹⁰⁾ L. Gîtză, Le théâtre roumain de marionettes, art ancien et art modern, *Revue roumaine d'histoire de l'art* 1 (1964), 119–138.

¹¹⁾ V. Dinescu, Teatrul de umbre Turc. București 1982.

¹²⁾ E. Popescu-Judet, L'influence des Spectacles Populaires Turcs dans les Pays Roumains, *Studie et Acta Orientalia* V–VI (1967), 337–355.

¹³⁾ L. Nădejda, Teatrul popular de papuși în secolul al XIX-lea, *Studii și cercetări de istorie artei* 7/1 (1960), 203–215.

¹⁴⁾ D. C. Ollanescu, Teatrul la Români. București 1895, 27–28.

¹⁵⁾ G. D. Teodorescu, Poesie populare române. București 1885, 120–132.

¹⁶⁾ N. Rădulescu, Musikalische Puppenspiele orientalischer Herkunft in der rumänischen Folklore, *Zeitschrift für Balkanologie* 14 (1978), 83–98.

¹⁷⁾ H. B. Oprişan, Das rumänische Volkspuppenspiel, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 84 (1981), 84–106; ders., Teatru fără scenă. București 1981, 56 ff.

¹⁸⁾ T. I. Živkov, Za teatralnija karakter na folklornata obrednost, *Bălgarski Folklor* VIII/4 (1982), 47–52, bes. 49.

¹⁹⁾ L. Marcu, Quelques aspects des anciennes coutumes d'hiver dans le vallé de Moglena, *Makedonski Folklor* 15–16 (1975), 69–79, bes. 77.

²⁰⁾ P. Papahagi, Megleno-români. București 1902, 114.

²¹⁾ K. Nehring, Adam Freiherr zu Herbersteins Gesandtschaftsreise nach Konstantinopel. München 1981, 101.

²²⁾ V. Dimitriadis, Ἡ κεντρικὴ καὶ δυτικὴ Μακεδονία κατὰ τὸν Ἑβλιγιά Τσελεμπή. Thessaloniki 1973, 347.

²³⁾ R. Tričković, Beogradski pašalik. Unveröff. Diss. Beograd o. J., 132.

²⁴⁾ N. Batušić, Povijest hrvatskoga kazališta. Zagreb 1978, 155.

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

tić³⁰), Kurspahić³¹), Jacob³²), Kanitz³³), Hadžiosmanović³⁴), Bonifačić-Rožin³⁵)) und Griechenland (Photiadis³⁶), Simopulos³⁷), Myrsiades³⁸), Kalonaros³⁹), Kokkinis⁴⁰), Siphakis⁴¹), Hatzipantazis⁴²), Puchner⁴³)). Manche dieser Quellen sind älteren Datums, andere wurden erst durch den umfassenden Artikel von Antonije-
vić bekannt⁴⁴). Insgesamt aber ergeben sie ein neues Bild, das erstmals auch eine Typologie der Assimilationsvorgänge rund um das osmanische Schattentheater erlaubt. Die Gattung war in praktisch allen größeren Städten zwischen den Donaufürstentümern und Griechenland verbreitet, in Belgrad, Sarajewo und Skopje im 18. und 19., ja sogar noch im 20. Jahrhundert, im serbischen Donaauraum schon im

²⁵) P. Stefanovski, *Teatarot vo Makedonija*. Skopje 1976, 25.

²⁶) V. T. Stefanović, *Stari Beograd*, *Glasnik* 1911, 149.

²⁷) T. Vukanović, *Studije iz balkanskog folklora*, *Vranjski glasnik* V (1969), 337–339.

²⁸) D. Antonijević, *Karađoz*. Gradska kultura na Balkanu (XV–XIX vek). Beograd 1984 (Radovi Balkanološkog instituta SANU, 21), 395–412.

²⁹) Ž. Ilić, Jedna zabrana izvočenja „Karađoz“ pozorišta u Sarajevu, *Politika*, 30. 1. 1966, 20.

³⁰) V. Jevtić, *Izabrana djela*. Sarajevo 1982, 357–361.

³¹) N. Kurspahić, *Karađoz tursko pozorište sjenki*, *Pozorište* 1–2 (1981).

³²) G. Jacob, *Geschichte* (wie Anm. 5) 130 ff.

³³) F. Kanitz, *Donau-Bulgarien und der Balkan*. Bd. 2, Leipzig 1877, 191 ff.

³⁴) L. Hadžiosmanović, *Igra lutke i sjenke Karađoz*, *Pozorište* 1–2 (1981).

³⁵) N. Bonifačić-Rožin, *Narodne drame, poslovice i zagonetke*. Zagreb 1963, 128 ff.

³⁶) Ath. Photiadis, *Καραγκιόζης ὁ πρόσφυγας*. Athen 1977.

³⁷) K. Simopulos, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ἑλλάδα*. Bd. 3/2 (1810–1821), Athen 1975.

³⁸) L. Myrsiades, *The Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (1976), 83–97; dies., *The Karaghiozis Tradition and Greek Shadow Puppet Theater. History and Analysis*. Ph.D. diss. Indiana Univ. 1972; dies., *Nation and Class in the Karaghiozis History Performance*, *Theatre Survey* 9/1 (1978), 49–62; L. S. Myrsiades, *Oral composition and the Karaghiozis Performance*, *Theatre Research International* 5 (1980), 107–121; dies., *The Struggle for Greek Theater in Post-Independent Greece*, *Journal of the Hellenic Diaspora* 1/7 (1980), 33–52; dies., *Theater and society. Social context and effect in the Karaghiozis-performance*, *Folia neohellenica* 4 (1982), 137–145; L. S. u. K. M. Myrsiades, *Karaghiozis. Culture and Comedy in Greek Puppet Theater*. Lexington 1992 (Rez. A. Stavrakopoulou in *Journal of Modern Greek Studies* 11/1 (1993), 179–183).

³⁹) P. P. Kalonaros, *Ἡ ἱστορία τοῦ Καραγκιόζη*. Athen 1977.

⁴⁰) Sp. Kokkinis, *Ἀντικαραγκιόζης ἢ ἀρνητικὲς κριτικὲς γιὰ παραστάσεις τοῦ θεάτρου σκιῶν στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ περασμένου αἰῶνα μαζί μὲ ἑννέα πρωτότυπα σχέδια τοῦ ζωγράφου Σταμάτη Λαζάρου καὶ παράρτημα βιβλιογραφίας*. Athen 1975 (zweite erweiterte Auflage Athen 1985).

⁴¹) G. Siphakis, *Ἡ παραδοσιακὴ δραματοποιία τοῦ Καραγκιόζη*. Athen 1984.

⁴²) Th. Hatzipantazis, *Ἡ εἰσβολὴ τοῦ Καραγκιόζη στὴν Ἀθήνα τοῦ 1890*. Athen 1984.

⁴³) W. Puchner, *Οἱ βαλκανικὲς διαστάσεις τοῦ Καραγκιόζη*. Athen 1985.

⁴⁴) Antonijević, a. a. O.

17. Jahrhundert, am phanariotischen Hof in Bukarest bereits seit dem 18. Jahrhundert, in Ioannina zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Geschichte und Geographie des osmanischen Karagöz in Südosteuropa

Als Eckdaten der chronologischen Ausgrenzung des osmanischen Schattentheaters dürfen einerseits die ersten Nachweise⁴⁵⁾ gelten, die, durchaus nicht unanzweifelbar, auf Istanbul 1530 und 1539 fallen⁴⁶⁾ – sicherer ist die Nachricht von einer Vorstellung beim Beschneidungsfest des Sultansohnes 1582⁴⁷⁾ – (der französische Reisende Thévenot berichtet um die Mitte des 17. Jahrhunderts, daß die Schattenspieler häufig Juden seien)⁴⁸⁾, andererseits der entscheidende Niedergang der Gattung nach der Jungtürkischen Revolution (1908), den Balkankriegen, dem Ersten Weltkrieg und dem Kleinasienfeldzug 1922⁴⁹⁾. Es ist bezeichnend, daß sich die meisten Quellen auf die Metropole Istanbul beziehen: das Schattentheater war vorrangig eine Palastunterhaltung⁵⁰⁾. Seine Verpflanzung in die traditionellen Cafés der mahallas dürfte ein sukzessiver Vorgang sein, dessen zeitliche Grenzen im wesentlichen unbekannt sind⁵¹⁾; nach den Beschreibungen

⁴⁵⁾ Zusammenstellung der Literatur zum osmanischen Schattentheater bei Puchner, *Σύντομη βιβλιογραφία*, 295–299. Neben der bereits angeführten Literatur vgl. auch M. And, *A history of theatre and popular entertainment in Turkey*. Ankara 1963–1964, 54 ff.; ders., *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara 1969; P. N. Boratav, *Karagöz*. *Encyclopedia of Islam IV* (Leiden 1978), 601–603; M. And, *Culture, performance and communication in Turkey*. Tokyo 1987; ders., *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara 1977; ders., *Turkish Shadow Theatre*. Istanbul 1979; A. Borcaklı, *Cumhuriyet dönemi Türkiye Tiyatrosu Bibliyografyası*. Ankara 1973, 246 ff.

⁴⁶⁾ J. Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*. Bd. 3, Pest 1828, 99 und 213. Zu den Ursprungsthesen vgl. jetzt Boratav, a. a. O., 602. Die China-These ist aufgegeben worden; am wahrscheinlichsten wird eine Anknüpfung an das mittelalterliche Ägypten gehalten.

⁴⁷⁾ Nic. Haunoldt, *Particular Verzeichnusz...* Frankfurt/M. 1590, 489. Vgl. And, *A history*, 7, und Mystakidu, 68.

⁴⁸⁾ M. Thévenot, *Relation d'un voyage fait en Levant*. Paris 1665, 66 ff., ders., *Voyage de M. Thévenot tant en Europe qu'en Asie et en Afrique*. Bd. 5, Paris 1689, 109–111.

⁴⁹⁾ G. Petek, *Le théâtre traditionnel turc de Karagöz*. Vie, survivances, actualité. Paris 1972. – „Unfortunately, the Turkish shadow theatre, which enjoyed great popularity until about 60 years ago, can no longer compete against the cinema and TV, and therefore it is something like a historical curiosity“ (A. E. Uysal, *Some specimens of wintergames in Turkey. A study based on observations in several ethnic communities*, *Makedonski Folklor* 15–16 (1975), 147–151, bes. 147 f.).

⁵⁰⁾ Mystakidu, 101 ff.

⁵¹⁾ Vor allem der türkische Forscher Siyavusgil hat überzeugend herausgearbeitet, daß die Figuren der Leinwand ziemlich genau die soziale Zusammensetzung der traditionellen Wohnviertel in Istanbul widerspiegeln (S. E. Siyavusgil, *Karagöz*. *Psikososyolojik bir deneme*. Istanbul 1941; ders., *Karagöz*. *Son histoire, ses personnages, son esprit mystique et satirique*. Istanbul 1951; ders., *Karagöz*. *Its history, its characters, its mystic and satiric spirit*. Ankara 1955). H. Gokalp notiert: „Els indígenes de

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

gen von Gerard de Nerval ist dieser Vorgang um die Mitte des 19. Jahrhunderts bereits abgeschlossen⁵²). In dieser Doppelfunktion, als aristokratische Unterhaltung der türkischen Statthalter und als Volksbelustigung der traditionellen Stadtkaffeehäuser, findet sich das Schattentheater auch auf der Balkanhalbinsel.

Im Jahre 1608 reist der kaiserliche Botschafter Adam Freiherr von Herberstein, begleitet von Maximilian Brandstetter, mit dem Schiff die Donau hinab von Wien nach Konstantinopel zu einem offiziellen Besuch bei der Hohen Pforte; bei einem Reiseaufenthalt in Ilok (im heute kroatischen Teil von Syrmien) lädt sie der türkische Pascha der Stadt ein, mit ihm den Abend zu verbringen und bietet ihnen zur Unterhaltung eine Vorstellung mit beweglichen „Marionetten“ an, in der der Spieler männliche und weibliche Stimmen nachahmt⁵³). Antonijević hat wohl zu recht vermutet, daß es sich um eine Schattentheateraufführung handelt⁵⁴).

1652 wird in Jassy, der Hauptstadt des Fürstentums der Moldau, die Hochzeit zwischen Ruxandra, der Tochter des Hospodaren Vasile Lupu (1634–1653) und Timuş, dem Sohn des Bogdan Chmel'nickij, Hetman der Zaporoger Kosaken gefeiert, wobei vlachische und türkische Musikanten aufspielen. Die Türken stellen auch „allerhand Frewdenspiel“ vor⁵⁵), was Iorga, nicht ohne eine gewisse Willkür, als Schattenspielaufführung interpretiert hat⁵⁶). Obwohl der Beleg keineswegs eindeutig ist (wie in der Folge nachzuweisen ist, sind in Rumänien auch Vorstellungen mit lebendigen Schauspielern üblich), ist dieser Vermerk in die rumänische Forschung als erster Nachweis des Schattentheaters in Rumänien eingegangen⁵⁷).

1666 beschreibt der bekannte türkische Reisende Evliya Çelebi den großen Jahrmarkt von Dolyan (das heutige Dorf Dolani, südöstlich von Štip), wo er unter anderem auch „Puppentheater“ und „Schattentheater“ anführt⁵⁸). Die üb-

la capital i el calidoscopi cultural otoma. Les figures „étniques“ en l'escena del Karagoz turc“. in: *El teatre d'ombres arreu del món*. Barcelona 1984, 115–124; ders., *Les indigènes de la capitale et le kaléidoscope, culturel ottoman. Les figures „éthniques“ sur la scène du Karagöz turc*, in: *Théâtres d'ombres. Tradition et Modernité*. Hg. St. Damianakos. Paris 1986, 185–198).

⁵²) G. de Nerval, *Voyage en Orient*. Bd. 3, Paris 1927.

⁵³) „Nach dem Essen hat der Ali Passa Chiaï zu im geschickt, ob er was Kurtzweilig sehen wolte, das Ir Gnaden gewilliget und zu ime kommen. Da hat ein Gaukler in einem verborgenen Gezelt, bey einem Licht durch ein durchsichtig Tuch mit geschürtzten Weibl und Mändl allerley Possen getrieben, und er selbst auf allerley Arth von Mann und Weib geredet“ (Nehring, 101).

⁵⁴) Antonijević, 390.

⁵⁵) Beschreibung der Solmniteten, so bey der Hochzeit des Chmielnizken Sohns, Timoszek mit des Hospodarn in Wallachey Tochter vorgegangen... (N. Iorga, *Acte și fragmente en privire la Istoria Românilor*. Bd. 1, București 1895, 208–214, bes. 211).

⁵⁶) „Celebrul Karagöz, de unde ‚caraghiosul‘ nostru“ (Iorga, a. a. O., 211, Anmerkungen).

⁵⁷) Radulescu, 83 ff.

⁵⁸) Die Beschreibung ist sehr ausführlich, aber ebenso undeutlich, was die Details

lichen phantastischen Übertreibungen Çelebis in der Beschreibung fremder Örtlichkeiten erheben die Frage, ob er wirklich all das gesehen hat, was er hier anführt⁵⁹). Es gibt Indizien dafür, daß er auf seiner Reise gar nicht auf dem Jahrmarkt von Dolyan gewesen ist; sollten diese Einwände stimmen, so gibt er einfach eine Liste der Schauspielformen von Istanbul wieder, während er von dem Jahrmarkt auf seiner Durchreise bloß gehört hat.

Im Sommer des Jahres 1695 bringen türkische Händler anatolische Waren in das osmanisch besetzte Belgrad, worunter sich auch Karagöz-Figuren befinden, zusammen mit Kerzen, die zur Beleuchtung der Leinwand gebraucht werden⁶⁰). Im 18. Jahrhundert werden im muslimischen Viertel von Skopje Schattentheater-vorstellungen in Kaffee- und Teehäusern gegeben⁶¹).

1715 wohnt der Sekretär des Fürstenhofes der Walachei, Del Chiaro, einer Vorstellung mit „obszönen Farcen“ bei⁶²), die zuerst in den Bojarenhäusern und im Fürstenpalast gespielt wurden, später auch in den Kaffeehäusern in Stadt und Land. Ein ausländischer Besucher der Donaufürstentümer im 18. Jahrhundert vermerkt den zotenhaften Dialog zwischen den beiden Protagonisten einer Theateraufführung. Die rumänische Forscherin Popescu-Judetz hält diese Angaben für Nachweise der Existenz des Schattentheaters in Rumänien im 18. Jahrhundert⁶³). Die Sache ist freilich nicht so sicher, da, wie Sulzer später ausführlich beschreibt, auch „Komödien“ mit lebendigen Schauspielern gegeben wurden⁶⁴). In jedem Fall war das Schattenspiel in Hofkreisen bekannt, denn der gelehrte Dimitrie Cantemir (1673–1723) beschreibt es in seiner „Geschichte des Osmanischen Reiches“⁶⁵) und führt Karagöz in seiner „Istoria Ieroglifică“⁶⁶) als Maske mit schwarzen Augen an (Kara-göz = Schwarz-Auge)⁶⁷).

Im zweiten Band der „Geschichte von Dacien“ (Wien 1781)⁶⁸) gibt der Schweizer Franz Joseph Sulzer, Offizier der österreichischen Armee und nachmals Bei-

trifft, und läßt gewissen Zweifel aufkommen an der Authentizität des „Augenzeugenberichtes“ (in griechischer Übersetzung bei Dimitriadis, 347).

⁵⁹) Dazu kritisch Dimitriadis, 347 f.

⁶⁰) Tričković, 132 (nach Antonijević, 390).

⁶¹) Stefanovski, 25.

⁶²) A. M. del Chiaro, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Vallachia*. Venezia 1817, 3.

⁶³) Popescu-Judetz, 343.

⁶⁴) Vgl. dazu in der Folge.

⁶⁵) D. Kantemir, *Geschichte des osmanischen Reiches* ..., Hamburg 1745, 377 ff.

⁶⁶) Eine allegorische Geschichte, die sich auf verschiedene byzantinische Volksbücher stützt, wie den „Physiologos“, den „Porikologos“, den „Opsarologos“ usw. (M. Tanasescu, *Despre ‚Istoria Ieroglifică‘*. Bucureşti 1970; E. Sorohan, *Cantemir în carte hieroglifelor*. Bucureşti 1978). Der Text zuletzt herausgegeben von St. Toma und N. Stoiescu: *D. Cantemir, Istoria Ieroglifică*, Bucureşti 1973.

⁶⁷) Rădulescu, 84.

⁶⁸) Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von ...* Bd. 2, Wien 1781.

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

rat am Militärgericht, 1776 vom Fürsten Alexandros Ypsilantis nach Bukarest eingeladen, um hier eine juristische Schule einzurichten, wobei Sulzer bis zu seinem Tod 1791 am phanariotischen Hofe der Walachei bleibt und in seinem dreibändigen Werk unter anderem auch die Schaustellungen und Unterhaltungen am Hof beschreibt, eine ausführliche Deskription einer Schattentheatervorstellung. Diese Schaustellungen finden nach dem Essen zur Unterhaltung und zum Zeitvertreib des Hofes statt, oder bei Gelegenheit eines hohen Besuches. Sulzer sieht zwei Arten von Vorstellungen: zuerst eine improvisierte Komödie mit verkleideten Tschauschen in „vlachischer“, griechischer und türkischer Sprache im zotigen Stil des Karagözspiels, die allerdings sehr kurz sind, nicht viel Gelächter hervorrufen und nur selten gegeben werden⁶⁹⁾ (es handelt sich ohne Zweifel um das türkische „orta oyunu“⁷⁰⁾), das nach neueren Ansichten die

⁶⁹⁾ „Einer von den fürstlichen Tschauschen oder Hoftrabanten, welcher gemeinlich den Hofnarren und den Principalen von ihnen machet, empfänget von dem Fürsten den Befehl, ein Schauspiel aufzuführen. Dies geschieht nicht öfters, als wenn der Fürst nach dem Mittagessen in guter Laune ist, und lange Weile hat, oder etwa einem Ausländer, der bei ihm speiset, einen Vorgeschmack vom Glanze seines Hofstaates geben will. Sogleich legen sechs solcher Kerle in weissen oder rothen aufgestülpten langen türkischen Unterkleidern, mit Silber beschlagenen Stäben in der Hand, und hohen runden Pelzmützen auf dem Kopfe, ihre Hände mit einer kleinen Verbeugung auf die Brust, zum Zeichen, dass Effendi augenblicklich bedient werden soll; treten aus dem Speisesaal ab, und eröffnen nach einer kleinen Weile die Bühne mit einer Vorrede, die insgemein der Geschickteste unter ihnen hält. Der Boden des Saales selbst, wo man gespeiset hat, ist die Bühne, und die Kleidung der Schauspieler etwa eine zerrissene Montour eines österreichischen Ueberläufers, oder sonst einige alte Fetzen von irgendeiner fremden oder einheimischen Tracht, die weibliche nicht ausgenommen, wenn etwa ein Frauenzimmer aufzutreten hätte, dessen Rolle ebenfalls ein verummter schnurrbärtiger Tschausche spielt. Das Stück wird in walachisch, griechisch, und türkischer Sprache aus dem Stegreif aufgeführt. Der Inhalt, und die Entwicklung muss, nach dem, was ich aus den eingemischten walachischen bon mots abnehmen konnte, Burlesk, und sehr erbaulich seyn, alles im Geschmack des berühmten Marionetten-Theaters. Bald hätte ich mich beredet, dass der witzige Verfasser dieses beissenden Lustspiels, den ich persönlich kenne, und hochschätze, dieser hospodaralischen Komödie mit mir beygewohnt haben musste, so geschickt hat er die Scene nach türkisch-walachischem Zuschnitte von Salzburg nach Berlin, und von Berlin in die Turkey zu transferiren, und vollkommen die Sprache dieser lehrreichen Tschauschen nachzuahmen gewusst. Wenigstens fehlte es ihnen an Zoten nicht; an Zoten, die auch einem gewissen teutschen Parterre noch vor kurzer Zeit zur Ergötzung, und einem B-, dem Vater der teutschen komischen Dichtkunst von der Faust, zum Muster hätte dienen können. Zu gutem Glück und zur Ehre der walachischen Nation kommen diese sinnreichen Schauspiele selten vor, dauern nicht lange, erregen kein grosses Gelächter, und werden wenigstens nicht mit Schriften verfochten“ (Sulzer, 401f.). Die Anspielungen in aufklärerischer Ironie und Überlegenheit beziehen sich auf den Hans-Wurst-Streit.

⁷⁰⁾ Zum improvisierten Volkstheater des „Spiels der Mitte“ vgl. in Auswahl: C. Kudret, *Orta oyunu*. Ankara 1973; W. Duda, *Das türkische Volkstheater*, *Bustan* 2 ([Wien] 1961), 11–19; A. Bombaci, *Orta oyunu*, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 56 (1960), 285–297; I. Kúnos, *Das türkische Volksschauspiel – Orta*

Sephardim aus dem Westen in den Ostmittelmeerraum gebracht haben)⁷¹⁾, und dann eine Schattentheatervorstellung, die er folgendermaßen wiedergibt: „Man ist ihrer gleich müde, und will eine Opera haben. / Dieses türkische Schauspiel, welches die Griechen uns zu Gefallen Opera nennen, ist nichts anderes, als eine Art von Marionettenspiel und besteht darinn: Man verfinstert den Saal (wird es bey der Nacht aufgeföhret, so ist diese Mühe erspahret), spannet vor eine Ecke, oder den einen Winkel desselben eine feine Leinwand, stellet hinter diese einen Tisch, und beleuchtet diesen also eingeschlossenen Winkel mit einigen Lichtern. In diesem engen Umfange steht hinter dem Tische ein einziger Tschausch, der gewisse flache Puppen, die aus Pappendeckel oder Kartenblättern verfertigt, und mit Schnüren zur Bewegung ihrer Gelenke versehen sind (nach welcher Art wir unsern Kindern zum Spielen den papiernen Hannswurst zu kaufen pflegen), auf dem Tische herum gehen, und nach den Worten, die er in walachischer und griechischer, grösstentheils aber in türkischer Sprache darzu sagen will, sich gebärden lässt, so dass diese papiernen Figuren von dem Zuseher gleichsam im Schatten durch die Leinwand gesehen werden. / Wie ein, mit so vielem Pöbelwitz redendes Schattenspiel (denn so glaube ich es nennen zu müssen) einmal gesehen, das zweytemal auch nur halbdenkende Menschen vergnügen könne, wird nur derjenige fragen, der von der tödtenden Langeweile der walachisch-griechischen Höfe noch nicht unterrichtet ist ...“⁷²⁾.

Diese Beschreibung ist in der einschlägigen Forschung von Şainean⁷³⁾ bis Metin And⁷⁴⁾ geläufig, vor allem da das Schattentheater das ältere rumänische Puppentheater beeinflusst hat⁷⁵⁾ (dazu noch im Folgenden). Wenige Jahre später weiß ein dalmatinischer Reisender zu berichten, daß unter den Tschauschen auch Armenier seien, die türkische Komödien mit obszönen Gebärden und zotigen Worten zum besten gäben: diese Armenier erzählten auch in den Kaffeehäusern verschiedene Geschichten, um ihre Zuhörer zu unterhalten⁷⁶⁾. Dies erscheint über-

Ojun. Leipzig 1908; S. N. Gerçek, Türk Temasasi (Meddah – Karagöz – Orta Ojun). Istanbul 1942; E. Saussey, Littérature populaire turque. Paris 1936, 74–82; R. A. Sevengil, Türk tiyatrosu Tarihi. I. Istanbul 1959, 66–73; B. Atsız, Orta Oynu, Kindlers Literatur-Lexikon Bd. V (München 1969), Sp. 1114–1118; And, History, 39 ff.; M. Meinecke, Die türkische Theaterliteratur. Ein Reservoir des Komödiantischen, *Maske und Kothurn* 11 (1965), 120–133; O. Spies, Die türkische Volksliteratur, Handbuch der Orientalistik I/5/1. Altaistik. Leiden, Köln 1952, 383–417; H. Uplegger, Das Volksschauspiel, in: *Philologiae Turcicae Fundamenta*. Hgg. J. Denny u. a. 2 Bde. Wiesbaden 1959–1964, Bd. 2, 147–168; Th. Mentzel, Meddah, Schattentheater und Orta Oyunu. Prag 1941 usw.

⁷¹⁾ M. And, Wie entstand das türkische Orta Oyunu (Spiel der Mitte)?, *Maske und Konthurn* 16 (1970), 201–216.

⁷²⁾ Sulzer, 402f.

⁷³⁾ Şaineanu, a. a. O.

⁷⁴⁾ M. And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara 1977, 370.

⁷⁵⁾ Vgl. auch W. Puchner, *Παραστατικά δράματα, λαϊκά θεάματα και λαϊκό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη*, *Laographia* 32 (1979–1981), 304–369, bes. 312, 345 f.

⁷⁶⁾ [St.] Raicevich, *Osservazione storiche, naturali e politiche intorno la Valachie, e Moldavia*. Napoli 1788, 244: „Nelle due Corti sogliono pure esservi dei Chiause Tur-

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

aus plausibel, da die Spieler von Orta oyunu und Karagöz, sowie auch die Märchenerzähler (meddah)⁷⁷⁾, zumindest in der Walachei Armenier gewesen sind, was sich gut in das Gesamtbild des Schauspielwesens im Osmanischen Reiche einfügt, wo die polyglotten Schausteller aller Gattungen gezwungenermaßen Andersgläubige gewesen sind: Armenier, Juden, Griechen und Zigeuner⁷⁸⁾.

Die Bekanntheit des Schattentheaterhelden wird auch durch die Verbreitetheit seines Namens in allen Balkansprachen dokumentiert; als Eigenschaftswort „caraghios“ im Rumänischen, was „komisch“, „lächerlich“ bedeutet (es existiert auch „caraghioslic“, das griechische „καραγκιοζλίκι“, abweichendes Verhalten im Sinne des Sich-lächerlich-Machens, sinnlose Handlung)⁷⁹⁾, als Hauptwort „karagjoz“ auch im Bulgarischen, wo es die Fischart Else bezeichnet⁸⁰⁾, möglicherweise wegen ihrer schwarzen Augen (es gibt auch ein Volkslied mit Titel „Karagjoz vakäl“ – schwarzäugiger Karagöz)⁸¹⁾. Häufig ist der Ausdruck in verschiedenen Varianten im Griechischen nach Maßgabe der Verbreitetheit der Volkstheaterform: jemanden als „Καραγκιόζης“ zu bezeichnen, ist eine Beleidigung, weil seine Worte und Taten als nicht ernst zu nehmen sind, *καραγκιοζλίκι* und *καραγκιοζλίδικος* sind davon abgeleitet und bezeichnen lächerliche, nicht ernst zu nehmende Sachverhalte oder Personen⁸²⁾. „Caraghioz“ heißt auch der Lustigmacher beim Fest der „rusaliile“ der Meglenorumenen⁸³⁾ sowie auch beim Fest der „Eška“ der Aromunen im Bereich von Jenište-Vardar⁸⁴⁾. Der Name von Karagiozis ist auch bei den Faschingsverkleidungen in Nordgriechenland anzutreffen⁸⁵⁾

chi, specie di portieri che precedono il Principe con un bastone guarnito di sonagli d'argento. Per lo più sono uniti ad alcuni Armeni che fanno quest' Ufficio, e servono anche dei Buffoni per divertire sua Altezza quando mangia, e rappresentare la Comedia in lingua Turca, che in realtà non è che una Farsa indecente se per gli atti, che per le parole. Costoro anno anche il talento di raccontare delle storie, o novelle molto usitate nei Caffè della Turchia per divertire gli Oziosi.“ Der gleiche Autor bemerkt kritisch über die griechischen Fürsten: „Schauspiele und Hazardspiele sind ihre liebsten Unterhaltungen.“ (Bemerkungen über die Moldau und Wallachey in Rücksicht auf Geschichte, Naturprodukte und Politik. Aus dem Italiänischen des Herrn von Raicewich, Wien 1789, 131).

⁷⁷⁾ Zu den Märchenerzählern vgl. J. Horowitz, Spuren griechischer Mimen im Orient. Berlin 1905, und G. Jacob, Vorträge türkischer Meddah's. Berlin 1904.

⁷⁸⁾ Vgl. And, A history, a. a. O.

⁷⁹⁾ S. Kotolulis, Λεξικόν ρουμανοελληνικόν. Athen 1976, 97.

⁸⁰⁾ Bălgarsko-grăcki rečnik. Sofija, BAN 1960, 436.

⁸¹⁾ *Rodopi* 1981/6, Nr. 6, 27.

⁸²⁾ D. B. Dimitrakos, Ὁρθογραφικὸν καὶ ἐρμηνευτικὸν λεξικὸν ὅλης τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης. Athen ²1964, 674.

⁸³⁾ Marcu, 77. Zu den „rusaliile“ vgl. jetzt W. Puchner, Zum Nachleben des Rosalienfestes auf der Balkanhalbinsel, *Südost-Forschungen* 46 (1987), 197–278.

⁸⁴⁾ Papahagi, 114.

⁸⁵⁾ „At Briaza, were they are called Arugutshari, the mummers consist of a bride, a bridegroom, a doctor, an Arab, and a Punch (Karag'ozu). The performance takes place not only at Epiphany but at Carneval as well“ (A. J. B. Wace, Mumming Plays in Southern Balkan, *The Annual of the British School at Athens* 19 (1912/1913), 248 ff., bes. 254). Zu den Maskenspielen der „rugatsia/rugatsiaria“ vgl. W. Puchner,

sowie bei der Vorstellung der „Hochzeit des Karagiozis“ in Gonusa bei Kiato in der Nordpeloponnes⁸⁶). Trotzdem kann man nicht von einem „starken Einfluß des türkischen Karagöz auf die neugriechischen Fruchtbarkeitsbräuche“ sprechen, wie dies Waldemar Liungman getan hat⁸⁷). Živkov spricht etwas vage von einer „Bekanntschaft“ bzw. einem „Ausborgen“ von theatralischen Formen, wie dem Karagöz oder dem Puppentheater, durch die bulgarische Volkskultur⁸⁸). Das Schattentheater ist gewöhnlich eine Angelegenheit größerer Stadtsiedlungen.

Mit dem Ende der Phanariotenherrschaft in den Donaufürstentümern 1821 scheinen die Palastunterhaltungen auch in den Kaffeehäusern von Städten und Marktflecken nachgeahmt worden zu sein. So wird 1834 in Gimpulin „papuși la perdea“ (Puppen der Leinwand)⁸⁹) gespielt, und der moldauische Komödienautor Vasile Alecsandri bringt Karagöz selbst auf die Theaterbühne, in seiner Komödie „Iași în Carnaval“⁹⁰). In der Dobrudscha, die bis 1878 beim Osmanischen Reich verblieb, gab es Schattentheater bis zum Ende des 19. Jahrhunderts; der rumänische Theaterhistoriker und volkskundliche Feldforscher T. T. Burada trifft es da 1879 an, gespielt von Zigeunern; die Figuren stellen nach seinen Angaben Türken und Haremsfrauen dar⁹¹). Derselbe Autor gibt für die Moldau Nachrichten über die Existenz einer „Komödie“, „Hagi Ivat“ genannt, zu Beginn des 19. Jahrhunderts; aus den eingeholten Informationen geht hervor, daß diese von zwei Spielern in Kaffeehäusern vorgeführt wurde, gewöhnlich von Armeniern oder Türken: einer habe ein Tambour gezupft, der andere verschiedene Witze zum besten gegeben, Szenen aus dem Alltagsleben vorgestellt, getanzt und rumänische und türkische Lieder gesungen⁹²). Trotz des Namens „Hacivat“ scheint es eher um die pantomimischen Vorführungen eines Märchenerzählers zu gehen als um das Schattentheater. Doch ist die Kontamination der drei Spielgattungen Orta oyunu, Karagöz und Meddah geradezu charakteristisch⁹³).

Die „Rogatsiengesellschaften“. Theriomorphe Maskierung und adoleszenter Umzugsbrauch in den Kontinentalzonen des Südbalkanraums, *Südost-Forschungen* 36 (1977), 109–158.

⁸⁶) V. Kaphantis, ‘Ο γάμος τοῦ Καραγκιόζη, *Laographia* 17 (1957/1958), 634 ff. Vgl. auch Puchner, Das neugriechische Schattentheater, 158 ff.

⁸⁷) W. Liungman, Traditionswanderungen Euphrat-Rhein. Helsinki 1938 (FFC 119), 822. Die richtigstellende Antwort bei Kat. Kakuri, *Διονυσιακά*. Athen 1963, 214.

⁸⁸) Živkov, 49: „Vjarno e, ce našijat narod poznavava ili po-skoro e zaimstvuvai čisto teatralni formi kato turskija teatăr na senkite „karagioz“, elementi na igrata e kukli i t.i.“.

⁸⁹) *Istorie Teatrului în România* 1 (1965), 117.

⁹⁰) Akt 3, Szene 3 und 8. Zu Vasile Alecsandri vgl. W. Puchner, Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater. Frankfurt/M. u. a. 1993, 41 ff., 87 ff., 106 f., 128, 133 (mit weiterer Literatur).

⁹¹) T. T. Burada, *Călătorie în Dobrogea*. Iași 1880, 18.

⁹²) Dies habe auch in einem Café von Bukarest stattgefunden (T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Bd. 1, Iași 1915, 79 ff.).

⁹³) W. Duda, Das türkische Volkstheater; Th. Menzel (beide wie Anm. 70).

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

In den Kaffeehäusern von Bukarest sieht ein anderer Historiker des rumänischen Theaters im 19. Jahrhundert, Ollanescu, ein Spiel mit großen grotesken Puppen, die den Namen „Geamale“ und „Hagi Ivat“ haben und deutlich vom Schattentheater beeinflusst sind⁹⁴). In Constanța an der Schwarzmeerküste und im Hinterland ist das Schattentheater im Zeitraum von 1895 bis 1913 nachzuweisen, und zwar sowohl auf türkisch, wie auch auf griechisch und armenisch. Im Jahre 1905 kommt ein türkischer Schattenspieler aus Istanbul und gibt Vorstellungen im Ovidi-Viertel. Es gibt auch eine griechische Truppe („Marika“, Vater und Sohn), die zwischen 1903 und 1908 in der Sommersaison griechischen Karagiozis spielen⁹⁵). Dies fällt bereits in die Jahre nach der Reform von Mimaros und der Hellenisierung des „anatolischen“ Schauspiels, wo der griechische Karagiozis seinen Siegeszug antritt.

Bei der rumänischen Aristokratie der „epoca fanariotilor“ war das Schattenspiel besonders beliebt, derart, daß der Bojare Costache Conache in der Moldau um 1806 begann, selbst kleine Stücke für das Schattentheater zu schreiben, die er in seinem Herrenhaus zu eigenem Vergnügen und dem seiner Freunde aufführte⁹⁶). Schon zwanzig Jahre früher, 1786, ist in Dubrovnik/Ragusa ein gewisser Josip Skubenta nachzuweisen, der eine Vorstellung mit „ombre cinesi“ gibt, die er offenbar aus dem herzegowinischen Hinterland kennt⁹⁷). 1798 ist in derselben Küstenstadt auch eine Schattentheatervorstellung „in platea prope Orlandum“ nachgewiesen⁹⁸).

Zwischen 1820 und 1850 ist das Schattenspiel auch in den Kaffeehäusern von Belgrad⁹⁹) und in den kosovarischen Städten Prizren, Peć und Priština anzutreffen, wo sich die Bewohner noch im 20. Jahrhundert an diese Vorführungen erinnern. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts spielen türkische Karagözspieler aus Skopje am Amselfeld; in den Kaffeehäusern von Skopje werden Vorstellungen noch bis zum Vorabend des Zweiten Weltkrieges gegeben¹⁰⁰). Aber auch in anderen Städten wie Ohrid, Bitola, Veles, Štip usw. lebt das osmanische Schattentheater noch bis ins 20. Jahrhundert¹⁰¹). Auch im bosnischen Sarajevo sind die derbotigen Dialoge der Leinwandfiguren zu hören, so daß es 1868 wegen seiner Anstößigkeit für eine gewisse Zeit verboten wird¹⁰²). Das öffentliche Publikum besteht aus Bauern und Angestellten. 1870 finden sich in der Presse von Sarajevo, ganz ähnlich wie in Griechenland zur selben Zeit, zwei Artikel, die Kritik an dem „anatolischen“ Schauspiel üben; der Spieler ist ein Armenier aus Istanbul¹⁰³). In

⁹⁴) D. C. Ollanescu, *Teatrul la Români*. București 1895, 27 ff.

⁹⁵) Popescu-Judetz, 351.

⁹⁶) Oprișan, *Volkspuppenspiele*, 86.

⁹⁷) Batušić, 155.

⁹⁸) Ž. Muljačić, *Dopune radu N. Beritića, Prilozi 22* ([Beograd] 1956), 84 ff.

⁹⁹) Stefanović, 149.

¹⁰⁰) Vukanović, 337 ff.

¹⁰¹) Antonijević, 391 (ohne Quellenangaben).

¹⁰²) Ilić, 20.

¹⁰³) *Sarajevski cvetnik za 1870 godinu*, 47. Nach Antonijević, 391 f.

Sarajevo sieht auch Georg Jacob noch 1904 das Schattenspiel¹⁰⁴), wie andere Reisende schon vor ihm¹⁰⁵), im Café des Hussein Pasalić, wo ein gewisser Samuel Gracijan seine Vorstellungen zum besten gibt¹⁰⁶). Gerade für Sarajevo gibt es noch weitere Quellen¹⁰⁷).

Ob das Karagöz-Spiel auch die Grenzen des osmanischen Herrschaftsbereiches auf der Balkanhalbinsel überschritten hat (wie dies zeitweise für Ragusa nachzuweisen ist), bleibt fraglich; das „Schattentheater“, das Bonifačić-Rožin für Kroatien beschreibt, ist eher ein Handschattenspiel als ein Figurenspiel¹⁰⁸). Der Name der Spielgattung ist auch in der Literatur nicht unbekannt: denn Ivo Andrić, der in seiner Erzählung „Prokleta Avlija“¹⁰⁹) das Leben der Insassen eines Istanbuler Gefängnisses beschreibt, gibt dem Haupthelden der Erzählung, einem unmenschlichen Gefängniswärter, den Namen „Karadžoz“; doch hier verbindet sich der Name nicht mit Lächerlichkeit, sondern mit dämonischen, grotesken und sadistischen Charaktereigenschaften¹¹⁰).

Mit diesen geographischen und historischen Voraussetzungen kann es als sicher gelten, daß auch für Thessaloniki¹¹¹) und Ioannina¹¹²) sowie anderen griechischen Städten im 19. Jahrhundert das Schattentheater vorauszusetzen ist, auch wenn die Quellenlage bisher noch wenig direkte Beweise ergeben hat.

Der hellenophone Raum

In diesem gemeinbalkanischen Bild nimmt der hellenophone Raum vorerst keine Sonderstellung ein. Eine Darstellung der spezifischen Entwicklungen in Griechenland könnte mit dem Beleg von Sulzer beginnen, der beweist, daß die Bekanntschaft der Griechen mit dem osmanischen Karagöz lange vor der Revo-

¹⁰⁴) Jacob, Geschichte, 130 ff. (mit einem Photo).

¹⁰⁵) Kanitz, Donau-Bulgarien und der Balkan, Bd. 2, 191 ff.

¹⁰⁶) Kurspahić, 42.

¹⁰⁷) Jevtić, 357 ff.

¹⁰⁸) Bonifačić-Rožin, 128 ff.

¹⁰⁹) „Der verfluchte Hof“ (Ivo Andrić, Prokleta avlija. Zagreb 1963).

¹¹⁰) R. Lauer, Das Osmanische Reich als Weltmodell. Zur parabolischen Struktur von Ivo Andrićs Erzählung „Der verfluchte Hof“, in: Die Türkei in Europa. Südosteuropakongreß der AIESEE in Ankara 1979. Göttingen 1979, 151–166; D. Burkhart, Das künstlerische Weltmodell in der Prosaerzählung. Am Beispiel Ivo Andrićs „Prokleta Avlija“, *Zeitschrift für Balkanologie* 18/1 (1982), 1–21 (sowie im Band Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Südosteuropas. Berlin, Hamburg 1989, 239–256).

¹¹¹) Menzel führt für 1909 einen griechischen Karagözspieler für Thessaloniki an, aber diese muß es schon früher gegeben haben.

¹¹²) In der Zeitung *Ἐμπρός* (7. 6. 1901) in Athen wird ein Schattenspieler aus Ioannina angekündigt, der „in der Türkei Erinnerungen hinterlassen hat“ (Th. Hatzipantazis, *Ἡ εἰσβολὴ τοῦ Καραγκιοῦζι στὴν Ἀθήνα τοῦ 1980*, *Ὁ Πολίτης* 49 (1982), 64–87, bes. 75).

lution von 1821 einsetzt¹¹³). Das beweist auch eine Stelle in der in Wien herausgegebenen „Ἐρμῆς ὁ Λόγιος“ (die zuerst Georgios Veloudis geortet hat)¹¹⁴), wo in einer Reportage zum griechischen Lientheater in Odessa 1817 auf die Nützlichkeit desselben hingewiesen wird, im Gegensatz zu den „unzüchtigen und obszönen Sachen“, die beim Karagöz-Spiel in Konstantinopel zu sehen wären¹¹⁵). Der Passus kann wohl nicht als Beweis für die Existenz des griechischen Schattenspiels in Istanbul gelten¹¹⁶). Solche Hinweise auf den osmanischen Karagöz sind nicht selten: in der „Γενική Ἐφημερίς“ in Nauplion wird am 17. 12. 1827 jemand als „Karagiozis“ apostrophiert, mit einer erklärenden Fußnote, was der Karagöz in der Türkei darstelle¹¹⁷), Anspielungen auf die Bekanntheit der Figur des Hacıvat finden sich in den Ἑλληνικὰ Σύμμεικτα von Mavromichalis (1831)¹¹⁸), in einer Theaterkritik zur „Fragwürdigen Familie“ von Rizos Nerulos (1837) wird der Autor als Phanariote, „geboren und aufgezogen in den Armen von Karagöz und Hacıvat“, verspottet¹¹⁹), usw.¹²⁰). Diese Hinweise haben wenig reellen Quellenwert, sondern spiegeln bloß den Bekanntheitsgrad des osmanischen Karagöz im hellenophonen Raum.

Anders verhält sich die Sache bei der Beschreibung des englischen Reisenden Hobhouse, der 1809 in Ioannina in einem schmutzigen Kaffeehaus einen Juden zur Zeit des Ramadan Schattentheater spielen sieht; Zuschauer waren hauptsächlich die Kinder¹²¹). Der Beleg ist zu recht mit der sogenannten „epirotischen“ Tradition

¹¹³) Vgl. Anm. 1 und Puchner, Ὁ πρῶτος ἑλληνικὸς Καραγκιόζης.

¹¹⁴) G. Veloudis, Der neugriechische Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel. München 1968, 259, Anm. 2.

¹¹⁵) „Ἐὰν εἰς αὐτὸ παριστάνονται ἀσελγῆ καὶ ἄσεμνα πράγματα, ὡς ὁ λεγόμενος Καραγκιόζης εἰς Κωνσταντινούπολιν ...“ (Ἐρμῆς ὁ Λόγιος, Beiheft 1, 1. 1. 1817, 8). Zum Lientheater in Odessa letztthin A. Tambaki, Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο στὴν Ὀδησσὸ (1814–1818). Ἀθησαύριστα στοιχεῖα, Ὁ Ἐραμιστής 16 (1980), 229–239, und im Band Ἡ νεοελληνικὴ δραματοποιία καὶ οἱ δυτικὲς τῆς ἐπιδράσεις (18ος–19ος αἰ.). Athen 1993, 39–50.

¹¹⁶) Dazu W. Puchner, *Südost-Forschungen* 35 (1976), 434.

¹¹⁷) Nachweis bei Photiadis, Καραγκιόζης ὁ πρόσφυγας, 73.

¹¹⁸) Mavromichalis, Ἑλληνικὰ Σύμμεικτα, Bd. 1, Paris 1931, 47.

¹¹⁹) „Θεατῆς“ 20. 7. 1837, Kritik zur „Ἐρωτηματικὴ Οἰκογένεια“ von Rizos Nerulos, erste Ausgabe unter einem Pseudonym im selben Jahr (G. Ladojanni-Tzufi, Ἀρχὲς τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου (βιβλιογραφία τῶν ἔντυπων ἐκδόσεων 1637–1879). Ioannina 1982, Nr. 139); der Verfasser des Artikels bezeichnet den Autor als „Phanarioten“, „γεννημένον καὶ ἀναθρεμμένον, εἰς τὰς ἀγκάλας τοῦ Καραγκιόζη καὶ Χατζαῖβάτην, τετομμένον εἰς τὰς φορτικὰς καὶ ἀγοραίας γελωτοποιίας τῶν Ἀσιατῶν“ (nach Photiadis, Καραγκιόζης ὁ πρόσφυγας, 73).

¹²⁰) Pan. Sophianopoulos bezeichnet in einem seiner Bücher (Ἡ πρόοδος τοῦ Σοφιανόπουλου. Paris 1839) Karagöz als fähig, alle vier Periodika seiner Zeit zu verspotten (Photiadis, 73, 206), der französische Reisende Ampère (J. J. Ampère, *La Grèce, Rome et Paris*. Paris 1848) vergleicht Aristophanes mit dem Karagöz in Smyrna und Istanbul (Photiadis, 73, 206) usw.

¹²¹) „An evening or two before our departure from Ioannina, we went to see the only advance which the Turks have made towards scenic representations. This was a puppet-show, conducted by a Jew who visits this place during the Ramazan, with his

in Zusammenhang gebracht worden¹²²). Die direkten Belege sind für den Zwergstaat Griechenland nach 1821 nicht allzu häufig: Eine etwas unsichere, viel spätere Quelle berichtet über einen Schattenspieler nach 1834 in Athen, bei dem auch Höflinge und Botschafter verkehrt haben sollen; der österreichische Botschafter Prokesch-Osten habe ihn sogar in sein Haus eingeladen¹²³). Darüber ist bei Prokesch-Osten selbst nichts zu erfahren¹²⁴), doch unwahrscheinlich ist dies beim Interessenprofil des orientbewanderten Grazers nicht¹²⁵). Von dieser Quelle wurde bisher nur wenig Gebrauch gemacht¹²⁶); die konkrete Ortsangabe des „ῥυπαρόν τι καφενεῖον“ (schmutzigen Kaffeehauses) läßt die Angabe auch nicht unwahrscheinlich erscheinen, die „Zoten“ (βωμολοχίας) weisen auf das Schauspiel osmanischen Typs; gerne hätte man mehr über die Satire der „fränkischen“ (westlichen) Sitten

card performers. The show, a sort of ombre Chinoise, was fitted up in a corner of a very dirty coffee-house which was full of spectators, mostly young boys. The admittance, was two paras for a cup of coffee, and two or three more of those small pieces of money put into a plate handed round after the performance. The hero of the piece was a kind of punch, called Cara-keus, who had, as a traveller has well expressed it, the equipage of the God of Gardens, supported by a string from his neck. The next in dignity was a droll, called Codja-Haivat, the Sancho of Cara-keus; a man and a woman were the remaining figures, except that the catastrophe of the drama was brought about the appearance of the Devil himself in his proper person. The dialogue, which was all in Turkish, and supported in different tones by the Jew, I did not understand; it caused loud and frequent bursts of laughter from the audience; but the action, which was perfectly intelligible, was too horrible to be described. If you have ever seen the morris-dancing in some countries of England, you may have a faint idea of it. / If the character of a nation, as has been said, can be well appreciated by a view of the amusements in which they delights, this puppet-show would place the Turks very low in the estimation of any observer. They have none, we were informed, of a more decent kind“ (J. C. Hobhouse, *A Journey Through Albania, and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia, to Constantinople, During the Years 1809 and 1810*. London 1813, 183 ff.).

¹²²) L. Myrsiades, *The Karaghiozis Performance in Nineteenth Century Greece, Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (1976), 83–97.

¹²³) Th. Vellianitis, *Τὰ θέατρα ἐπὶ Ὀθωνος. Ἑστία εἰκονογραφημένη 1893*, 321 ff. („Μόνον ὁ Καραγκιόζης εἶχε κατασκηνώσει εἰς ῥυπαρόν τι καφενεῖον παρὰ τὴν Βρούσιν τοῦ Βορειᾶ ἀπὸ τουρκοκρατίας ἀκόμη σωζόμενον, καὶ μὲ βωμολοχίας ἐπικαίρους, ἑσατύριζε τὰ εἰσδύοντα τότε φραγκικὰ ἦθη. Ἐκεῖ ἐψυχαγωγοῦντο οἱ Ἀθηναῖοι· δὲν ἀπηξίουσαν δὲ νὰ εἰσέρχονται καὶ οἱ παρὰ τῇ Ἑλληνικῇ Αὐλῇ πρεσβεύται καὶ οἱ Ἕλληνες ἐκεῖνοι, οἵτινες ἐκ μεγάλων εὐρωπαϊκῶν κέντρων, μετὰ τὴν λήξιν τοῦ ἀγῶνος, προσῆλθον εἰς τὴν ἑλληνικὴν πρωτεύουσαν. Ὁ πρεσβευτὴς μάλιστα τῆς Αὐστρίας Πρόκες Ὅστεν ἔδωκε θεατρικὴν ἐσπερίδα, μετακομίσας ἀπὸ τὸ καφενεῖον ἐκεῖνον τὸν Καραγκιόζην εἰς τὴν οἰκίαν του.“).

¹²⁴) Vgl. Puchner, *Οἱ βαλκανικὲς διαστάσεις*, 31.

¹²⁵) Zur Frühzeit von Prokesch von Osten vgl. G. Pfligersdorffer, *Philhellenisches bei Prokesch von Osten*. In: *Europäischer Philhellenismus. Die europäische philhellenische Literatur bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Hg. E. Konstantinou, Frankfurt/M. u. a. 1992, 73 ff.; Fr. Engel-Janosi, *Die Jugendzeit des Grafen Prokesch von Osten*. Innsbruck 1938.

¹²⁶) Als einziger kommentiert Hatzipantazis, *Ἡ εἰσβολή*, 27.

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

und Gebräuche erfahren, die da zu sehen sein sollten¹²⁷). Bei der Publikumszusammensetzung (in Europa studierte Griechen, ausländische Botschafter, Höflinge) ist sicher übertrieben worden¹²⁸).

Der Wahrheitsgehalt der Quelle wird durch andere Angaben erhärtet: in der Regierungszeitung wird 1836 bekanntgegeben, daß die „öffentlichen Spiele“ und „mobilen Theater“ in bezug auf ihre „Sittlichkeit“ der Aufsichtspflicht der Polizei unterstünden¹²⁹); das kann sich eigentlich nur auf das Schattentheater beziehen¹³⁰). Schon fünf Jahre später, 1841, kommt aus Nauplion der erste unanzweifelbare Beleg¹³¹), der sich deutlich auf den osmanischen Typ des Schattenspiels bezieht¹³²). 1852 wird das „ἀνατολικόν Θέατρον“ dann im Stadtviertel der Plaka unter dem Akropolisfelsen nachgewiesen: gespielt wird „Die Hochzeit des Karagiozis“. Aus der etwas wirren, ironischen Beschreibung geht doch soviel hervor, daß es sich um den traditionellen osmanischen Karagöz gehandelt haben muß¹³³); manche Forscher weisen darauf hin, daß hier der legendäre Barbajannis

¹²⁷) Diese Thematik pflegen im allgemeinen die gesellschaftskritischen Komödien während der Bayernherrschaft, besonders die von Michael Churmuzis (vgl. Puchner, *Historisches Drama*, 113 ff.).

¹²⁸) Zu den ersten Versuchen eines Hoftheaters 1837 vgl. jetzt W. Puchner, *Μεθοδολογικά προβλήματα και ιστορικές πηγές για τὸ ἑλληνικὸ θέατρο τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰώνα. Προοπτικές καὶ διαστάσεις, περιπτώσεις καὶ παραδείγματα, Παράβασις 1* ([Athen] 1995), 11–112, bes. 105 ff. (sowie im Band *Δραματολογικὲς ἀναζητήσεις*. Athen 1995, 141–344, bes. 330 ff.).

¹²⁹) „Ἐφημερὶς τῆς Κυβερνήσεως“ No. 85, 1.12.1836, 439, Διάταγμα περὶ δημοτικῆς ἀστυνομίας, Artikel 5 Paragraph 8: „Ἡ ἐπαγρῦπνησις τῶν κοινῶν παιγνιδίων καὶ κινητῶν θεάτρων, καθόσον ἀφορὰ τὰ καλὰ ἦθη, ἀνατίθεται εἰς τὴν ἰδιαιτέραν ἐπαγρῦπνησιν τῆς ἀστυνομίας.“ Zitiert nach Photiadis, 331.

¹³⁰) Das Puppentheater des „Fasulis“ erscheint erst sehr viel später (vgl. W. Puchner, *Fasulis. Griechisches Puppentheater italienischer Herkunft aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bochum 1978), die Pantomimen bedürfen keines eigenen „Theaters“ (mobil oder nicht), noch haben ihre Stoffe die öffentliche Sittlichkeit beleidigt (J. Sideris, *Παντομίμα, Νέα Ἑστία* 40 (1946), 860 ff. und 990 ff.; jetzt Puchner, *Μεθοδολογικά προβλήματα*, 67 ff.).

¹³¹) „Am 21. des Monats wird in Nauplia die Komödie des Karagiozis präsentiert werden, mit der Figur des Hatz-Avvatis und des Kuszuk Meimetis“ (*Ταχύπτερος Φήμη*, Nr. 130, 18.8.1841, 525, Spalte „Verschiedenes“, deutsche Übersetzung und Kommentar bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 65). Kommentar auch bei K. Biris, *Ὁ Καραγκιόζης, Νέα Ἑστία* 52 (1952), 1066).

¹³²) Die Figur des Kuszuk Mehmet ist im griechischen Schattentheater unbekannt; vermutlich handelt es sich um den Burnusuz Mehmet, eine Spielart des Tuszus Deli Bekir (M. And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara 1969, 303). Vgl. dazu auch Puchner, *Οἱ βαλκανικὲς διαστάσεις*, 33.

¹³³) „Im Wohnbezirk der Plaka hat das anatolische Theater seine Bühne aufgeschlagen; zu bezahlen nur zehn Lepta, fünf nämlich für den Eintritt und andere fünf für ein Nargileh, imstande drei Stunden zu unterhalten, anhaltend und pausenlos wird während dieser ganzen Zeitspanne gelacht. In der letzthin abgehaltenen Vorstellung wurde die Hochzeit des Karagiozis gefeiert, der, nach eigenen Worten, sich bereit erklärt hat, Verschiedene aus dem Okzident und Orient, der Arktis und den Tropen, sowie von allen Zwölf Inseln [Dodekanes] einzuladen; dort sah man Menschen der

Brachalis am Werk gewesen sein könnte¹³⁴), der nach der Sage das Schattenspiel aus Istanbul nach Griechenland gebracht haben soll¹³⁵). Auf die Obszönität des „asiatischen“ Schauspiels (τὰ βωμολοχικὰ τοῦτα τῶν Ἀσιατῶν θέατρα) verweist ein Protestschreiben der guten Gesellschaft Athens an das Polizeipräsidium 1854¹³⁶), in dem auf die öffentliche Gefahr für die Sitten hingewiesen wird, vor

verschiedenen Völker mit den verschiedensten Kleidern als da sind ... [– es folgt eine Aufzählung überwiegend anatolischer Kleidungsstücke –]. Selbiger Karagiozis mit einem goldbestickten Seidenschal auf dem Kopf und den offiziellen Bräutigamsstaat tragend (in fustibus) begrüßte die Geladenen oft wiederholend „da Du zu meiner Hochzeit geladen, mach mir keinen Kuddel-Muddel“. Der Nastradin Hotzas, reitend auf einem Kamel, das zwischen vier Minaretten steht, und umgeben von zwölf Derwischen, war beauftragt, die Hochzeitszeremonie auszuführen. Beistand ist der Hatzi Apturachmanis, tragend einen noch offizielleren Staat als der Karagiozis und den Beistandshut. In unserem folgenden Blatt wollen wir die Einzelheiten der Hochzeit und das also mutmaßliche Fest ins Auge fassen, bei dem der Karagiozis zu den Speise Verlangenden „Schluck runter!“ sagte und im Verfolg der Hatzi Aivatis die Beweisführungsfrage auf dem Grund der Stoischen Philosophie entwickelte, ob die Gesamtheit des Seienden von den Ideen zuwege gebracht werde. Während der Zeremonie spielte der Neffe des Karagiozis, der Kutsuzuk Antrias, das Kumuzulupe Maskaratzik mit der Zimbel anhand der Oktave makam atzirem, oder das Lied, erstmals aufgegriffen von Kutuzelis, das dem Duett der Nora gleicht“ (*Ταχύπτερος Φήμη*, Nr. 955, 9.2.1852, 3; deutsch bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 66f.). Das nächste Blatt bringt allerdings keine Fortsetzung der Beschreibung. Der türkische Schwankheld Nasreddin-Hodscha als Zeremonienmeister (im osmanischen Schattentheater allerdings unbekannt), der unbekannte Beistand, der unbekanntere Kutsuzuk Antrias, der anatolische Melodien spielt, – all das deutet auf die anatolische Herkunft der Vorstellung, die wahrscheinlich eine Variante von „Büyük Evlenme“ ist (And, history, 51).

¹³⁴) Brachalis soll zwischen 1850 und 1860 in Piräus gespielt haben; es gibt nur wenig gesicherte Nachrichten über ihn (Ioannu, Bd. 1, XXI f.; Melas, a. a. O.). Gesichert ist die Obszönität seiner Vorstellungen, die Spieler wie Agiomavritis und S. Spatharis noch gesehen haben (K. Biris, wie Anm. 1, 25 f.).

¹³⁵) Überlegungen zur möglichen Stichhaltigkeit dieser Thesen und Angaben zur weiteren Biographie von Brachalis bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 68 f. Agiomavritis beschreibt diesen osmanischen Spieltyp (das „Hamam“) folgendermaßen: „In der Mitte der Szene war die Szenographie eines Gebäudes mit Kuppel aufgestellt. Das ist die Moschee. Von der einen Seite kommen Frauen, die baden gehen, auf der anderen Seite steht Karagiozis und spricht jede einzelne, die vorgeführt wird, mit Worten an, deren Obszönität nicht zu beschreiben ist. Am Ende erscheint Bekri Mustaphas und gibt das Finale der Vorstellung mit der bekannten Verprügelung des Karagiozis“ (Biris, a. a. O., 27). Im Türkischen endet das Stück mit einem Brand des öffentlichen Bades, der jedermann nackt auf die Straße laufen läßt (And, A history, 51). Auf Brachalis dürfte auch der Höker der griechischen Figur zurückgehen. Er behält weiter den besoffenen Gendarmen Deli Bekir (unter dem Namen Bekri Mustaphas, „Säufer-Mustafa“) bei, den opiumberauschten Zwerg Beberuhi und den europäischen („fränkischen“) Griechen Phring oder Phreng (was nicht gerade für sein Publikumsgespür spricht).

¹³⁶) „Wir bedauern, die Leitung der Polizei hinnehmen zu sehen und zu entschuldigen die Vorstellung des sogenannten Karagiozis in irgendwelchen Kaffeehäusern,

allem da die Gymnasialschüler zum ständigen Publikum dieser unanständigen Vorführungen zählten¹³⁷).

Der chronologisch nächste Beleg führt in die euböische Hauptstadt Chalkida 1856: im Roman *Ἡ στρατιωτικὴ ζωὴ ἐν Ἑλλάδι* eines Anonymus, der die Zustände in der Armee sehr kritisch beschreibt¹³⁸), wird ohne weitere Erklärung angegeben, daß der Erzähler in das „obere“ Kaffeehaus gegangen sei, wo fast jeden Abend Schattentheateraufführungen stattgefunden hätten¹³⁹). 1864, im Jahre der Parlamentsauflösung, vermerkt die Athener Zeitung „*Ἀὐγή*“ ironisch, daß die Hauptstadt noch ein zweites „Melodram“ (neben der italienischen Oper) erhalten habe; die Eröffnung sei notwendig gewesen, weil das andere „Theater“ (das Parlament) geschlossen worden sei, nämlich die Eröffnung des Karagöz-Theaters, wo „zuhöchst sittliche Vorstellungen“ (*ἠθικώταται παραστάσεις*) stattfänden, was sicherlich zu den Kulturfortschritten des 19. Jahrhunderts zu rechnen sei¹⁴⁰). Die beißende Ironie ist symptomatisch dafür, daß sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Stimmen mehren, das groteske ithyphallische Schauspiel abzuschaffen.

Kritisch distanziert ist auch ein Beleg aus Chalkida (1879), wo der Redaktor der Zeitung „*Εὐβοία*“ die traditionelle Vorstellung „Hamam“ besucht und beschreibt: die Vorstellung findet im jüdischen Viertel statt, vorgestern sei die „Schöne Sirene“ gegeben worden¹⁴¹). In der nächsten Nummer wird er Augen-

während diese früher streng verboten wurde. Uninformiert scheint der Herr Direktor zu sein, welche Szenen obszöner und unschicklicher Handlungen mit Hilfe von Marionetten in diesen possenreißerischen Theatern der Asiaten gezeigt werden, und welche Verderbnis hieraus in unsere ganze Gesellschaft sich ausgießt, nachdem eine unabsehbare Vielzahl verschiedener Kinder, ja sogar viele von den Schülern der Gymnasien und unserer übrigen Schulen, nicht aufhören ständig des abends an jenen Örtlichkeiten zu verkehren“ (*Ἀθηνᾶ*, 4.1.1854, deutsch bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 68f.). Die Auffindung und Auswertung der genannten drei Artikel stellt eine wesentliche Forschungsleistung von Kostas Biris (a. a. O., 26f.) dar.

¹³⁷) Die Anwesenheit von Jugendlichen bei diesen Vorstellungen wird in der Kritik immer wieder hervorgehoben.

¹³⁸) Anonym, *Ἡ στρατιωτικὴ ζωὴ ἐν Ἑλλάδι*. Braïla 1870, kommentierte Ausgabe von Mario Vitti, Athen 1970.

¹³⁹) „Ἐπήγαινα εἰς τὸ ἐπάνω καφενεῖον ὅπου ἐπαρίστανον σχεδὸν καθ' ἑσπέραν τὸν *Καραγκιόζη*“ (a. a. O., 107).

¹⁴⁰) „*Κατ' αὐτὰς ἐπροικίσθη ἡ πρωτεύουσά μας μὲ ἕτερον ἑλληνικὸν μελόδραμα. Πλησίον τῆς Εἰσαγγελείας, καθ' ἑκάστην ἑσπέραν δίδονται διάφοροι ἠθικώταται παραστάσεις τοῦ Καραγκιόζη. Ἦτο ἀνάγκη νὰ συσταθῆ ἤδη καὶ τὸ κατάστημα τοῦτο, ἀφοῦ ἔκλεισε ἐκεῖνο τῆς συνελεύσεως. Δὲν εἶναι καὶ αὐτὴ πρόοδος τῶν φώτων τοῦ πολιτισμοῦ τοῦ 19ου αἰῶνος;*“ (*Ἀὐγή*, 20.11.1864, nach Photiadis, 84f.).

¹⁴¹) Wahrscheinlich geht es um die klassische Aufführung „Alexander der Große und die verfluchte Schlange“. Die Auffindung dieses Beleges ist Sp. Kokkinis zu danken (a. a. O.). „*Τὸ κοινὸν τῆς πόλεως μας διασκεδάζει. Ὁ Καραγκιόζης, ἐγκαθιδρυθεὶς ἐν τινι παρὰ τὴν Ἰουδαϊκὴν συνοικίαν καφενεῖω, ἔνθα ἀθρόον προσελκύει καθ' ἑσπέραν πλῆθος ἐκ τῆς ἐργατικῆς τάξεως ἰδίως. Μᾶς εἶπαν ὅτι προχθὲς ἡ Ὠραία Σειρήνη ἔκαμε fureur (κρότο) ...*“ (*Εὐβοία*, Nr. 197, 24.10.1879, vgl. auch Photiadis, a. a. O., 84f.).

zeuge des Publikumszulaufes in den Nebelschwaden der Nargileh-Pfeifen, Männer aus allen gesellschaftlichen Klassen, auch Bauern, die zum erstenmal ein „Theater“ sehen und fortwährend laut lachen, Türken, Juden und Christen; der Redaktor unternimmt einen eher ungenügenden Versuch, das Schauspiel zu beschreiben, denn die Rauchschwaden vertrieben ihn rasch aus dem „lehrreichen Schauspiel“¹⁴²). Trotz der satirischen, die Tatsachen entstellenden Deskription (in diesen Jahrzehnten werden sowohl der Karagöz wie auch die italienische Oper von den Intellektuellen und Zeitungsredakteuren in Hauptstadt und Provinz als „fremde“ Schauspiele verdammt und das einheimische Theater wird forciert)¹⁴³) sind einige Punkte festzuhalten: das Kaffeehaus im jüdischen Viertel¹⁴⁴), die klassenmäßige und religiöse Vielfalt des Publikums, die Mischsprache der Vorstellung, das Fehlen der Frauen im Publikum und der Hinweis endlich, daß viele griechische Städte noch kein besseres Schauspiel besäßen als das Schattenspiel¹⁴⁵). Es geht ohne Zweifel um den osmanischen Karagöz¹⁴⁶) traditionellen Typs und die Beschreibung spiegelt die üblichen gemeinbalkanischen Verhältnisse.

Ein auf die Vergangenheit bezogener Artikel von Babis Anninos 1888 hebt die Obszönität des Schauspiels hervor und bezeichnet es als Erbe der osmanischen Herrschaft¹⁴⁷). Unter der Vorherrschaft des Puppentheaters „Fasulis“ italienischer Herkunft¹⁴⁸) und der bürgerlich-aufklärerischen Weltsicht der Gebildeten

¹⁴²) *Eῦβοια*, Nr. 198, 1. 11. 1879 (der gesamte Text auch bei Puchner, *Οἱ βαλκανικὲς διαστάσεις*, 36–39).

¹⁴³) Kokkinis, a. a. O., und Chr. Stamatopulu-Vasilaku, *Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ 19ο αἰῶνα*. Bd. 1, Athen 1994, 75 ff., sowie W. Puchner, *Τὸ θέατρο στὴν ἑλληνικὴ ἐπαρχία*, in: *Τὸ θέατρο στὴν Ἑλλάδα. Μορφολογικὲς ἐπισημάνσεις*, Athen 1992, 331–371, bes. 360 ff. (mit einschlägigen Artikeln aus Patras).

¹⁴⁴) Genau das hatte Antonijević für die südslawischen Gebiete festgestellt („... primarily in the Moslem and Jewish quarters of the towns“, a. a. O., 404).

¹⁴⁵) Der Verfasser des Artikels führt Theatersäle in Athen, Korfu, Patras und Syra an, doch zu diesem Zeitpunkt gab es solche auch in Kalamata, auf Zante und Kephallonia, Pyrgos in der Peloponnes, Kythera und Leukas (G. Sideris, *Ἱστορία τοῦ νέου ἑλληνικοῦ θεάτρου*. Bd. 1: 1794–1908, Athen [1951], 169 ff., erweiterte Neuauflage Athen 1990; und vor allem E. Phessa-Emmanuil, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, 1720–1940*. 2 Bde. Athen 1994). Kurz darauf wird auch Chalkida ein regelrechtes Theaterleben entfalten (Photiadis, 88–91).

¹⁴⁶) Die Quellen, die Kokkinis für Kalamata 1896–1901 veröffentlicht, können hier übergangen werden, denn es handelt sich bereits um den neuen „gereinigten“ Spieltyp, den Mimaros in Patras um 1890 einführt (Kokkinis, a. a. O., W. Puchner in *Südost-Forschungen* 35 (1976), 433).

¹⁴⁷) B. Anninos, *Ὁ Καραγκιόζης καὶ οἱ ὄπλαρχηγοί, Ἔστια* 1888, 691 (auch bei Photiadis, 74). Zum Mißverständnis mit der Makryjannis-Episode vgl. auch Anm. 1. Die deutliche Verminderung der Toleranz gegenüber dem altmodischen unzüchtigen Schauspiel ist folgendermaßen formuliert: „αἱ εὐφυϊολογίαι τοῦ ἦσαν συνήθως χονδραὶ καὶ ἀγροῖκοι, τὸ θέμα δὲ τῆς παραστάσεως ἐξικνεῖτο πολλάκις μέχρι τοῦ ἐσχάτου ὁρίου τοῦ ἀσέμνου“ (auch bei Puchner, *Οἱ βαλκανικὲς διαστάσεις*, 41).

¹⁴⁸) Puchner, *Fasulis*. Wesentlich der Artikel von G. Tsokopoulos, *Ὁ Φασουλῆς, Παρνασσὸς* 15 (1892), 213–217. Auch Anninos bezieht sich auf das Puppentheater, das

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

geht der ithyphallische Leinwandheld aus dem Osten in der griechischen Hauptstadt schweren Zeiten entgegen. 1890 wird den Offizieren verboten, sogar in das im Vergleich völlig harmlose Puppentheater zu gehen¹⁴⁹); die Verbote der folgenden Jahre weisen darauf hin, daß Karagöz immer noch in der „unzüchtigen“ Art gespielt wird¹⁵⁰). Die „Hellenisierung“ des Schauspiels durch die Erfindung neuer Dialekttypen und seine „Entschärfung“ durch die Abschaffung der „phallichen“ Figurteile und Witze findet in Patras ab 1890 statt¹⁵¹); dieser neue Spieltyp setzt sich dann rasch auch in der Hauptstadt durch und verdrängt das alte „anatolische Theater“ mit seinem unangepaßten Figurenrepertoire und der oft bemängelten und in der Zeit der einsetzenden Schulreformen und der Kinderliteratur nicht mehr geduldeten Obszönität¹⁵²).

Die sogenannte „epirotische“ Tradition

Doch ist dieser Assimilationsprozeß in einer schrittweiseren Abfolge vor sich gegangen, als dies die abrupten Entwicklungen in der Metropole des fin de siècle vermuten lassen¹⁵³). Doch bevor noch die Reformen des Mimaros in Patras einsetzen, die die Grundlage des enormen Erfolges des Schattentheaters in allen Bevölkerungsschichten in Griechenland von 1900–1930 ausmachen¹⁵⁴), tauchen ab 1881, dem Jahr der Annexion von Südepirus an Griechenland, in den Städten Arta, Metsovo, Amphilochia, Grevena und Pharsala, aber auch weiter südlich in Agrinio, Mesolongi und in Patras eine Reihe von Karagözspielern auf, die einen unterschiedlichen Spieltypus pflegen als den „anatolischen“ der Hauptstadt¹⁵⁵). Unter ihnen befindet sich auch Jannis Rulias, der Erfinder der Figur des Barba-Jorgos¹⁵⁶). Die Spieler stammten aus Preveza und Amphilochia am Ambraki-

in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in den bürgerlichen Zentren eine Blüte erlebt. Eine systematische Erforschung dieser Theatergattung steht noch aus.

¹⁴⁹) Photiadis, 91, Puchner, *Οἱ βαλκανικὲς διαστάσεις*, 41.

¹⁵⁰) Vgl. das Quellenmaterial bei Photiadis, 336, und bei Hatzipantazis, 39 ff.

¹⁵¹) Zur Reform des Mimaros ausführlich Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 76 ff.

¹⁵²) Zum Schul- und Kindertheater, das ab 1880 eine Blüte erlebt, vgl. W. Puchner, *Τὸ παιδικὸ θέατρο στὴν Ἑλλάδα*, in: *Τὸ θέατρο στὴν Ἑλλάδα. Μορφολογικὲς ἐπισημάνσεις*, 293–305.

¹⁵³) Noch 1892 werden die Karagözspieler L. Goranitis und P. Griminas in dem Piräus-Vorort Anaphiotika als „eben aus Konstantinopel angekommen“ angekündigt (Hatzipantazis, *Ἡ εἰσβολή*, 39 f.).

¹⁵⁴) Vgl. W. Puchner, *Greek Shadow Theatre and its Traditional Audience. A Contribution to the Research of Theatre Audience*, in: *Théâtres d'ombres* (wie Anm. 51), 199–216.

¹⁵⁵) K. Biris, *Ο Καραγκιόζης*, *Νέα Ἑστία* 52 (1952), H. 604, 1128 ff.

¹⁵⁶) Zur Erfindungsgeschichte der Figur K. Biris, *Ἡ λεβεντιὰ τῆς Ροῦμελης στὸ ἑλληνικὸ λαϊκὸ θέατρο*, *Νέα Ἑστία* 61 (1957), 661–668, und in: *Probleme der neugriechischen Literatur*, wie Anm. 1, 209–222). Zur ambivalenten Funktion der Figur und den gemischten Gefühlen, die sie beim Publikum erweckt, zwischen Spott über das hinterwäldlerische Berglertum, die Naivität und Unangepaßtheit bezüglich der

schen Golf. Liakos Prevezanos war der erste, der die Vorstellung „Alexander der Große und die verfluchte Schlange“ mit drei neuen Figuren spielte: Alexander dem Großen, Antiochos von Makedonien und Sirene, eine Neuerung, die die erste wesentliche Bindung des anatolischen Schauspiels an die neugriechische Volkskultur bildet¹⁵⁷). Die Herkunft dieser Schattenspieler aus dem epirotischen Raum und die Entstehungslegende um den Juden Jakob am Hof von Ali Pascha¹⁵⁸) haben den griechischen Forscher Kostas Biris dazu bewogen, die These von der Existenz einer spezifischen „epirotischen“ Tradition vor den Reformen von Mimaros aufzustellen, die die erste Stufe der Assimilation des anatolischen Schauspiels an die neugriechische Tradition bildet¹⁵⁹). Die These ist von Spyros Melas¹⁶⁰) und Grigorios Siphakis¹⁶¹) angezweifelt worden, denn keiner der Chronisten von Epirus führt ein solches Schauspiel nach dem Tode von Ali Pascha 1822 an¹⁶²). Dem ist freilich entgegenzuhalten, daß die gelehrten Historiographen den Volksschauspielen, die heute im Zentrum des Forschungsinteresses stehen, wie die Volksaufführungen der „Erophile“ (einer Tragödie des Kreters Georgios Chortatsis um 1600)¹⁶³), die im 19. Jahrhundert in Ioannina¹⁶⁴), Arta¹⁶⁵), Amphilochia¹⁶⁶), Suli¹⁶⁷) und im 20. Jahrhundert in Karpe-

hauptstädtischen Sitten, und Bewunderung für die Mannhaftigkeit und Furchtlosigkeit des Rumelioten, der Verkörperung des Mannesideals der „leventia“, die als Kämpfer für den griechisch-türkischen Krieg von 1897 gebraucht werden, vgl. Puchner, Das neugriechische Schattentheater, 84 ff.

¹⁵⁷) Dazu noch ausführlich in der Folge.

¹⁵⁸) Kaimis, 12.

¹⁵⁹) Biris, wie Anm. 155.

¹⁶⁰) *Ἀκρόπολις*, 15. 11. 1952.

¹⁶¹) Siphakis, 19.

¹⁶²) „... εἶναι δυστυχῶς εὕρημα τῆς συλλογιστικῆς του [von Biris] φαντασίας καὶ δὲν στηρίζεται σὲ καμία μαρτυρία. Τὸ ἴδιο ἀστήρικτη εἶναι ὀλόκληρη ἡ θεωρία του γιὰ κάποιον Ἰάκωβο, δῆθεν ἰδρυτὴ τοῦ ἠπειρώτικου θεάτρου σκιῶν στὰ Γιάννενα ...“ (Siphakis, 18 f., Anm. 9). Dabei wird freilich der Augenzeugenbericht von Hobhouse 1809 (vgl. Anm. 121) übergangen.

¹⁶³) Letzte Ausgabe von St. Alexiu und M. Aposkiti, *Ἐρωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτη*. Athen 1988. Zur Bedeutung dieser Volksschauspielaufführungen, die in einem Fall sogar zur Reritualisierung von Theaterformen führt, vgl. jetzt W. Puchner, *Θεωρία του λαϊκοῦ θεάτρου. Κριτικὲς παρατηρήσεις στὸ γενετικὸ κώδικα τῆς θεατρικῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ἀνθρώπου*. Athen 1985, 64 ff.

¹⁶⁴) D. Salamangas, *Τὸ Γιαννιώτικο στιχοπλάκι καὶ οἱ παράγοντές του*. Ζ'. Οἱ Ἀποκριές, *Ἡπειρωτικὴ Ἑστία* 6 (1957), 335 f.; K. I. Photopoulos, *Ἐπιτομὴ τῆς Ἐρωφίλης τοῦ Γεωργίου Χορτάτη, ὅπως παίζονταν στὰ Γιάννενα τὸ 1887, a. a. O.*, 26 (1977), 58–76.

¹⁶⁵) I. Vastaruchas, *Ἀποκριές στὴν Παλιὰ Ἄρτα, Σκουφᾶς* 4 (1975), 182–187 (auch G. Th. Zoras, *Πανάρατος, νέα λαϊκὴ διασκευὴ τῆς Ἐρωφίλης, Παρνασσός* 12 (1975), 435–445). Vgl. auch a. a. O., 6 (1979), 137–141.

¹⁶⁶) K. Th. Zoras, *Πανάρατος, μονόπρακτος διασκευὴ τῆς Ἐρωφίλης, Ἐπετηοὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 27 (1957), 110–126.

¹⁶⁷) N. Chr. Papakostas, *Τὰ καρναβάλια εἰς τὸ Σούλι, Ἡπειρωτικὴ Ἑστία* 6 (1957), 342 ff.

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

nisi¹⁶⁸), in den Zagoria-Dörfern¹⁶⁹) und anderswo¹⁷⁰) gespielt wurden, im allgemeinen kein Augenmerk geschenkt haben¹⁷¹). Biris war bei der Formulierung der These vorsichtig genug¹⁷²); jede mündliche Überlieferung, wie auch im Falle von Brachalis, enthält gewöhnlich irgendeinen verifizierbaren Kern¹⁷³). Biris entnahm daraus als harten Kern einlösbarer Realität die Kreation der Figur von Ali Pascha und den gesamten thematischen Zyklus um ihn, den Aufstand der Sulioten und möglicherweise auch die Werke um die griechische Revolution von 1821¹⁷⁴). Durch die Angaben von Hobhouse ist nun erwiesen, daß tatsächlich Juden in Ioannina zur Zeit des Ali Pascha Vorstellungen gegeben haben. Aus anderen Quellen ist bekannt, daß sich der berühmte Tyrann¹⁷⁵) um die Nachahmung des Sultanshofes in Istanbul bemüht hat¹⁷⁶), ja daß er sogar daran dachte, in der epirotischen Metropole ein Theater zu errichten¹⁷⁷) (sein Vezir hatte sogar ein italienisches Ballett aus Korfu eingeladen)¹⁷⁸). Außerdem passen diese Nach-

¹⁶⁸) K. N. Konstas, Κρητικές άπηγήσεις στη Δυτ. Ρούμελη, *Νέα Έστία* 80 (1966), 1541 ff. (*Νιοχώρι* 7 (1976), H. 8, 12 ff.). Aik. Polymeru-Kamilaki, Τὸ λαϊκὸ θέατρο στὸ Καρπενήσι. Παραστάσεις τοῦ „Πανάρατου“, ἡ λαϊκὴ ἐπιτομὴ τῆς Ἐρωφίλης τοῦ Γεωργίου Χορτάτζη, *Ἐπετηρίδα Ἐταιρείας Ἐϋρυντανῶν Ἐπιστημόνων* 1 (1990/1991), 377–413.

¹⁶⁹) D. V. Oikonomidis, Λαογραφικὴ ἔρευνα εἰς Μονοδένδριον καὶ Βίτσαν Ζαγορίου Ἡπείρου, *Ἐπετηρὶς Κέντρου Ἐρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας* 18/19 (1965/1966), 284 ff.

¹⁷⁰) Aik. Polymeru-Kamilaki, Πανάρατος. Λαϊκὴ διασκευὴ καὶ παράσταση τῆς Ἐρωφίλης στὴ Δυτικὴ Ρούμελη, *Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Στερεοελλαδικῶν Μελετῶν* 6 (1976/1977), 225–251; dies., Θεατρικὴ παράσταση λαϊκῆς διασκευῆς τῆς Ἐρωφίλης στὸ Φανάρι Καρδίτσας, *Θεσσαλικὰ Χρονικὰ* 13 (1980), 183–206.

¹⁷¹) In Übersicht auch W. Puchner, Tragedy, in: *Literature and Society in Renaissance Crete*. Hg. D. Holton. Cambridge 1991, 129–158, bes. 146 ff.

¹⁷²) Biris, *Νέα Έστία* 52 (1952), H. 604, 1128. Zur Einschätzung der Verifikationsmöglichkeiten Puchner, *Οἱ βαλκανικὲς διαστάσεις*, 45.

¹⁷³) Dies gilt selbst noch für die von Agiomavritis 1951 erzählte Ursprungslegende von Georgios Mavromichalis aus Hydra, der im 18. Jahrhundert das Schattenspiel aus China gebracht haben soll; zuerst soll er in Konstantinopel gespielt haben, wo er Brachalis zum Gehilfen hatte, dann hat er die Kunst nach Griechenland gebracht (Biris, wie Anm. 1, 6, Kaimis, a. a. O., 9 ff.). Hier wird Jacobs China-These, die in den Kreisen der griechischen Schattenspieler bekannt geworden ist, personifiziert und mit der anderen Ursprungslegende von Brachalis, der die Kunst aus Konstantinopel gebracht haben soll, verbunden (Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 36).

¹⁷⁴) Puchner, *Οἱ βαλκανικὲς διαστάσεις*, 45.

¹⁷⁵) Zu den Biographien von Ali Pascha in allen europäischen Sprachen und den Theaterstücken, Balletten und Melodramen, die zu dem thematischen Zyklus verfaßt worden sind, vgl. W. Puchner, Die griechische Revolution von 1821 auf dem europäischen Theater, *Südost-Forschungen* 55 (1996), 85–127, bes. 110–112.

¹⁷⁶) S. Baud-Bovy, *Δοκίμιο γιὰ τὸ ἑλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι*. Nauplion 1984, 61 (mit weiteren Quellen).

¹⁷⁷) Ibrahim Manzour, *Mémoires sur la Grèce et l'Albanie pendant le gouvernement d'Ali Pacha*. Paris 1827, 182.

¹⁷⁸) K. Simopulos, wie Anm. 37, 72 (mit Quellen).

richten sowohl in das gemeinbalkanische Bild (Juden als Karagözspieler in den größeren Städten) sowie zu den Nachrichten aus Chalkida und Athen. Ioannina war im 18. Jahrhundert ein bedeutendes Kultur- und Verwaltungszentrum¹⁷⁹⁾, mit griechischen Schulen und bedeutenden Gelehrten¹⁸⁰⁾, so daß die hypostasierte „epirotische“ Tradition mit großer Wahrscheinlichkeit eine historische Wirklichkeit dargestellt haben dürfte, die sich problemlos in den kulturellen und historischen Kontext einfügen läßt.

Der griechische Forscher Kalonaros geht in der Thesenbildung noch weiter¹⁸¹⁾: er bringt vor, daß die Umgangssprache in der epirotischen Hauptstadt zur Zeit Ali Paschas das Griechische gewesen sei¹⁸²⁾; neben Juden und Zigeunern seien auch Griechen an der Pflege des Schattentheaters beteiligt gewesen¹⁸³⁾; Schattentheater sei auch bei den aufständischen Guerillatruppen gespielt worden, wofür indirekte Indizien angegeben werden¹⁸⁴⁾. Dazu lassen sich folgende Überle-

¹⁷⁹⁾ D. Davalas, *Μιά σκιαγραφία τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ καὶ τοῦ κράτους του*. Athen 1980 (Βιβλιοθήκη τῆς Ἡπειρωτικῆς Ἐταιρείας Ἀθηνῶν, 51).

¹⁸⁰⁾ Ph. Michalopoulos, *Τὰ Γιάννενα καὶ ἡ Νεοελληνικὴ Ἀναγέννηση (1648–1820)*. Athen 1930; I. E. Anastasiu, *Ἡ πνευματικὴ κατάσταση στὰ Γιάννενα στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ῷ αἰῶνα, ὅπως τὴν εἶδαν οἱ ξένοι περιηγηταί*. Ioannina 1971 (Βιβλιοθήκη τῆς Ἡπειρωτικῆς Ἐταιρείας Ἀθηνῶν, 33).

¹⁸¹⁾ P. P. Kalonaros, *Ἡ ἱστορία τοῦ Καραγκιόζη*. Athen 1977 (das Buch geht auf Notizen des Vaters des Verfassers aus den 40er Jahren zurück).

¹⁸²⁾ Und zwar auch für Moslems und Juden. Als Argumentationsmaterial führt er die Korrespondenz von Ali Pascha an, die nachweislich im Griechischen verfaßt ist und bringt Ausschnitte aus dem Lobgedicht des moslemischen Albaners Hatzi Sechretis, das ebenfalls im Neugriechischen verfaßt ist (K. N. Sathas, *Ἱστορικαὶ διατριβαί*. Athen 1870, 123 ff. mit reicher Bibliographie). Daraus leitet er ab, daß die Schattenspielforstellungen wahrscheinlich im Griechischen stattgefunden hätten. Der Beleg von Hobhouse (der allerdings Türkisch angibt, das er nicht verstanden habe) ist ihm noch unbekannt. – Wie erwähnt, ist das Sprachkriterium allerdings relativ und wenig aussagehaltig; wichtiger sind Figuren und Thematik.

¹⁸³⁾ Kalonaros schöpft seine Informationen aus Gesprächen mit alten Leuten in Ioannina. Auch Baud-Bovy gibt an, daß bei einer Musikaufnahme epirotischer Volkslieder 1930 auch drei Zigeuner mitgewirkt hätten, wobei sich einer Dalas der Karagi-ozis nannte, das Lauto/Laguto spielte und in Preveza ein Schattentheater besaß (Baud-Bovy, 63, Abb. VII mit Photographie der Musikantengruppe). Kalonaros verweist auch auf die Rolle, die die Zigeuner bei der Ausbreitung des osmanischen Karagöz gespielt haben (zur Richtigkeit dieser Anmerkung Dostálová-Jeništová, wie Anm. 1); er verweist auch auf die Obszönität der Darbietungen (Kalonaros, 64 ff.).

¹⁸⁴⁾ Kalonaros führt den Artikel von Anninos (siehe oben) an und führt folgende Überlegungen ins Treffen: viele der Kapetane hätten im Bannkreis von Ali Pascha gelebt und viele der Thematiken der „heroischen“ Vorstellungen bezögen sich auf den epirotischen Raum. Zu den historischen Vorstellungen um die Ereignisse von 1821 vgl. jetzt L. S. u. K. M. Myrsiades, *The Karaghiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*. Hannover 1988 und die kritischen Rezensionen von K. van Dyck in *Journal of Modern Greek Studies* 11/1 (1993), 178 f., R. Beaton in *The Slavonic and East European Review* 68 (1990), 138 f., J. E. Rexine in *Journal of Hellenic Diaspora* 15 (1988), 114–117, und P. Mackridge in *Ἑλληνικά* 40 (1989), 483–486; vgl.

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

gungen anstellen: das Sprachkriterium scheint für die Schausteller des Osmanischen Reiches nicht das Ausschlaggebende gewesen zu sein¹⁸⁵), die Existenz der sogenannten „heroischen“ Vorstellungen rund um die wirklichen und phantastischen Kapetane der Revolution von 1821¹⁸⁶) in Epirus ist tatsächlich wahrscheinlich, weil der Themenzyklus rund um die sagenumwobene Figur des türkischen Paschas, der von der Hohen Pforte abgefallen war und schließlich ermordet wurde, und um die Ertränkung der Griechin Euphrosyne für Glauben und Vaterland im See von Ioannina, europaweit auf Panoramen gespielt und in Melodramen besungen¹⁸⁷), bei jedem epirotischen Aufstand gegen die Türken bis 1913 wiederauflebte¹⁸⁸). Die These von der „epirotischen“ Tradition als erstem Assimilationsschritt scheint somit einlösbarer Wirklichkeit zu entsprechen; dafür plädiert vor allem die Existenz der „mythischen“ Vorstellung von „Alexander dem Großen und der verfluchten Schlange“¹⁸⁹), die auf die „Phyllada“ des Alexanderromans im neugriechischen Volksbuchdruck zurückgeht und in allen Provinzen des Osmanischen Reiches einzigartig dasteht¹⁹⁰). Dermaßen gibt es um

auch L. S. Myrsiades, *Traditional History and Reality in the View of the Karaghizois History Performance*, *Modern Greek Studies Yearbook* 1 (1985), 93–108.

¹⁸⁵) Vgl. den Beleg von Sulzer über das Spiel der armenischen Tschauschen in Bukarest (wie oben, in Anm. 69), das „μυξοβαρβαροτουρκοϊταλοελληνικόν“ Idiom, das der Zeitungsredaktor aus Euböa 1879 anführt (wie oben, in Anm. 141; wobei sich das „Italienische“ wahrscheinlich auf das Spaniolische der Judenfigur bezieht); dazu lassen sich noch weitere Beispiele anführen: z.B. der französische Reisende Risal gibt um die Jahrhundertwende für Istanbul an, daß der Karagöz „polyglott“ sei, griechisch oder sephardisch, je nach dem Viertel, in dem er gespielt werde (P. Risal, *Karaghieuz. Le Mercur de France*, 15.12.1906, S. 528–533; in griechischer Übersetzung in *Παναθήναια* 15 (1907), H. 171, 80–85 und Wiederabdruck *Θέατρο* 10 (1963), 27 ff.; es geht offenbar schon um den reformierten griechischen Typ), während Barbajannis Brachalis das Türkische geläufiger war als das Griechische (Kalonaros, 74). Die Sprachgebung scheint je nach Publikumszusammensetzung änderbar gewesen zu sein; diese aus der Praxis erwachsende Mehrsprachigkeit ist für die Volkskulturen der Balkanhalbinsel mehrfach nachgewiesen und gehört zu den üblichen Erfahrungen der Feldforschung.

¹⁸⁶) Vgl. die Titelaufzählung (mit Quellenangabe) „historisch-heroische Vorstellungen“ bei Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 228–231.

¹⁸⁷) Vgl. dazu die Bibliographie von L. Drulia/V. Konti, *Ἡπειρωτικὴ βιβλιογραφία 1571–1980*. Bd. 1: *Αὐτοτελῆ δημοσιεύματα*. Athen 1984.

¹⁸⁸) Der Haß auf die Projektionsfigur Ali Pascha könnte dabei ein treibendes Motiv gebildet haben (Biris, *Ο Καραγκιόης, Νέα Ἑστία* 1952, 1128 ff.; seine These, daß die „heroischen“ Vorstellungen von Mimaros stammen, ist wahrscheinlich zu modifizieren).

¹⁸⁹) Ein Spieltext nun auch im Englischen zugänglich bei L. Myrsiades, *The Alexander play in Greek shadow puppet theater*, *The Charioteer* 19 (1977), 18 f., und die Textübersetzung von K. u. L. S. Myrsiades u. M. Xanthos, *The Seven Beasts and Karagiozis*, ebd., 20–49.

¹⁹⁰) Dazu jetzt auch Z. Siaflekis, *Transmission et transformation d'un symbole culturel dans le théâtre d'ombres grec. Le cas d'Alexandre le Grand et le Dragon maudit*. In: *Théâtre d'ombres*, wie Anm. 51, 229–247.

1890 im hellenophonen Raum drei verschiedene Spieltypen: den anatolischen osmanischen „obszönen“ Typus (den in Patras ein gewisser Pangalos spielt)¹⁹¹), die Gruppe der epirotischen Spieler, die das Alexander-Motiv assimiliert haben, und der reformierte Spieltypus von Mimaros mit den neuen griechischen Dialektfiguren, die den letzten und entscheidendsten Assimilationsschritt im Übergang vom osmanischen Karagöz zum griechischen Karagiozis darstellen.

Zur Typologie der Assimilationsformen des osmanischen Karagöz

Die Integrationsschritte, die die epirotische Tradition vornimmt, stehen nicht allein da: auch in anderen Provinzen des Osmanischen Reiches sind solche Versuche einer Eingliederung in die lokalen sozialen und kulturellen Kontexte unternommen worden, jedoch mit geringerem Erfolg. Für eine hierarchische Abfolge der Assimilationsversuche, gestaffelt nach ihrer Effizienz, bieten sich drei Beispiele an: 1) Nordafrika, 2) Rumänien und 3) Griechenland mit der epirotischen Tradition; sie erlauben die Darstellung einer Art vergleichender Typologie der Regressionserscheinungen in der Spieltätigkeit des osmanischen Karagöz in den Randzonen des einst vom Halbmond regierten Riesenreiches in der zweiten Hälfte des 19. und im 20. Jahrhundert. Vor diesem Hintergrund lassen sich die Gründe für das Überleben und Neuaufleben der Spielgattung im hellenophonen Raum besser beleuchten.

Bis um die Jahrhundertwende wird das osmanische Schattentheater noch in Ägypten gespielt¹⁹²), im Bereich von Tripolis (Libyen)¹⁹³), in Tunesien¹⁹⁴) und Algerien¹⁹⁵); dort wurde es zwar schon 1843 von den Franzosen verboten¹⁹⁶), lebte aber, wie die Reisebücher von Maltzan¹⁹⁷), Piese¹⁹⁸), Bernard¹⁹⁹) und die Memoiren von Bachetarzi²⁰⁰) zeigen, noch bis in die Zwischenkriegszeit weiter. In Tunesien ist das Schattenspiel seit den letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts (Maltzan²⁰¹), Lux²⁰²), Fagault²⁰³), Radiot²⁰⁴), Quedenfeldt²⁰⁵)), bis in

¹⁹¹) Biris, wie Anm. 1, 27.

¹⁹²) P. Kahle, *Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Egypten*. Leipzig 1909 (Neuarabische Volksdichtung aus Egypten, Heft 1).

¹⁹³) W. Hoenerbach, *Das nordafrikanische Schattentheater*. Mainz 1959.

¹⁹⁴) A. Maquoi, *Karakouz i el culte a la negativitat*. In: *El teatre d'ombres arreu del món*, wie Anm. 51, 125–131.

¹⁹⁵) M. And, *Dünyada ve bizde gölge oyunu*, 366 ff. (die Bibliographie ist nicht vollständig).

¹⁹⁶) Hoenerbach, 10.

¹⁹⁷) H. von Maltzan, *Drei Jahre im Nordwesten von Afrika. Reise in Algerien und Marokko*. Leipzig 1863, 58–61.

¹⁹⁸) L. Piese, *Itinéraire de Algérie*. Paris 1882, 38.

¹⁹⁹) Au. Bernard, *L'Algérie qui s'en va*. Paris 1887, 66 ff.

²⁰⁰) M. Bachetarzi, *Mémoires (1919–1939)*. Alger 1968, 424.

²⁰¹) H. von Maltzan, *Reisen in den Regentschaften Tunis und Tripolis*. Bd. 1, Leipzig 1870, 225.

²⁰²) J. Lux, *Trois mois en Tunisie*. Paris 1882, 94–104.

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

die Zwischenkriegszeit (Levy²⁰⁶), Spies²⁰⁷), Maquoi²⁰⁸)) nachgewiesen, im Bereich von Tripolis (von Maltzan²⁰⁹), Radiot²¹⁰)) bis nach dem Zweiten Weltkrieg (Hoenerbach²¹¹)). Die Übertragung des osmanischen Karagöz an die nordafrikanische Mittelmeerküste hat im 18. und 19. Jahrhundert stattgefunden²¹²), zeigt aber von Anfang an gewisse Merkmale der Regression und Dysfunktionalisierung. Karagöz war auch hier phallisch und gebrauchte sein überdimensionales Organ manchmal als Waffe gegen die Franzosen; bei der Autopsie von Hoenerbach 1955 in Tripolis fehlte dieses Element bereits völlig. Bis 1911 hatten die Vorstellungen intensiv politisch-satirische Funktion. Regressionen sind auch in der Erscheinungsform festzustellen: die Leinwand ist klein (50–70 cm), von wenigen Kerzen beleuchtet, die Figuren sind nicht mehr farbig, die Vorstellung dauert bloß noch 15 Minuten und wird ohne Musikbegleitung ausgeführt; Prolog und „göstermelik“ (das kunstvolle Szenarium) fehlen, im Publikum sitzen nur noch Kinder²¹³). Doch das Gravierendste ist die Aufweichung und Assimilierung der dialektischen Stereotypfiguren, die einen inneren Auflösungsprozeß markieren: neben Karagöz und Hacivat erscheinen an Dialektfiguren nur der christliche Malteser, der Beduine, der Neger als Musikant, der Ägypter und einige andere; den brutalen Stückschluß der unilinearen Episodenreihe gibt Baba Hwaneb (funktionsgleich mit dem Tuszus Deli Bekir)²¹⁴). Der osmanische Karagöz hat in der Region keine tiefere Integration erfahren, und die Spuren der Assimilation bleiben oberflächlich und temporär.

Tiefergehend ist der Einfluß des osmanischen Schattentheaters in Rumänien, wo das lokale Puppentheater, „jocul papușilor“ oder „papușile“, über längere Zeit hinweg deutliche Einflußspuren aufweist²¹⁵). Zum Thema existieren eine Reihe von Studien (siehe oben). Als Fallbeispiel von Assimilationsvorgängen interessiert hier vor allem das Weihnachtsspiel „vicleim“ (Bethlehem)²¹⁶), das dem

²⁰³) Fagault, *Tunis et Keïmoran*. Paris 1887, 128–130.

²⁰⁴) P. Radiot, *Tripolis d'Occident et Tunis*. Paris 1892, 286 ff.

²⁰⁵) M. Quedenfeldt, *Das türkische Schattenspiel in Magrib (Tunis)*, *Das Ausland* 63 (1890), 904–908, 921–924.

²⁰⁶) K. Levy, *La'bat Elhota, ein tunesisches Schattenspiel*, in: *Festschrift P. Kahle*. Leiden 1935.

²⁰⁷) O. Spies, *Tunesische Schattentheater*, in: *Festschrift W. Schmidt* 1928, 693–702.

²⁰⁸) Maquoi, 125 ff.

²⁰⁹) Maltzan, *Reisen*, 233–238, 243.

²¹⁰) Radiot, 286 ff.

²¹¹) Hoenerbach, 10 ff.

²¹²) Georg Jacob war noch der Ansicht, daß sich das Schattenspiel im Maghreb von Anfang an von dem türkischen abgespalten habe.

²¹³) Hoenerbach, 38 ff.

²¹⁴) Vgl. auch Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 60.

²¹⁵) Vgl. auch W. Puchner, *Tò λαϊκὸ κούκλοθέατρο στὰ Βαλκάνια*, in: *Βαλκανικὴ Θεατρολογία*. Athen 1994, 305–310.

²¹⁶) Zur etwas komplizierten Verbreitung und Geographie des „vicleim“ in Rumänien vgl. Oprișan, *Volkspuppenspiel*, 84 ff.

ukrainischen „vertep“²¹⁷) und dem polnischen „szopka“²¹⁸) entspricht, wahrscheinlich aus dem katholischen Westen stammt und über Siebenbürgen in die Donaufürstentümer gelangt ist²¹⁹). Es geht um kurze Weihnachtsspiele, die mit dem Bethlehemitischen Kindermord enden („Herodeskasten“ in Mitteleuropa, verbreitet auch in Ungarn)²²⁰), worauf eine kurze satirische Farce folgt, die einige Elemente des Karagöz-Spiels assimiliert hat²²¹). Zwischen 1818 und 1840 schreibt Iordache Golescu (1768–1848) sechs dramatische Satiren auf die politischen und gesellschaftlichen Zustände der Walachei, die deutlich die Karagöz-Komödie zum Vorbild haben²²²); Zentralfigur ist ein Zigeuner-Clown, der Karagöz gleicht, die Akte werden „perdele“ (von türk. berde, Leinwand) genannt. Das satirische Puppentheater behält seinen ätzend kritischen Charakter das ganze 19. Jahrhundert hindurch: Haşdeu vergleicht es 1867 mit der Kunst des Aristophanes²²³). Teodorescu²²⁴) veröffentlicht 1885 den ersten Text dieser Satire²²⁵); an der Vorführung nehmen 16 Puppen teil: 1) der „Moş Ionica“, der alte Nachtwächter, 2) der „Iaurgiul“, Joghurtverkäufer aus Oltenien, 3) die Tochter des „Moş Ionica“, 4) der „Bragagiul“, Saftverkäufer aus Bulgarien, 5) die „Cocoana Marița“ aus Bukarest, 6) der russische Offizier, 7) der Jäger Ghinda, 8) der Bär, 9) der Bärenführer (Zigeuner), 10) der jüdische Händler, 11) der Türke Hassan, 12) der Russe, 13) der Pope „Macare“ (Μακάριος), 14) der Psalmensänger, 15) der Totengräber State und 16) die alte Baba, Frau des „Moş Ionica“. Am Dialog nehmen aber auch zwei lebendige Schauspieler außerhalb der „Szene“ teil: der „Moşul di Vicleim“, ein buckliger Alter mit Maske, Bart und umgedrehtem Schafspelz, und „Paița“ (Bajazzo) mit buntem Flickenkostüm und Papierhelm; beide kommentieren die Bühnenhandlung und greifen häufig in den Dialog der Figuren ein, ähnlich wie Karagöz und Hacivat (der „Alte aus Bethlehem“ ent-

²¹⁷) E. A. Warner, *The Russian Folk Theatre*. The Hague, Paris 1977, 81 ff. (mit weiterer Bibliographie).

²¹⁸) Ollanescu, 102 ff.

²¹⁹) Gaster, 492.

²²⁰) L. Köldu, Krippenspiel, *Ethnographia* 69 (1958), 209–259; R. Gragger, Deutsche Puppenspiele aus Ungarn, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 148 (1925), 161–180.

²²¹) Rădulescu, 88.

²²²) Perpessicius (pseud.), Iordache Golescu lexilog și folklorist, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* 3 (1954), 266.

²²³) B. P. Haşdeu, *Basme, poesii, păcălituri și gleicitori*, adunate de I. C. Fundescu. Bucureşti 1867, X.

²²⁴) Die erste detaillierte Beschreibung des „vicleim“ findet sich bei G. D. Teodorescu, *Incerări critice asupra unoru credințe, datine și moravuri ale poporului român*. Bucureşti 1874, 50 ff.

²²⁵) G. D. Teodorescu, *Poesii populare române*. Bucureşti 1885, 120–132 (französisch von M. Vulpescu in *Revue d'ethnographie et des traditions populaires*, [Paris] 1926, 363–407; eine „gereinigte“ Version auch in ders., *Irozii. Papușile. Teatru țaranesc al Vicleimului. Scaloianul și Paparudele*. Bucureşti 1941, 49–92). Auf diesen Text stützt sich auch Ollanescu, 95–101.

spricht darüber hinaus einem Verkleidungstyp rumänischer Maskenumzüge)²²⁶). Einige dieser Figurentypen stehen in Zusammenhang mit primitiven Riten (der Totengräber und der Pope mit dem Brauchzyklus um Thanatos und Palingenesie)²²⁷), andere mit dem dramatischen Volkstheater (wie z. B. der Jäger)²²⁸), andere wiederum mit dem primitiven Puppentheater „Vasilache și Marioara“ (der „Moș Ionica“ und seine Babo)²²⁹), andere endlich spiegeln soziale Gegebenheiten der rumänischen Stadtgesellschaft des 19. Jahrhunderts. Die soziale Satire ist beißend, so daß zwischen 1864 und 1879 das Puppentheater in Jassy überhaupt verboten war (was den Komödiendichter Vasile Alecsandri dazu veranlaßt hat, das Puppentheater in seinem Monodrama „Ion Papușilor“ 1864 auf die Theaterbühne zu bringen). In Bukarest gibt es zwischen 1865 und 1869 Polizeiberichte über die Störung der öffentlichen Ordnung während solcher Puppentheater Vorstellungen²³⁰). T. T. Burada veröffentlicht 1915 eine zweite Variante dieses Spiels, die er schon 1875 aufgenommen hatte²³¹). Eine gezielte Autopsie in der Stadt Tîrgu Jiu 1932 zeigt, daß sich der konventionelle Rahmen des satirischen „vicleim“ bereits aufgelöst hat: die lebenden Schauspieler „Moș di Vicleim“ und „Paița“ sind fortgefallen, von den Figurentypen der Puppen überleben nur der Türke, der Pope, der Totengräber und ein Diener (der dem „Moș Ionica“ entspricht); Thema des „Stückes“ ist die Enthauptung des Türken und eine Begräbnisparodie²³²). Neuere Entwicklungen führen zu einer völligen Kontamination von Spieltypen und Spielhandlungen mit den Weihnachtsmaskierungen und den „Colinda“-Umzügen²³³).

Zusammenfassend läßt sich demnach festhalten, daß die zusätzlichen Figuren des lustigen Paița und des ernsthaften Moș, die eine unmittelbare Übernahme aus dem osmanischen Schattentheater in das rumänische Puppentheater darstellen²³⁴), einen nicht vollkommen gelungenen Assimilationsversuch darstellen,

²²⁶) O. Flegont, The Moș in the Romanian popular theatrical art, *Revue roumaine d'histoire de l'art* 3 (1964), 119–131.

²²⁷) Dazu W. Puchner, Παραστατικά έθιμα (wie Anm. 75), bes. 346–351.

²²⁸) H. B. Oprișan, Das volkstümliche rumänische Theater, *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 81 (1978), 178–201.

²²⁹) Oprișan, wie Anm. 17.

²³⁰) Rădulescu, 95.

²³¹) Burada, *Istoria*, 36–44.

²³²) C. Brailoiu u. H. Stahl, *Sociologie românească* 1/12 (1946), nach Rădulescu, 93.

²³³) Vgl. das Beispiel, das Rădulescu aus dem Jahr 1974 bringt.

²³⁴) Es gibt auch eine Beschreibung von Polen der Bukowina, wo sich der Dialog zwischen den beiden Maskenfiguren auch auf andere Verkleidete erstreckt, so daß die Vorstellung zwischen Puppentheater und Theater mit lebenden Schauspielern schwankt. Der Paița ist hier als Jude gekleidet (Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. XI, Wien 1902, 306 f.): „Die Begleitworte zu den Aufführungen in den kleinen Puppentheatern (wertepa), welche die Weihnachtssänger mit sich tragen, sind immer polnisch. Um dieses Puppenspiel herzustellen, wird die auch anderwärts übliche Krippe mit dem Jesuskindchen, mit Maria und Josef, dem Esel und Ochsen und so weiter mit einem Doppelboden versehen. Die beiden Böden stehen

denn die beiden lebenden Schauspieler gehören zu den ersten Motiven, die als Fremdelemente abgestoßen werden, sobald der Kulturkontakt zum Osmanischen Reich abbricht und das Puppentheater in eine kritische Phase weitgreifender Umorientierungen eintritt. Die komischen Stereotypfiguren gehören auch in diesem Falle anderen Ethnien an, ihre Komik entspringt dem abweichenden Verhalten, vorwiegend dem Sprachverhalten in Wortschatz, Aussprache usw., was zu komischen Mißverständnissen und anderen gewollten Störungen der Kommunikation führt. Es handelt sich um Handpuppen, die auf einer relativ großen Bühne gespielt werden; diese relativ komplexe Form des rumänischen Puppentheaters kann auch vom türkischen „kukla oyunu“ beeinflusst sein²³⁵), im Gegensatz zur simplen Form des Spieles von „Vasilache și Marioara“²³⁶) oder der primitiven Form, die mit der Technik „à la planchette“ (die auch in Bulgarien nachgewiesen ist)²³⁷) gespielt wird. Es handelt sich also um einen fortgeschrittenen Prozeß der Assimilation, der allerdings zu keinem Ende gekommen ist und nicht zu einer tatsächlichen Integration des diffundierenden Kulturguts in die lokale Tradition geführt hat. Eine solche organische Verbindung und Eingliederung in die heimische Tradition ist erst in der epirotischen Tradition des griechischen Karagiozis nachzuweisen, vor allem durch die Vorstellung mit dem Thema der Drachentötung durch Alexander den Großen.

Diese Vorstellung, „Alexander der Große und die verfluchte Schlange“²³⁸), wurde um 1900 mit verschiedenen Titeln gespielt: „Die Höhle des Ungeheuers“²³⁹), „Die fürchterliche Schlange in der Höhle mit Spinnweben“²⁴⁰), „Der

so weit voneinander ab, dass derjenige, welcher das Spiel leitet, von rückwärts die Arme in diesen Raum stecken kann und die Figuren, in dem er sie durch eine hiezu bestimmte Öffnung des oberen Bodens emporhält, in Bewegung setzt. Dazu singt oder spricht er die den einzelnen Figuren in den Mund gelegten Worte. Der Text ist witzig gehalten und entbehrt nicht der derben Sphäre; insbesondere der Teufel und der Jude müssen herhelfen. Als Jude ist übrigens auch der Weihnachtssänger verkleidet; er ist zugleich Spassmacher und Prügelknabe. Zwischen ihm und einem der anderen Weihnachtssänger entspinnt sich stets ein lebhafter Dialog. Auch kommt ein Weihnachtsfest, vor welchem die als Könige, Ritter usw. verummten Weihnachtssänger lebhaft Unterredung führen und sich mit den Waffen bedrohen.“

²³⁵) Vgl. vor allem O. Spies, Türkisches Puppentheater. Versuch einer Geschichte des Puppentheaters im Morgenlande. Emsdetten 1959 (Die Schaubühne, 50) und I. Basgöz, Earlier references to kukla and Karagöz, *Turcica* 3 (1971) 9–21.

²³⁶) Vgl. G. Vrabie, Teatrul popular românesc, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* 6 (1957), 3–4, 485–562; V. Adăscăliței, Teatrul folcloric. Iași 1969.

²³⁷) Kanitz, Donau-Bulgarien und der Balkan, Bd. 2, 68ff. Die beiden Puppentänzer an einem Faden hängend, der um die Brust des Spielers geschnürt und am anderen Ende fix befestigt ist.

²³⁸) Ὁ Μέγας Ἀλέξαντρος καὶ ὁ κατηραμένος ὄφις (mit diesem reinsprachigen Titel in S. u. E. Spatharis, Ὁ Καραγκιόζης τῶν Σπαθάρηδων. Athen 1979). Der übliche volkssprachige Titel ist Ὁ Μεγαλέξαντρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι (z. B. Pan. Michopoulos, Πέντε κωμωδίες καὶ δύο ἥρωικά. Athen 1972).

²³⁹) Τὸ σπήλαιον τοῦ θηρίου (St. Kyriadikis, Διγενῆς καὶ Κάβουρας, *Laographia* 6 (1918), 368–424, bes. 385f.).

Tod der Schlange durch Alexander den Großen von Makedonien²⁴¹), „Das Ungeheuer von Amerika“²⁴²), „Die Riesenboa von Afrika“²⁴³), „Karagiozis, die sieben Ungeheuer und Alexander der Große“²⁴⁴), „Antiochos und der Löwe“²⁴⁵) usw.²⁴⁶); auch die in Chalkida 1879 nachgewiesene „Schöne Sirene“²⁴⁷) gehört zu diesem thematischen Zyklus, der drei neue Figuren auf die Bühne bringt: Alexander den Großen, Antiochos von Makedonien und die Sirene (Σειρήνη). Die beiden ersten Heldenfiguren sind identisch und haben genau die gleiche Funktion im Stück; sie stammen, wie Georgios Veloudis nachweisen konnte, aus dem griechischen Volksbuch um Alexander d. Gr., der „Phyllada“²⁴⁸). Die Wesirstochter Sirene kann freilich nicht aus derselben Quelle stammen, denn in der „Phyllada“ heißt die Frau des Sagenhelden Roxandra²⁴⁹); Spyros Melas war der Ansicht, der sich viele Forscher in der Folge angeschlossen haben²⁵⁰), daß die Geliebte des Helden aus der osmanischen Vorstellung „Ferhad und Shirin“ stammt²⁵¹). Diese Ansicht wird durch die Tatsache erhärtet, daß auch in dieser Vorstellung die vielgliedrige Schlange auftaucht²⁵²) und Ferhad, seiner Geliebten

²⁴⁰) Ὁ φοβερός ὄφις τοῦ ἀραχνιασμένου σπηλαίου oder Τὸ ἀραχνιασμένο σπήλαιο (Vorstellung von Jannis Rulias, vgl. Hatzipantazis, 73).

²⁴¹) Ὁ θάνατος τοῦ ὄφεως ὑπὸ τὸν Μεγάλο Ἀλέξαντρο τῆς Μακεδονίας (Vorstellung von Kontos um 1900).

²⁴²) Τὸ θηρίον τῆς Ἀμερῖκα (Vorstellung von Rulias und anderen).

²⁴³) Ὁ μέγας βόας τῆς Ἀφρικῆς (Vorstellung von Markos Xanthos, vgl. das Druckheftchen M. Xanthos, Ἑλληνικὸν Θέατρον τοῦ Καραγκιόζη. Athen o. J., bei Puchner, Das neugriechische Schattentheater, 232).

²⁴⁴) Von Jannis Mustakas (der Text jetzt im Band: G. K., Ὁ Καραγκιόζης. Δώδεκα κωμωδίες καὶ τὸ χρονικὸ τοῦ θεάτρου τῶν σκιῶν. Athen 1973; englische Übersetzung bei K. u. L. Myrsiades in *The Charioteer* 19 (1977), 20–49).

²⁴⁵) Zusammenfassung bei L. Roussel, Karagheuz ou Le Théâtre d'ombres à Athènes. 2 Bde. Athènes 1921, Bd. 2.

²⁴⁶) Weitere Titel: Τὰ ἑπτὰ θηρία καὶ ὁ Καραγκιόζης (von Markos Xanthos, Text bei Ioannu, Bd. 2, 89–125); Τὸ φίδι von Abraham, Spyros Karabalis und Jorgos Charidimos (Videoaufnahmen in der Rinvolucris Collection der Universität Harvard, vgl. Myrsiades, Καραγκιόζης, 28, 30 und 31); Ὁ Μεγαλέξαντρος μὲ τὴ βόα τῆς Δεξαμενῆς (Cedric Whitman Collection der Harvard University, vgl. Myrsiades, a. a. O., 33); Ὁ Καραγκιόζης, ὁ Μεγαλέξαντρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι von Eug. Spatharis (Εἰκονογραφημένος Καραγκιόζης. Athen o. J., illustriertes Heft und auch Schallplatte).

²⁴⁷) Der Name der „Sirene“ erscheint fast nur in Zusammenhang mit Alexander d. Gr. Die Wahrscheinlichkeit einer Übertragung der Neuerung nach Ostgriechenland ist gut möglich, wenn man bedenkt, daß auch ganze Volkstheatervorstellungen mit lebenden Schauspielern von Epirus bis in die thessalische Ebene stattgefunden haben, und zwar vor 1881 (Polymeru-Kamilaki, Θεατρικὴ παράσταση, 193).

²⁴⁸) G. Veloudis, Διήγησις Ἀλεξάνδρου τοῦ Μακεδόνα. Athen 1977, πε' ff. (Hs. Anm. 286 deutsche Ausgabe).

²⁴⁹) K. Biris, Ἑλληνικὸς ὁ Καραγκιόζης, *Θέατρο* 10 (1963), 15.

²⁵⁰) Sp. Melas, *Ἀκρόπολις*, 4. 11. 1952.

²⁵¹) H. W. Duda, Ferhâd und Schîrîn. Die literarische Geschichte eines persischen Sagenstoffes. Prag 1933.

²⁵²) Die Herstellungsart der griechischen Schattentheaterschlange mit den vielen

zuliebe, Wasser aus dem Felsen schlägt (ein Motiv, das mit dem Drachen, der das Wasser absperrt, in der griechischen Überlieferung des hl. Georg verglichen werden kann)²⁵³). Die betörende Wesirstochter ist freilich auch mit den Sirenen in Zusammenhang zu bringen²⁵⁴), oder auch mit der „Sirene“, wie ein schönes Mädchen im alltagssprachigen Wortgebrauch bezeichnet werden kann. Die Wesirstochter steht auch im Zentrum der Handlung von jenen Varianten der Vorstellung, wo Alexander d. Gr. keine Ungeheuer tötet, sondern Rätsel zu lösen hat, um die Angebetete zu gewinnen²⁵⁵); diese laufen unter den Titeln: „Karagiozis und die drei Rätsel“²⁵⁶), „Die Rätsel“²⁵⁷), „Karagiozis und die Rätsel der Wesirstochter“²⁵⁸) usw., wo die Freier in spe antreten, um die von der Wesirstochter aufgegebenen Rätsel zu lösen, was ausschließlich dem Sagenhelden gelingt²⁵⁹). Dieses Rätselmotiv zusammen mit der Geliebten von Alexander d. Gr. taucht auch in einer Erzählung des 17. Jahrhunderts auf, von der allerdings fraglich bleibt, ob sie in irgendeinem Zusammenhang mit der Schattentheatervorstellung stehen kann²⁶⁰).

Die Forschung hat sich stärker auf das Motiv des Drachenkampfes konzentriert, der gewöhnlich jenem thematischen Zyklus zugeschrieben wird, den die Überlieferungen um den hl. Georg bringen, wo das Ungeheuer ebenfalls das Wasser zurückhält²⁶¹). Es bleibt anzumerken, daß dieses Motiv einen hochmittel-

ösen hat auf jeden Fall ein türkisches Vorbild. Die Figuren, die Aik. Mystakidu beim Kongreß „Δεκαπενθήμερο ἀφιέρωμα στὸ λαϊκὸ θέατρο σκιῶν“, 25.11.–5.12.1984 in Ioannina zeigte, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen.

²⁵³) Ioannu, Bd. 2, 12.

²⁵⁴) Veloudis verweist auf die Volkssagen über die Sirenen (gemeint sind offenbar die Neraiden).

²⁵⁵) Der Tradition nach soll Mimaros der Erfinder dieser Vorstellungen gewesen sein (vgl. G. Caimi, *Karaghiozi ou La comédie grecque dans l'âme des théâtres d'ombres*. Athènes 1935, 118; S. Spatharis, *Ἀπομνημονεύματα*. Athen 1960, 214).

²⁵⁶) *Ὁ Καραγκιόζης καὶ τὰ τρία αἰνίγματα* (G. K., *Ὁ Καραγκιόζης*, 330 ff.).

²⁵⁷) *Τὰ αἰνίγματα* von Vasilaros (Videoband in der Rinvolucris Collection, vgl. Myrsiadis, *Καραγκιόζης*, 29).

²⁵⁸) *Ὁ Καραγκιόζης καὶ τὰ αἰνίγματα τῆς βεζιροπούλας* von Eug. Spatharis (auf Schallplatte, vgl. Myrsiades, a. a. O., 36).

²⁵⁹) Zu Recht verweist Siphakis an dieser Stelle auf den Märchentypus AaTh 851 a, wenn auch das Sphinx-Motiv in Frage kommen kann, da auch „Ödipus“ auf dem Schattentheater gespielt wird (von Sp. Kuzaros und Pan. Michopoulos, vgl. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 232); das griechische Ödipusmärchen (AaTh 931) kennt das Rätselmotiv im allgemeinen nicht und scheint keine direkte Beziehung dazu zu haben (W. Puchner, *Europäische Ödipusüberlieferung und griechisches Schicksalsmärchen*, *Balkan Studies* 26 (1985), 321–349).

²⁶⁰) *Σεμίραμις, βασίλισσα τῆς Συρίας* (V. N. Benešević, *Opisanije grečeskich rukopisni monastirja Svjatoj Ekateriny na Sinaje*. Bd. 3, Petrograd 1917, 332, Nr. 2122). Veloudis zitiert eine Handschrift der Meteora-Klöster (Veloudis, πς').

²⁶¹) Dies wird in Neo Suli bei Serres in Nordgriechenland auch brauchmäßig dargestellt (G. Aikaterinidis, *Ὁ λαϊκὸς ἑορτασμός τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἰς Νέον Σοῦλι Σερρών*, *Σεραϊκὰ Χρονικὰ* 5 (1969), 129 ff.). Zum hl. Georg in der balkanischen Volksüberlieferung vgl. T. Koleva, *Typologie de la fête de Saint-George chez les*

alterlichen Zusatz darstellt²⁶²), der in der anfänglichen synaxarischen Überlieferung fehlt²⁶³). In den griechischen Varianten des Märchens vom drachentötenden Helden²⁶⁴) ist der Märchenheld meist ein namenloser Königssohn²⁶⁵), oft auch von unbedeutender Herkunft²⁶⁶), seltener der hl. Georg, und dies nur in Kontamination der Erzählung mit dem griechischen Volkslied um den Hagios Georgios²⁶⁷). Die Motivübertragung – der Drachenkampf zählt zu den archetypischen Motiven fast aller Mythologien und verfügt über mehrschichtige Symbolik²⁶⁸) – kann auch dem Heldenzyklus um Digenis Akritas entnommen worden sein²⁶⁹) oder, wie Zachos Papazachariu meint, aus der osmanischen religiösen Überlieferung stammen²⁷⁰). Das Motiv der zusätzlichen Verwicklung der Endhandlung, daß sich zuerst Karagiozis als Drachentöter ausgibt und die schöne Wesirtochter begehrt, eine komische Einlage, die aufgrund der Großmut des Helden für ihn relativ glimpflich ausgeht, scheint auf den Einfluß des Märchens zu deuten²⁷¹). Daß der Drache (δράκοντας, nicht δράκος, das menschenfressende Ungeheuer in Menschengestalt der griechischen und balkanischen Märchen)²⁷²) als Schlange

Slaves du Sud, *Études balkaniques* 1977/1, 116–121; G. Spyridakis, Saint-George dans la vie populaire, *L'Hellénisme Contemporain* 6 (1952), 126–145; G. Schubert, Der Hl. Georg und der Georgstag auf dem Balkan, *Zeitschrift für Balkanologie* 21/1 (1985), 80–105.

²⁶²) J. B. Aufhauser, *Das Drachenvunder des Heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*. Leipzig 1911.

²⁶³) K. Krumbacher, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*. Aus dem Nachlasse herausgegeben von A. Eberhart. München 1911 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Cl., XXV, 3).

²⁶⁴) M. A. Alexiadis, *Οί ελληνικές παραλλαγές για τὸν δρακοντοκτόνο ἥρωα* (Arne-Thompson 300, 301A καὶ 301B). *Παραμυθολογικὴ μελέτη*. Ioannina 1982.

²⁶⁵) Ebd. 42 ff.

²⁶⁶) Dies sogar am häufigsten. Durch die Heldentat wird der unbedeutende Held zum bedeutenden.

²⁶⁷) Unverzichtbar immer noch die Arbeit von Nik. Politis, *Τὰ δημώδη ἄσματα περὶ τῆς δρακοντοκτονίας τοῦ Ἁγίου Γεωργίου*, *Laographia* 4 (1912/1913), 185–235, bes. 201 ff. Zur Beziehung von Lied und Märchen vgl. W. Haubrichs, *Georgslied und Georgslegende im frühen Mittelalter. Text und Rekonstruktion*. Königstein/Ts. 1980.

²⁶⁸) Vgl. dazu E. Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*. München o. J.

²⁶⁹) Kyriakidis, *Δυγενῆς*, Veloudis, πθ' ff.

²⁷⁰) E. Zakhos-Papazahariou, *Les origines et survivances ottomanes au sein du théâtre d'ombres grec*, *Turcica* V (1975), 32–39, bes. 36.

²⁷¹) Vgl. das Motiv des Vagabunden im Märchen vom drachentötenden Helden, der sich für den Drachenüberwinder ausgibt (Alexiadis, 53 ff.). Der Antiheld ist gewöhnlich ein Mohr („ἀράπης“) oder ein Zigeuner. Mit diesem Motiv verbindet sich auch ein anderes, archaisches Motiv, das Herausschneiden der Zunge oder der Zungen des Ungeheuers als Beweis der Heldentat (L. Schmidt, *Sichelheld und Drachenzunge*, *Fabula* 1 (1958), 19–25; W. Hierse, *Das Ausschneiden der Drachenzunge und der Roman von Tristan*. Diss. Hannover 1969).

²⁷²) Die Verwechslung bei Siphakis, 53 und passim. Zum Draken vgl. I. Diller, *Vom Draken, einer dämonischen Figur im griechischen Volksmärchen*, in: *Vom Menschenbild im Märchen*. Kassel 1982, 117–120, 154 ff.; F. Karlinger, *Rumänische*

aufgefaßt wird, braucht nicht zu verwundern: im Märchen wird übrigens meist vage von einem „Ungeheuer“ (θηρίο) gesprochen (wie auch in den älteren Vorstellungen des griechischen Schattentheaters)²⁷³, in der Häufigkeit folgt der „Drache/Drake“²⁷⁴, seltener geht es explizit um eine „Schlange“²⁷⁵; Dämon und Satan werden (nach dem Vorbild des biblischen „ὄφις“ im Paradiesgarten)²⁷⁶ in der byzantinischen Ikonographie häufig als geflügelter Drache dargestellt²⁷⁷ (vor allem auf der Ikone des hl. Georg)²⁷⁸; in den neugriechischen Überlieferungen wird die Morphologie der beiden Dämonenformen und die Wortsemantik des ähnlichen δράκοντας/δράκος oft durcheinandergebracht²⁷⁹. Die vielgliedrige und mit mehreren Ösen versehene, überaus bewegliche Schlangengestalt der griechischen Vorstellungen ist jedenfalls der osmanischen Vorstellung sehr ähnlich²⁸⁰).

Die sagenumwobene Gestalt von Alexander d. Gr. ist in der schriftlichen²⁸¹ wie der mündlichen Überlieferung²⁸² aller Balkanvölker²⁸³ gegenwärtig. Die

Märchen außerhalb Rumäniens. Kassel 1982, 13 („dracul“); M. G. Meraklis, Drache und Drake. Zur Herkunft einer neugriechischen Märchengestalt, *Märchenspiegel* 5/2 (1994), 5 ff. Im Märchen von der „Blondhaarigen“ (Ξανθομαλλουσα, AaTh 310) erscheint häufig der Drake, seine Frau (drakaina) und seine Kinder (drakopula); sie bilden eine Draken-Familie, keine Drachenfamilie.

²⁷³) Alexiadis, 44 ff.

²⁷⁴) Die Verwechslung findet auch in den Märchen selbst statt (Alexiadis, 45, Anm. 2, Meraklis, op. cit.).

²⁷⁵) In nur sechs Fällen von 47 Varianten.

²⁷⁶) Vgl. Th. M. Provatakis, Ὁ διάβολος εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην. Thessaloniki 1980, 131–167.

²⁷⁷) A. a. O., 167–235.

²⁷⁸) A. a. O., Abb. 181–189. Vgl. auch Th. Raff, Der heilige Georg als Knabenretter, *Münchener Zeitschrift für Balkankunde* 3 (1980), 183–196 (mit Abb.) und L. Kretzenbacher, Griechische Reiterheilige als Gefangenenretter. Wien 1983 (Österr. Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Sitz.ber., 421).

²⁷⁹) Materialien bei Nik. Politis, Παραδόσεις, Bd. 1, Athen 1904, 208–217, 219–228.

²⁸⁰) Vgl. wie oben.

²⁸¹) Ch. M. Berk, Der serbische Alexanderroman. München 1971; I. Köhler, Der neubulgarische Alexanderroman. Untersuchungen zur Textgeschichte und Verbreitung. Amsterdam 1973 (Bibliotheca Slavonica 9); O. Cicanci, Literatura în limba greacă în Moldova și țara românească în veacul al XVII lea. Studii, *Revista de Istorie* 23/1 (1970), 17–42; M. Marinescu-Himon, La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature roumaine, in: Ἀρχαία Μακεδονία. Α' Διεθνὲς Συμπόσιον. Thessaloniki 1970, 407–416. Zu den verschiedenen Fassungen des neugriechischen Alexandergedichts und Alexanderromans existiert eine umfangreiche Literatur. Vgl. in Auswahl: Veloudis; U. Moennig, Zur Überlieferungsgeschichte des mittel- und neugriechischen Alexanderromans. Köln 1987 (Neograeca Medii Aevi, 2); D. Holton, Διήγησις τοῦ Ἀλεξάνδρου – The Tale of Alexander. The rhymed version. Critical Edition with an Introduction and Commentary. Thessaloniki 1974; V. Konstantinopoulos/A. Lolos, Ps.-Kallisthenes: Zwei mittelgriechische Prosa-Fassungen des Alexanderromans, Teil I und II. Königstein 1983 (Beiträge zur klassischen Philologie, 141 und 150); R. Merkelbach, Die Quellen des griechischen Alexanderromans. München 1977 (Zetemata,

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

griechische orale Tradition weiß von der Drachentötung durch den Sagenhelden nicht viel zu berichten²⁸⁴). Doch nach Maßgabe der konventionellen Heldentaten der typologisierten Heroenvita²⁸⁵) dürfte es keine besondere Schwierigkeit dargestellt haben, in den Katalog der Heldentaten des Makedonierkönigs, deren Nacherzählung zu den meist aufgelegten und vielgelesenen griechischen Volksbuchdrucken der griechischen Verlage und Druckhäuser in Venedig gehörte²⁸⁶), die über die gesamte Balkanhalbinsel hinweg zirkulierten²⁸⁷), auch den archetypischen Drachenkampf aufzunehmen. Das Märchen vom drachentötenden Helden ist besonders auf der Peloponnes, in Kontinentalgriechenland, Thessalien, Makedonien und Epirus verbreitet²⁸⁸). In diesem weiteren geographischen Bereich in den Jahrzehnten nach 1821 (und vor 1879, wo das Thema in Euböa bereits auf dem Schattentheater zu sehen ist) ist die schöpferische Übernahme und Anverwandlung des Themas aus der schriftlichen („Phyllada“) und mündlichen (Märchen), aber möglicherweise auch der ikonographischen Tradition (Ikone des

9); K. Mitsakis, Der byzantinische Alexanderroman nach dem Codex Vincob. Theol.gr. 244. München 1967 (Miscellanea Byzantina Monacensia, 7); J. Trumpf, Zur Überlieferung des mittelgriechischen Prosa-Alexander und der Φυλλάδα τοῦ Μεγαλέξαντρου, *Byzantinische Zeitschrift* 60 (1967), 3–40; U. Moennig, Die spätbyzantinische Rezension *ζ des Alexanderromans. Köln 1992 (Neograeca Medii Aevi, 6); ders., Digenes = Alexander? The relationship between Digenes Akrites and the Byzantine Alexander Romance in their different versions, in: Digenes Akrites.: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry. Hgg. R. Beaton/D. Ricks. Aldershot 1993, 103–115.

²⁸²) F. Kampers, Alexander der Grosse und die Idee des Weltimperiums in Prophetie und Sage. Freiburg/Br. 1901; G. Spyridakis, Die Volksüberlieferung über Alexander den Großen in Nord-Griechenland (Makedonien und Thrakien), *Zeitschrift für Balkanologie* 9 (1973), 187–193.

²⁸³) K. Dietrich, Alexander der Große im Volksglauben der Griechen, Slaven und Orientalen. *Allgemeine Zeitung* [München], Nr. 184/1904, Beilage, 289–292; dasselbe gilt für Kleinasien (R. M. Dawkins, Alexander and the Water of Life, *Medium Aevum* 6 (1937), 186 ff.) und den zentralasiatischen Raum (J. A. Boyle/K. Kalliataki, Ὁ μῦθος τοῦ Ἀλεξάνδρου στὴν κεντρικὴ Ἀσία, *Laographia* 30 (1975), 357–368).

²⁸⁴) H. Gleixner, Das Alexanderbild der Byzantiner. München 1961, 107–118; B. Schmidt, Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder. Leipzig 1877, 145–148; G. K. Spyridakis, Zwei neugriechische Volkssagen über Alexander den Großen, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 40 (1962), 447 ff. Weitere ausführliche Detailliteratur bei Puchner, *Οἱ βαλκανικὲς διαστάσεις*, 98 f., Anm. 313.

²⁸⁵) Veloudis, 70 ff. (der Einleitung), zur Kritik Moennig, Digenes = Alexander? Allgemein: L. Raglan [d.i. F. R. Somerset], *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*. London 1949.

²⁸⁶) Dazu G. Veloudis, Der neugriechische Alexander. München 1968, 13–19, 53–56.

²⁸⁷) Immer noch paradigmatisch die Studie von G. Veloudis, Das griechische Druck- und Verlagshaus „Glikis“ in Venedig (1670–1854). Das griechische Buch zur Zeit der Türkenherrschaft. Wiesbaden 1974.

²⁸⁸) AaTh 300: Peloponnes 37 Varianten, Kontinentalgriechenland 16, Thessalien 15, Makedonien 14, Epirus 13 (Alexiadis, 41).

hl. Georgs) in das Schattenspiel anzusetzen²⁸⁹). Dieselben thematischen Stimuli waren mehr oder weniger auf der gesamten Balkanhalbinsel vorhanden; doch nirgendwo fand ein ähnlicher Schritt organischer Integration traditioneller Motive in ein neues Ausdrucksmedium (osmanisches Schattentheater) statt, oder umgekehrt: nirgendwo ist eine ähnlich unproblematische Eingliederung eines fremden Ausdrucksmediums in die bestehende Volkskultur zu beobachten, wie im Falle der epirotischen Tradition. Die Kulturschichtenlage ist beim Volksbuch um „Megalexantros“ und Karagiozis ähnlich und hat die Übernahme wahrscheinlich auch erleichtert: Es geht um eine breite Zwischenschicht zwischen mündlicher und schriftlicher Überlieferung²⁹⁰).

Unter den „mythologischen“ Schattentheatervorstellungen²⁹¹) finden sich noch andere Beispiele solcher Assimilationen, die allerdings auf spätere Entwicklungsphasen des griechischen Schattenspiels verweisen: „Belisarios“ mit noch unbekanntem Übertragungswegen²⁹²), „Golpfo“ und „Genoveva“ aus dem dramatischen Idyll²⁹³), „Ödipus“, „Theseus“ und „Herakles“ aus der Schrifttradition (Übersetzungen, Schullektüre, triviale Lesestoffe)²⁹⁴), auch der „Raub der schönen Helena“²⁹⁵), aber auch Themen aus den sittenschildernden Heimatstük-

²⁸⁹) Auf die Ikone des hl. Georg besteht die mündliche Tradition der Schattenspieler. Agiomavritis z. B. hat das rationalistische Argument vorgebracht, daß es unmöglich gewesen sei, den hl. Georg auf dem Schattentheater abzubilden, daher habe man das Drachenkampfmotiv Alexander d. Gr. zugeschrieben. Diese Argumentation deutet darauf hin, daß sich das Schattentheater bereits von jener Kulturschicht entfernt hatte, in der diese Übertragung stattgefunden hat (Volkskultur der Türkenzeit). Bezüglich der Beeinflussung der Schattenspieler durch die byzantinische ikonographische Tradition stehen umfassende Untersuchungen noch aus. Die Schlange jedenfalls folgt nicht der Drachendarstellung auf den Ikonen des Heiligen.

²⁹⁰) Vgl. dazu jetzt auch die Studie von G. Kiurtsakis, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Τὸ παράδειγμα τοῦ Καραγκιόζη*. Athen 1984, der das Phänomen mit der Methode der Oral poetry-Forschung zu untersuchen unternimmt. Strukturalistische Kriterien wendet Siphakis (a. a. O.) an, der sich die Funktionen der Proppschen Märchenanalyse ausleiht und die Begriffe der französischen Narrativistik auf die Karagiozis-Stücke anwendet (zur berechtigten Kritik L. S. Myrsiades, *Oral Traditional Form in Karagiozis Performance*, *Ἑλληνικά* 36 (1985), 116–152). Zu solchen Versuchen auch L. Danforth, *Tradition and Change in Greek Shadow Theater*. In: *Théâtres d'ombres*, wie Anm. 51, 159–184, und G. Petris, *Ὁ Καραγκιόζης. Δοκίμιο κοινωνιολογικό*. Athen 1986.

²⁹¹) Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 231 ff.

²⁹²) Vgl. G. Andreadis, *Ἀπὸ τὸν Βελισάριο στὸν Οἰδίποδα: ἀρχαία, μέσα καὶ νεώτερα μοτίβα στὸ ἔργο Βελισάριος τοῦ λαϊκοῦ μας θεάτρου σκιῶν*, in: *Τὰ παιδιά τῆς Ἀντιγόνης. Μνήμη καὶ ἰδεολογία στὴ νεώτερη Ἑλλάδα*. Athen 1989, 301–309.

²⁹³) „Genoveva“ gehört zu den beliebten Themen der Trivalliteratur aller Balkanvölker (Puchner, a. a. O., Nr. 251, 252).

²⁹⁴) Puchner, a. a. O., Nr. 253–255.

²⁹⁵) Vorstellung von Mollas, Textheft im Theatermuseum und in der Gennadios Bibliothek in Athen.

Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel

ken („komidyllion“)²⁹⁶), aus dem Revuetheater „epitheorisi“²⁹⁷), der Dorfnovelle und dem Heimatroman²⁹⁸), der Pantomime²⁹⁹), aus den Zeitungsmeldungen³⁰⁰) und dem Puppenspiel des „Fasulis“³⁰¹). Diese Assimilationsvorgänge finden jedoch in den großen städtischen Zentren der Peloponnes und in Athen statt, ab dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, wo bekannte Spieler wie Mimaros, Rulias, Mollas und andere, die der Schrift kundig waren und an einer weiterreichenden Kulturtätigkeit, nicht nur der Unterschichten, teilnahmen³⁰²). Die Aufnahme des Themenzyklus um Alexander den Großen in das griechische Schattentheater verweist auf eine andere Kulturschicht und eine andere Epoche: auf die nichturbane griechische Volkskultur der Türkenzeit. In diesem Sinne bilden die Assimilationsversuche der epirotischen Tradition die ersten Schritte einer schöpferischen Eingliederung des anatolischen Schauspiels in die griechische Volkskulturtradition, die erste erfolgreiche Integrationsbemühung im Sinne einer tatsächlichen „Hellenisierung“ der Gattung (welche nicht nur im Sprachkriterium bestehen kann). Wären damit nicht die Reformen des Schattentheaters im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts eingeleitet worden, das osmanische Schattentheater wäre im hellenophonen Raum ebenso wie in allen anderen Provinzen des ehemaligen Osmanischen Reiches als dysfunktionales Relikt, das keine adäquate soziale und historische Realität mehr widerspiegelt, dem sukzessiven Rückgang und dem letztlich Verschwinden ausgeliefert gewesen.

Im Wissen um die geographische Verbreitung und den historischen Tiefgang des osmanischen Schattentheaters in Südosteuropa und die typologische Ausdifferenzierung von verschiedenen Assimilationsebenen läßt sich abschließend mit einer gewissen Verbindlichkeit festhalten, daß die ersten Versuche einer organischen Assimilation des Kagaröz-Spiels auf dem Balkan im phanariotischen und postphanariotischen Rumänien und im türkenzeitlichen Epirus während des 19. Jahrhunderts stattfanden. Die Wege der Hellenisierung der Gattung als Voraussetzung seiner Blüte in Griechenland von 1900–1930 führen nicht direkt nach Istanbul, sondern zuerst in den weiteren Balkanraum. Die Nabelschnur nach Konstantinopel besteht nur für den unangepaßten osmanischen Spieltyp mit dem

²⁹⁶) Z.B. der Dialekttyp aus Zante und aus dem gebirgigen Rumelien stammt aus dem „komidyllion“ (Th. Hatzipantazis, *Tò Kωμειδύλλιο*. Bd. 1, Athen 1981, 107 ff.).

²⁹⁷) Th. Hatzipantazis/L. Maraka, *Ἡ Αθηναϊκὴ Ἐπιθεώρηση*. Athen 1977, 57–59.

²⁹⁸) Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, 76 ff.

²⁹⁹) Dazu einige Angaben bei Hatzipantazis, *Ἡ εἰσβολή*, 78 ff. Der Umfang dieser Einflußzone ist noch nicht systematisch erforscht. Vgl. auch Puchner, *Μεθοδολογικοὶ προβληματισμοί*, 252 ff.

³⁰⁰) Vgl. die Erfolgsvorstellung von Sotiris Spatharis „*Tò Δράμα τοῦ Ἀθανασόπουλου*“, das sich auf ein tatsächliches Verbrechen stützt, das 1931 in den Zeitungen Furore machte (Spatharis, *Ἀπομνημονεύματα*, 110 ff.).

³⁰¹) Puchner, *Fasulis*.

³⁰²) Der wahrscheinliche Einfluß des Theaterlebens von Patras auf die Thematik des reformierten Karagiozis von Mimaros ist noch nicht systematisch untersucht.

mehr oder weniger deutlich phallischen Karagöz, der in der Hauptstadt Athen noch bis 1892 gespielt wurde, nicht für den Spieltyp der epirotischen Tradition, der auf das türkenzeitliche Ioannina als Verwaltungszentrum und geistiger Metropole weiterer Balkanregionen zurückgeht. Mimaros und die Spieler seiner Gruppe in Patras haben diese Neuerungen aufgenommen und die „Hellenisierung“ der Gattung, auf einer anderen Kulturebene (städtische Volkskultur) und mit anderen thematischen Quellenräumen (Trivalliteratur, Pantomime, Puppentheater, Populärtheater) weitergeführt; der tatsächliche Übergang vom osmanischen zum griechischen Spieltyp stützt sich vorwiegend auf die neuen Dialektfiguren, die spezifisch regionale, sprachliche, historische und soziale Gegebenheiten widerspiegeln.