

2. Ein Abriss türkischer Bühnentraditionen

Theater zwischen Ost und West

Ohne die Kenntnis der Literatur und des Theaters der fünfziger und sechziger Jahre in der Türkei kann man auch das türkische Theater in Deutschland nicht beurteilen. (Yüksel Pazarkaya)¹

2.1 Einleitung: Öst-westliche Theaterdifferenzen?

Gegen 1980 begann an der *Berliner Schaubühne* unter der Intendanz von Peter Stein ein denkwürdiges und bis heute einmaliges Unterfangen: Eine deutsche Theaterbühne bot türkischen Schauspielern die langfristige Zusammenarbeit an und unternahm in der Folge den Versuch, das entstandene Ensemble fest unter eigenem Dach zu etablieren. Bedauerlicherweise lief das Projekt trotz einer Reihe ansprechender Produktionen bereits nach wenigen Jahren wieder aus. Auf das Schaubühnen-Projekt und die Gründe seines Scheiterns werde ich im nächsten Kapitel in Detail eingehen; hier sei lediglich angemerkt, dass es sich von Beginn an scharfer Kritik ausgesetzt sah. Beanstandet wurde etwa, dass sich die Stücke des Ensembles zu einseitig auf den türkischen Bezugsrahmen beschränken würden. Deutsche, aber auch türkischstämmige Kritiker sprachen in diesem Zusammenhang von einer problematischen Tendenz des kulturellen Rückzugs und der Selbstisolation des türkischen Theaters in Deutschland (vgl. Ören, »Auf der Suche«, S. 313).

Nach Yüksel Pazarkaya ist eine solche Kritik ungerechtfertigt. »Das mit dem Bezugsrahmen Türkei kann man auch ganz anders interpretieren«, wendet er ein und erläutert dies wie folgt: »Es gibt in der Türkei ein Theater und eine Theaterliteratur, die in Deutschland völlig unbekannt ist. Die spielt und zeigt man und präsentiert damit eine Theaterkultur.« (Eigenes Interview 2004) Für Pazarkaya erhält das Schaubühnen-Projekt seine Berechtigung nicht zuletzt dadurch, dass es eine Theatertradition vorstellte, die bis

1 In unserem Gespräch in Columbus, Ohio am 4. Juni 2004 (siehe Anhang).

dahin von deutscher Seite kaum Beachtung gefunden hatte. Und mit wenigen Abstrichen gilt dies bis zum heutigen Tag. Wie ich einleitend ausführte, lassen sich für dieses Desinteresse folgende Gründe anführen: Die Deutschen tun sich nach wie vor schwer, in Menschen türkischer Abstammung mehr als den Arbeiter zu sehen; und auch das jahrhundertalte Türkenbild der kulturlosen Kriegernation spielt weiter eine Rolle. Daneben verweist die konstante Nicht-Beachtung jedoch auch auf eine Praxis der kulturellen Arroganz, die eigene Traditionen absolut setzt und andere gleichzeitig abwertet: »Die Deutschen sind«, bemerkt Pazarkaya, »in ihrer Einschätzung überheblich und sehen mit Vorliebe auf ihre eigenen Traditionen.« (Ebd.) Und auch der Satiriker und Kabarettist Şinasi Dikmen betont das Wissensdefizit seitens deutscher Kritiker: »Die deutschen Intellektuellen haben Probleme mit unseren Metaphern; mit unseren Bildern, mit unseren Subtexten. Sie verstehen sie nicht, weil Ihnen Informationen über uns fehlen, sie haben keine Ahnung von dem, was wir erzählen.« (Persönliches Interview 2003)

Der Schriftsteller und frühere Schauspieler Aras Ören weist darauf hin, dass gerade die türkische Theaterkultur im deutschen Kulturkontext lange Zeit gar nicht einer eingehenderen Beschäftigung würdig erschien, beziehungsweise »von vornherein als zweitklassig« eingestuft wurde (zit. in Baykul, »Vereinstheater«, S. 17). Dabei besitzt die Türkei, wie dieses Kapitel umreißen wird, durchaus eine bedeutende, viele Jahrhunderte zurückreichende Theatertradition. Während türkisch-deutsche Künstler und Kritiker auf der einen Seite ein distinktes türkisches Theatererbe betonen, lehnen sie andererseits im Bereich des modernen Theaters jede allzu strikte Abgrenzung zwischen türkischen und deutschen Theaterformen ab. Pazarkaya etwa reagiert auf Klassifizierungen, die von solchen kulturellen Oppositionen ausgehen, mit Verständnislosigkeit und stellt hinsichtlich der Kritik am Schaubühnen-Projekt die Frage: »[W]as heißt hier denn deutsches Theater und türkisches Theater? In Bezug auf die Inszenierung, die Schauspielerei, das Bühnenbild, die Beleuchtung und die Musik gibt es überhaupt keinen Unterschied zum geläufigen Theater in Deutschland.« (Persönliches Interview 2004)²

Wie diese Diskussion andeutet, ist das türkisch-deutsche Theater ohne Vorkenntnisse der türkischen Theatertraditionen zum einen und des modernen türkischen Theaters zum anderen weder begreifbar noch angemessen zu beurteilen. Aus diesem Grund bietet dieses Kapitel einen relativ detaillierten Abriss der Theaterentwicklung in der Türkei, den ich als Grundlage für die folgenden zwei Kapitel über türkisch-deutsche Bühnenproduktionen verstehe. Einen besonderen Stellenwert nimmt dabei die Behandlung des Karagöz-Schattenspiels als der bedeutendsten türkischen Theatertradition ein, welche inhaltlich und formal einen wesentlichen Einfluss auf die übrigen traditionellen Theaterformen ausübte und auch im modernen türkischen Theater – und auf vielfältige Weise im türkisch-deutschen Theater und Kabarett – seine Spuren hinterlassen hat.

2 Catherine Diamonds stützt in ihrem Artikel »Darkening Clouds over Istanbul: Turkish Theatre in a Changing Climate« (1998) Pazarkayas Einschätzung und weist auf allgemeine Probleme der westlichen Rezeption (vgl. S. 348).

2.2 Das traditionelle türkische Theater

Ottoman culture developed virtually no understanding of a dramatic situation in artistic terms. Nor did it evolve any concept of a protagonist with heroic dimensions pitted against forces beyond his control, a protagonist with superhuman aspirations and a yearning to transcend himself, a defiant man. (Talat Said Halman)³

Allgemeine Kennzeichen

Traditionelle türkische Theaterformen lassen durchaus Vergleiche mit dem klassischen Theater westlichen Stils (dem aristotelischen Theater) zu, sind aber, wie das einleitende Zitat verdeutlicht, mit dessen Maßstäben nur unzureichend zu erfassen. Bevor ich die wichtigsten Formen des traditionellen türkischen Theaters sowie deren Entwicklungsgeschichte vorstelle, seien daher vorweg stichpunktartig einige seiner generellen Kennzeichen (teilweise mit Verweis auf westliche Theaterformen) skizziert:

- Das Theater, präziser ausgedrückt der Mimus, hat in der Türkei eine lange Tradition; allerdings wurden Stücke bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht schriftlich fixiert, so dass nach Pazarkaya »von einer bedeutsamen alten türkischen Theaterliteratur« nicht die Rede sein kann (*Rosen im Frost*, S. 190).
- Türkisches Theater fand traditionell fernab der Kulturmetropolen in dörflichen Regionen statt, beziehungsweise erhielt dort seine maßgebliche Ausrichtung, die dann in städtischen/höfischen Veranstaltungen imitiert wurde. Aus diesem Grund spielen im türkischen Theater folkloristische Elemente eine bedeutsame Rolle; auch finden generell musikalische Passagen in die Präsentationen Eingang.
- Das traditionelle türkische Theater besitzt ausnahmslos Lustspielcharakter. Talat Sait Halman spricht hier von »the tragic void« und führt das Fehlen einer tragischen Tradition auf die Lehren des Islam zurück, der dazu aufruft, das Schicksal zu akzeptieren, das Gott dem Menschen vorbestimmt (S. 28). In dieser Sicht existiere das Konzept von Tragik überhaupt nicht: die Hingabe an das Schicksal negiere die Form der Tragödie gleichsam.⁴
- Alle traditionellen türkischen Theaterformen basieren auf Typenspielen, das heißt, in ihnen vollzieht sich keinerlei Charakterentwicklung, sondern es handelt sich bei den dargestellten Figuren stets um festgeschriebene, dem Publikum bekannte Typen mit

3 In der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen Anthology über *Modern Turkish Drama* von 1976 (S. 28).

4 Im antiken griechischen Drama tritt demgegenüber das Individuum, bzw. die Gesellschaft und ihre Gesetze stärker in den Vordergrund und bilden ein Gegengewicht zum göttlichen Gesetz, wie es etwa in Sophokles' »Antigone« deutlich wird. Dies hat auch Einfluss auf die Charakterzeichnung, die sich hier weitaus differenzierter darstellt als im traditionellen türkischen Theater.

charakteristischen Zügen. Im Fall des Schattentheaters ist sogar die gesamte Tradition nach einer dieser Figuren benannt.

- Das traditionelle türkische Theater weist »keine Handlung im Sinne von Konflikten« auf, es besteht »kein dramaturgisch zwingender Übergang, keine inhaltliche Verknüpfung« zwischen den einzelnen Teilen; vielmehr entwickelt sich die Handlung basierend »auf der freien Konversation der Achsenfiguren« (Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 190ff.). Kritiker sprechen in diesem Zusammenhang mitunter von einer flexiblen »offenen Form« der Stücke (ebd. S. 219).
- Der Aufbau der Stücke ist einer strengen Formgebung unterworfen. Innerhalb dieses vorgegebenen Rahmens existiert allerdings stets Raum für Abschweifungen, Improvisationen und Stegreif-Einschübe, die es den Künstlern erlauben, auf Stichworte aus dem Publikum zu reagieren oder auf aktuelle Ereignisse und Situationen einzugehen.
- Das traditionelle türkische Theater beinhaltet eine ausgeprägt sozialkritische Komponente (vgl. Halman S. 14). Nach Özdemir Nutku erfülle die Form des Lustspiels im türkischen Rahmen die wichtige Funktion, dem Publikum die Möglichkeit zu bieten, eigene Urteile zu fällen (»Concept of Alienation«, S. 73). Hier ist auch auf die satirische Tradition des türkischen Volkstheaters und seiner modernen Formen hinzuweisen.
- Anders als das Illusionstheater westlicher Ausrichtung besitzt das traditionelle türkische Theater grundsätzlich einen andeutenden und verweisenden Charakter; weder existiert eine Bühne noch ein richtiges Bühnenbild. Aufgrund solch »verfremdender« Effekte, die nach Metin And wohl auf den islamischen Bilderbann zurückzuführen sind (And, *History*, S. 11),⁵ wurde im traditionellen türkischen Theater mithin eine Vorwegnahme moderner westlicher Theaterformen wie etwa des Epischen Theaters gesehen (vgl. And, *Karagöz*, S. 95).⁶

Zur Klassifizierung

Metin And unterscheidet vier Kategorien des türkischen Theaters: (a) das Dorfspiel, das ursprünglich auf Riten und magische Rituale zurückging, das als Spektakel aufgeführt wurde, an dem sich eine ganze Gemeinde beteiligte; (b) das Volkstheater, welches im Gegensatz dazu von umherziehenden professionellen Schauspielern betrieben wurde; (c) das Hoftheater, das in der Türkei nicht als eigenständige Tradition existierte sondern Formen des Volkstheaters imitierte; und (d) das Theater westlichen Stils, welches ab dem 18. und verstärkt im 19. Jahrhundert die einheimischen Spieltraditionen verdrängte (vgl. »Traditional Performances«, S. 7ff.).

Bei genauer Betrachtung lassen sich diese vier Typen allerdings auf zwei reduzieren: das Volkstheater und das westlich beeinflusste Bühnentheater. Diese Formen bezeichnen zugleich das herkömmliche und das moderne türkische Theater. Wie meine Ausführungen verdeutlichen werden, besteht zwischen beiden einerseits ein scharfer Bruch, andererseits lassen sich aber auch viele Querverbindungen feststellen: Die traditionellen

5 Vgl. hierzu auch Diamond S. 338f.

6 Vgl. hierzu außerdem Özdemir Nutkus Artikel »Concept of Alienation« aus dem Jahr 1999.

Formen des Volkstheaters vermischten sich besonders ab dem 19. Jahrhundert mit westlichen Theaterformen und ließen die spezifische Form des modernen türkischen Theaters entstehen. Ich werde zunächst die drei traditionellen Volkstheaterformen – Meddah, Orta Oyunu und das Karagöz-Schattentheater – vorstellen und dabei besonders auf das Schattentheater detaillierter eingehen.

2.2.1 Die dramatische Meddah-Erzählkunst

Unter dem Begriff »Meddah« versteht man im Kontext des türkischen Theaters eine Art erzählendes Einmann-Spiel. Meddahs (wörtlich übersetzt: »Feiernde/Lobpreisende«) – und unter musikalischer Begleitung auch Ozans und Aşıks, die sogenannten Poeten-Sänger (vgl. Nutku, »On Aşıks«, S. 53f.) – finden ihren Ursprung als Erzähler religiöser und heroischer Fabeln. In dieser Funktion unterhielten sie ihre Zuhörer nicht nur, sondern unterwiesen sie zugleich auch religiös, das heißt, sie wirkten durch ihre Erzählkunst auf eine Stärkung des islamischen Glaubens hin (propagandistische Funktion des Theaters). Über die Jahrhunderte ging nach und nach der religiöse Bezugsrahmen verloren; stattdessen nahmen sich Meddahs immer mehr weltlicher Themen an, und die Satire wurde zum Vehikel ihrer Erzählungen. Darstellung fanden nun insbesondere menschliche Verhaltensweisen, soziale Sitten und typische Charaktere, wobei Meddahs häufig eine kritische Haltung einnahmen (vgl. ebd. S. 63).

Nach Halman stellt der Übergang zu weltlichen Themen zugleich jene Phase dar, da sich das Programm der Meddahs vom reinen Erzählen zum theatralischen Erzählakt weiterentwickelte; er fasst dies in folgendes Bild: »The *meddah* was the sit-down version of the American stand-up comic or the British music hall/burlesque comedian« (S. 18). Die Auftritte fanden häufig in Kaffeehäusern statt, wo der Künstler bekannte Anekdoten in immer neuen Variationen zum Besten gab, teilweise auch verschiedene Geschichten verknüpfte und dabei mittels gestischer, mimischer und sprachlicher Imitation in eine Reihe von Rollen schlüpfte. Der Meddah, so schildert Pazarkaya den dramatischen Vorgang, »unterbricht die Erzählung durch personifiziertes Sprechen, Rollenspiel, fingiertes Gespräch oder imitiertes Sprechen« (*Rosen im Frost*, S. 193). Abschweifungen stellten in diesem Zusammenhang einen Kunstgriff dar, der es dem Meddah gestattete, direkt auf sein jeweiliges Publikum einzugehen und aktuelle Themen anzusprechen.

Den Höhepunkt ihrer Popularität erreichten Meddahs im 17. und 18. Jahrhundert. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzog sich vor allem unter dem Sultanat Abdülhamits II. (1876–1909) eine strenge Zensur aller kulturellen Aktivitäten, der auch die Kunst der Meddahs zum Opfer fiel. Dennoch blieben einige Meddahs bis ins 20. Jahrhundert hinein aktiv; die letzten großen Meister der dramatisierten Erzählkunst setzten sich erst gegen 1950 zur Ruhe (vgl. Halman S. 19). Die große Popularität des Monodramas (Einpersonenstück) im zeitgenössischen türkischen Theater verweist darauf, dass die Meddahkunst bis heute nachwirkt (vgl. Diamond S. 339). Und gleichermaßen könnte wohl auch die Vorliebe türkisch-deutscher Kabarettisten für Solodarbietungen gedeutet werden (obwohl sich hier ebenso gattungsinterne Gründe anführen ließen, da Einzelauftritte derzeit im deutschen Kabarett allgemein überwiegen).

2.2.2 Orta Oyunu: Das Spiel in der Mitte

Orta Oyunu (»Spiel in der Mitte«), dessen frühe Formen wenigstens seit dem 16. Jahrhundert belegbar sind, ist ein Typenspiel ohne Charakterentwicklung, das sich anders als das Schattenspiel und verschiedene Puppenspielformen lebender Akteure bedient. Zwei Figuren stehen hier zentral und bestimmen durch ihre amüsanten Dialoge die Handlung: Pişekar (»Kunstbetreibender«, oder auch »kluger Mann«), der den gebildeten Bürger verkörpert, und Kavuklu, ein grobschlächtiger, doch gewiefter Mann aus dem Volk, dessen Name auf seine hohe turbanartige Kopfbedeckung verweist. Als dritte wichtige Figur tritt Zenne (»junge Frau«) auf, die, bis ins 20. Jahrhundert ausnahmslos von Männern gespielt wurde und mit Kunsthaar, stark geschminkt und mit übergroßen Brüsten bestückt auftrat (vgl. Atsız).

Orta Oyunu wurde wiederholt als die türkische Form der Commedia dell'Arte bezeichnet, wobei im Wort »orta« mithin gar eine lautliche Abwandlung des italienischen »arte« vermutet wurde (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 191). Eine mögliche Erklärung wäre, dass italienischen Truppen, die zu Gastauftritten in Istanbul weilten, diese Art des Schauspiels initiierten. Tatsächlich gleichen sich beide Formen in wesentlichen Aspekten: Sowohl bei der Commedia dell'Arte als auch (bis zu einem gewissen Grad) bei Orta Oyunu handelt es sich um Stegreifkomödien mit stereotypen Personen und Raum für Improvisationen. Halman spricht spielerisch von der »commedia dell'orta«, weist aber zugleich darauf hin, dass Bezüge zum türkischen Schattenspiel überwogen: »The similarities are far more striking between Ortaoyunu and Karagöz. [...] Since Karagöz is the older form, it has been speculated that Ortaoyunu must have been its representational version.« (S. 25) Die Parallelen zwischen diesen beiden Genres umfassen neben der Typendarstellung auch dramaturgische Strukturen (wie Stückaufbau und Handlungsentwicklung) sowie sprachliche Aspekte (etwa Sprachwitz, Wortspiele, Gebrauch von Dialekten).

Da die Figurenkonstellation der Orta Oyunu weitgehend mit der des Schattentheaters übereinstimmt, verzichte ich auf eine Beschreibung und verweise auf den nächsten Abschnitt. Auch der Aufbau beider Theaterformen ist mehr oder minder vergleichbar und sei daher nur knapp mit Pazarkaya umrissen:

Orta Oyunu besteht aus zwei Teilen: der Muhavere (Konversation) zwischen den Achsenfiguren Pişekar und Kavuklu und dem Fasil (Handlungsteil). Der Handlungsteil wird mehr oder weniger aus dem anonymen Spielrepertoire festgelegt, während die Konversation oft spontan erfunden wird. In ihr kann auf aktuelle Tagesereignisse, Persönlichkeiten und anwesende Zuschauer kritisch beziehungsweise ironisch Bezug genommen werden. Der Handlungsteil besteht aus den Begegnungen verschiedener Typen und Typennachahmungen. In ihm ist keine prozessuale Entwicklung, das heißt keine Handlung im Sinne von Konflikten und einer Spannungserzeugung, enthalten. Nicht nur die Figurenbegegnungen werden locker aneinandergereiht, sondern auch zwischen der Konversation und dem eigentlichen Teil besteht kein dramaturgisch zwingender Übergang, keine inhaltliche Verknüpfung. (*Rosen im Frost*, S. 192)

Da die einzelnen Szenarien vorgegeben waren, spezialisierten sich die Schauspieler der Orta Oyunu innerhalb dieses Rahmens auf bestimmte Rollen und Figurentypen, lernten

daneben aber auch unzusammenhängende Szenen und Szenenfragmente auswendig, die sich als Versatzstücke an beliebiger Stelle einzufügen ließen. Die Stücke selbst waren nicht schriftlich fixiert; man hielt sich grob an allgemeine Vorgaben und improvisierte ansonsten in Anpassung an die jeweiligen Gegebenheiten (vgl. Atsız). Nach Ankunft des Theaters westlichen Stils im 19. Jahrhundert wurde Orta Oyunu aufgrund seiner strikten Form, daneben aber auch wegen seiner vielen sexuellen Bezüge zunehmend als primitiv und vulgär abgetan (vgl. And, »Traditional Performances«, S. 52). In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kam diese Spielform schließlich völlig zum Erliegen; nur eine im 19. Jahrhundert entstandene Unterform, das Tuluat Tiyatrosu, ein relativ handlungsgelockertes Improvisationstheater, das sich durch die Übertragung des Orta Oyunu auf die Bühne ergab, hält sich weiterhin am Leben (vgl. Halman S. 27 und S. 34).

Aus verschiedenen Gründen, die ich abschließend knapp umreißen möchte, lässt sich Orta Oyunu mit Metin And als anti-illusionistisches Präsentiertheater charakterisieren (vgl. »Traditional Performances«, S. 52): Bis ins 19. Jahrhundert existierten in der Türkei keinerlei Theaterhäuser und nicht einmal erhöhte Bühnen. Die Bühne der Orta Oyunu (*palanga* genannt) bestand lediglich aus einem offenen Raum, »gelegentlich durch vier mit einem Seil umzogene Pfähle an den Ecken« markiert (Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 191), um den herum das Publikum platziert war – daher auch der Name des Schauspiels, der »Spiel in der Mitte« bedeutet. Das Spiel fand also inmitten der Zuschauer und für gewöhnlich unter freiem Himmel etwa auf dem Dorfmarktplatz statt, daneben jedoch auch in den Palästen oder in Kaffeehäusern. Während der Aufführung standen sich je zwei Schauspieler im Dialog gegenüber, tauschten dabei häufig ihre Positionen und machten im Oval der Bühne ihre Runde, so dass sie von allen Seiten betrachtet werden konnten (vgl. Atsız). Dabei existierten weder Vorhänge noch ein Umkleide- oder Requisitenraum, das heißt, alle Vorbereitungen vollzogen sich im vollen Blick des Publikums: Die Akteure wechselten öffentlich ihre Kostüme und warteten beim Orchester dem Publikum sichtbar auf ihre Einsätze. Ebenso wie die Bühne waren auch die Kulissen – in der Regel bestand diese aus einem Haus und einem kleinen Laden – und die Ausstattung wie Kostüme und Requisiten nur angedeutet (vgl. And, »Traditional Performances«, S. 51). Anti-illusionistisch war der Charakter Orta Oyunu also schon insofern, als das Aufführungsumfeld eine Illusion keinesfalls begünstigte. Als eine weitere Begründung für diese Präsentationsart ist jedoch auch das bereits angesprochene Bilderverbot des Islams zu nennen: »Stage presentation is against the Islamic doctrine, and the very essence of theatrical art demands representation which is repugnant and profane to Islamic theologians. [...] Moreover, the representation of living beings might seem to the orthodox Moslem an intrusion into the creative activity of God, an imitation of the creatures of Allah.« (And, *History*, S. 35f.) In größerem Maße als im Karagöz-Schattenspiel, in dem anstelle lebender Personen Puppen als Schauspieler agierten, war in Orta Oyunu daher Vorsicht geboten. Dies hatte neben dem »Bühnenbild« und der Dramaturgie auch Einfluss auf die Darstellungsweise der Akteure. And beschreibt die Schauspielarbeit folgendermaßen:

The actor does not lose his identity as an actor and shows his awareness of this to his audience. The audience does not regard him as pretending to be a real person but as an actor. The stage is not perceived as being discontinued and separated from

the audience, there is no line between them, and no removed forth wall. The author keeps reminding the audience continuously that they sit in the theatre, and makes the audience part of the show. (Ebd. S. 41)

Einen Schritt weiter als And geht Özdemir Nutku, wenn er unter Bezugnahme auf die Terminologie Brechts die Technik der Verfremdung zum bestimmenden ästhetischen Mittel der Orta Oyunu (wie des östlichen Theaters insgesamt) macht. In seinem Artikel »The Concept of Alienation in Ortaoyunu« erstellt er eine umfangreiche Aufstellung an Verfremdungseffekten, um sie danach in Orta Oyunu nachzuweisen. Neben der angedeuteten Theaterkulisse spricht er etwa von einem angedeuteten Schauspiel, zum Beispiel wenn die Akteure ihre Vorstellung erklärend unterbrechen. Genau wie im Epischen Theater sei das Publikum aufgerufen, eine kritische Haltung zum Stück und der dahinterstehenden sozialen Wirklichkeit einzunehmen (vgl. »Concept of Alienation«, S. 83–87). Auf die Frage, inwieweit sich Brechts Dramaturgie tatsächlich auf das traditionelle türkische Theater anwenden lässt, werde ich in meinem Kapitelresümee eingehen.

2.2.3 Das Karagöz-Schattentheater

Herkunft und Entstehung

Die Türken blickten bereits auf eine lange Puppenspieltradition (*kukla oyunu*) zurück, als das Schattenspiel im 16. Jahrhundert aus Richtung Ägypten oder Java Einzug hielt. Dieses hat seinen Ursprung im Fernen Osten (Java, China, Indien), ist erstmals im 11. Jahrhundert in Ägypten belegt, fand im Zuge der Eroberung Ägyptens durch Sultan Selim I. (1512–1520) seinen Weg nach Anatolien und breitete sich in der Folge mit den Osmanischen Eroberungen in alle Himmelsrichtungen aus (vgl. And, *Karagöz*, S. 21 und Pazar-kaya, *Rosen im Frost*, S. 206). Eine wichtige Rolle bei der Ausbreitung des Schattenspiels könnten womöglich Zigeuner gespielt haben; die Figur des Karagöz gilt mitunter selbst als Zigeuner (vgl. Wolfart). Schon im 17. Jahrhundert war das Schattentheater zu einer festen kulturellen Größe im Osmanischen Reich geworden und hatte sich inzwischen in Form des Karagöz-Schattenspiels zu einer elaborierten und authentisch türkischen Kunstform entwickelt. And führt aus:

Regardless of whether the introduction of shadow theatre is credited to the Egyptians or not, Karagöz has developed in its maturity into a purely Turkish phenomenon and, under Turkish rule, the Karagöz became popular throughout the Near East Arab countries passing over into Northern Africa and the Balkan countries. (And, *Karagöz*, S. 86)⁷

Handlung und Typenzeichnung des Karagöz-Schattenspiels sind geprägt vom sozialen Kontext des Osmanischen Reiches und vor allem des Istanbulers Raums. Die Stücke bieten »a rich cross section of Turkish culture«, bestehend aus Gedichten, Musik, Volksgeschichten und Miniaturen (And, »Traditional Performances«, S. 41). Insbesondere die

7 Vgl. hierzu auch Halman S. 20.

Figuren stellen ein Spiegelbild der osmanischen Gesellschaft dar und betonen damit den »Realitätsbezug des Karagöz-Spiels« (Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 213).

Wie die übrigen Volktheaterformen ist auch Karagöz ein Typenlustspiel. Zentral sind hier die beiden Kontrastfiguren Karagöz und Hacivat, deren Aufeinandertreffen den Ablauf aller Stücke bestimmt. Um die lokalen Ursprünge dieser Charaktere, deren Namen erstmals im 17. Jahrhundert belegt sind, ranken sich zahllose Legenden. Die bekannteste schreibt die Anfänge des Karagöz-Schattenspiels einem gewissen Şeyh Küşteri von Bursa (gest. 1366) zu: Der Legende zufolge ließ Sultan Orhan eine Moschee bauen. Hacivat und Karagöz arbeiteten (in den meisten Versionen als Zimmermann und Schmied) an der Baustelle und hielten dabei solch vergnügliche Gespräche, dass andere Arbeiter in ihrer Arbeit innehielten, um ihnen zuzuhören. Erzürnt über die Verzögerung im Bau ließ der Sultan die Beiden hinrichten, bedauerte später jedoch seine Entscheidung. Um Sultan Orhan aufzuheitern, präsentierte ihm Şeyh Küşteri ein Schauspiel mit zwei Figuren, die den Verstorbenen aufs Haar glichen, und ließ diese so in Form von Schatten auferstehen. Aufgrund dieser Legende wurde Küşteri zum Schutzpatron des türkischen Schattentheaters erhoben; nach ihm ist auch der Schauplatz des Karagöz-Spiels, ein imaginäres altes Stadtviertel, welches man sich wohl in Istanbul zu denken hat, *Şeyh Küşteri Meydam* (Şeyh Küşteri-Platz) benannt (vgl. Halman S. 20 und Wolfart).

Figurentypen des Schattenspiels

Die Schattenfigur Karagöz (»Schwarzauge«) hat stets ein großes, rundes Gesicht, dessen auffälligsten Merkmale schwarze Pupillen, ein dichter schwarzer Bart sowie ein von einem enormen Turban verborgener Glatzkopf sind. Sein Äußeres, wie auch sein sprachlicher Ausdruck werden, wie schon erwähnt, mitunter mit Zigeunern in Bezug gebracht, was unter anderem seine Unabhängigkeit von der kleinbürgerlichen Mentalität betont. Karagöz ist ein fröhlicher Geselle, impulsiv, spontan und von einer schlagfertigen Bauernschläue, die es ihm gestattet, auf scheinbar naive Weise herkömmliche Ordnungen zu hinterfragen. Er hat seinen eigenen Kopf, ist oft taktlos, mitunter sogar obszön und deshalb bei den übrigen Charakteren nicht sonderlich beliebt und respektiert. Ein geläufiges Thema ist seine Arbeitslosigkeit, wegen der er üble Beleidigungen von Seiten seiner Frau erdulden muss, die ihm gern seine Unfähigkeit die Familie zu ernähren vorwirft. Karagöz spricht in einer volkstümlich derben Alltagssprache und kann mit And als das traditionelle Symbol des einfachen Mannes aus dem Volk gelten (vgl. *Karagöz*, S. 70).

In Gegensatz dazu steht Hacivat, dessen markantestes äußeres Merkmal ein spitzer, nach oben gedrehter Bart ist. Anders als Karagöz ist Hacivat ein akademischer Typ, ein gebildeter Türke des alten Osmanischen Reichs, was auch sprachlich seinen Ausdruck findet. Er handelt überlegt und vernünftig, akzeptiert bestehende Ordnungen und hält sich, stets auf den eigenen Vorteil bedacht, an die moralischen Prinzipien und die Etikette der Oberschicht. Sein förmliches Auftreten sowie seine vermeintliche Bildung verleihen Hacivat eine gewisse Glaubwürdigkeit; tatsächlich erweist sich sein Wissen jedoch für gewöhnlich als oberflächlich und realitätsfern. Pazarkaya beschreibt ihn als Modell »des gekünstelt feinen, gern belehrenden, opportunistischen Kleinbürgers« (*Rosen im Frost*, S. 212).

Halman gibt das Wesen der beiden Hauptfiguren, die sich ohne große Abstriche mit den zwei Protagonisten der Orta Oyunu identifizieren lassen, so wieder: »Hacivat

is a ›show-off‹ with a facade of refinement, while Karagöz typifies the common man.« (S. 21) Den grundlegenden Unterschied zwischen diesem Gegensatzpaar formuliert And so: »Where Hacivat is always ready to accept the situation and maintain the status quo and the establishment, Karagöz is always eager to try out new ideas and constantly misbehaves himself.« (*Karagöz*, S. 69) Die politische Sprengkraft des Karagöz-Theaters, auf die ich später noch zu sprechen komme, beruht zum einen auf dem Kontrast zwischen beiden Figuren, zum anderen und vor allem aber auf seiner Titelfigur, die auf oft einfältige Weise alles auszusprechen vermag, was ›faul im Staate‹ ist.

Neben Karagöz und Hacivat treten noch eine Reihe weiterer Figuren meist nur kurz in Erscheinung, darunter Frauentypen (Karagöz' Ehefrau, Tänzerin, Kurtisane, Prostituierte, doch auch höhergestellte Frauen), ethnische Typen (Anatolier, Araber, Griechen, Jude), körperlich oder geistig Behinderte (Betrunkener, Opiumabhängiger, Verrückter, Krüppel, Stotterer, Zwerg), Künslertypen (Tänzer, Musikant) und sogar Tiere und Gegenstände. All diese Figuren werden von einem einzigen Puppenmeister (*karagözcü*) dargestellt und besitzen ein charakteristisches Aussehen und eine typische Sprechweise (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 212 und And, *Karagöz*, S. 67f.).

Technische Voraussetzungen

Die traditionelle Karagöz-Bühne ist wie folgt aufgebaut: Auf einen Rahmen, dessen Maße ursprünglich 2 mal 2,5 Meter betrugen, später jedoch auf 1 mal 0,6 Meter reduziert wurden, wird eine weiße Leinwand gespannt. Dahinter sitzend oder stehend reguliert ein Puppenmeister (*hayalci* oder *hayali*) manchmal unter Zuhilfenahme eines Assistenten, stets aber von Musikern begleitet eigenhändig die gesamte Aufführung und jede einzelne der Figuren: »The Karagöz ›puppeteer‹ presents a one-man act in which he manipulates all the characters and impersonates the voices of all of them.« (Halman S. 20) Dabei hält er die beweglichen Puppen in einer Weise, dass ihre Körper von einer Lichtquelle (ursprünglich eine Öllampe, später ein elektrisches Licht) angestrahlt auf der Leinwand Schattenbilder erzeugen.

Eine Besonderheit des türkischen Schattentheaters ist, dass es sich bei ihm nicht um ein Schattenspiel im strengen Sinne handelt. Vielmehr sind die Karagöz-Figuren durchscheinend farbige, bis zu 40 Zentimeter große, flache, sauber zurecht geschnittene Silhouetten, welche gewöhnlich in einem aufwendigen Prozess aus Tierhaut (meist vom Kamel) fabriziert werden. Jeder der Figuren enthält ein Loch in der oberen Körperhälfte, durch das der circa 50 Zentimeter lange Kontrollstab geführt wird; ein zweiter Stab, je nach den Bedürfnissen der jeweiligen Figur irgendwo am Körper angebracht, sorgt für die nötige Beweglichkeit. Da in den meisten Fällen nur der Kopf einer Figur beweglich ist, setzt hier der zweite Stab am Nacken an. Karagöz selbst besitzt ein zusätzliches Gelenk in der Körpermitte und ist deshalb weitaus beweglicher (vgl. And, *Karagöz*, S. 42f. und Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 207).

Aufbau der Stücke⁸

Kennzeichnend für das Schattenspiel ist ein einheitliches Konstruktionsschema aller Stücke, wobei vor allem »die Notwendigkeit des Auswendiglernens und des leichten Improvisierens« diese starre Dramaturgie bestimmte (Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 220f.). Aufgrund des Fehlens einer schriftlich fixierten Literatur besteht jedes Stück aus einer Abfolge verbindlich vorgegebener Teile: dem Prolog, der Konversation, der Handlung und dem Epilog. Dabei ist es nicht möglich, diese Einteilung mit der klassischen Aktdramaturgie gleichzusetzen. Pazarkaya weist auf einen grundlegenden Unterschied hin:

Während im Karagöz die einzelnen Teile inhaltlich nicht zusammenhängen, zielt die klassische Aktdramaturgie auf die Steigerung der Spannung bis zum Höhepunkt im dritten Akt, um nach der Peripetie die überraschende Lösung herbeizuführen. In den einzelnen Gliedern des Karagöz kommt es gar nicht auf die Entwicklung einer Handlung vom Prolog bis zum Epilog an. Die Handlung ist auf den dritten Teil beschränkt, während Prolog, Konversation und Epilog unabhängig von dieser Handlung sind und in keinem gegenseitigen Zusammenhang stehen. (Ebd. S. 211)

Dem eigentlichen Schauspiel vorangestellt ist meist ein einführendes Bild (*Göstermelik*), das an der Leinwand befestigt wird; dabei handelt es sich etwa um eine abstrakte Figur oder Szene, die auf das Stück Bezug nimmt. Mit einem schrillen Pfiff (*Nareke*) verschwindet das Bild, und der Prolog (*Mukkademe*) beginnt, in dem nach immer gleichem Muster Hacivat von links kommend das Spiel mit einem Lied eröffnet, um daraufhin sich selbst und das Stück vorzustellen; dabei verweist er stets auch auf den Illusionscharakter des Schattenspiels. Nach einer Weile erscheint wiederholt Karagöz' Kopf auf der rechten Seite der Leinwand, wo auch sein Haus angedeutet ist. Er kommentiert Hacivats Auftreten und zeigt sich von dessen Reden gelangweilt. Dies führt unweigerlich dazu, dass Karagöz sein Haus verlässt, um mit Hacivat ein Streitgespräch zu beginnen, in dessen Verlauf er traditionell auch einige Stockschläge austeilt.

Nachdem Karagöz' Ärger verraucht ist, schließt sich als nächster Teil des Spiels die Konversation (*Muhavere*) an. Diese ist ungleich dem Prolog weder inhaltlich noch formal festgelegt und kann daher beträchtliche Variationen aufweisen. Jeder Karagöz-Spieler kann hier nach Gusto mehr oder weniger spontan auf das Tagesgeschehen oder auf politische Ereignisse eingehen. Zwar stehen verschiedene Dialogformen zur Verfügung, unter denen er auswählen kann, doch dienen diese lediglich als Gerüst, welches ihm das Improvisieren erleichtern soll. Wie im Prolog treten auch hier nur Karagöz und Hacivat auf; manchmal schließt sich dem *Muhavere* jedoch ein zusätzlicher Dialog an, eine Art Zwischenspiel (*Ara Muhaveresi*), wo weitere Figuren in Erscheinung treten können. Bestimmt wird der Dialog von der Konfrontation zwischen Hacivats formalem, oberflächlichem Wissen, welches sich häufig in nichtssagenden Floskeln ausdrückt, und Karagöz' praktischem Sinn und gelegentlichem Unverständnis. Als Charakteristikum aller Dialo-

8 In diesem Abschnitt zum Aufbau der Karagöz-Stücke halte ich mich in der Hauptsache an folgende drei Quellen: Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 210ff.; And, »Karagöz«, S. 43ff.; And, »Traditional Performances«, S. 46ff. Außer bei direkten Zitaten gebe ich diese Quellen nicht im Text an.

ge kann die Freiheit von logischen Zwängen, das heißt das freie Spiel mit Sprache und sprachlichen Konventionen gelten. Halman spricht hier von verbalen Konfrontationen,

during which Hacivat makes abstruse pronouncements, with much affectation and a bombastic vocabulary, confusing and disturbing the uneducated Karagöz no end. In lengthy dialogues riddled with witticisms, proverbs, couplets, rhymed prose, riddles, political jabs and jibes, Karagöz emerges as a bumbling, boisterous fellow who has the best intentions at heart, whereas Hacivat is an opportunist and hypocrite. (S. 21)

Pazarkaya bringt den Charakter der verbalen Konfrontationen zwischen Karagöz und Hacivat auf den Punkt, indem er deren bewusst nicht funktionierenden Dialog als »Anti-Konversation« bezeichnet: »Durch das reflektierte Missverständnis der Wörter, Ausdrücke und Begriffe wird ein alogischer Dialog geführt; die beiden Sprachebenen werden dadurch in eine komische Distanz gebracht.« (*Rosen im Frost*, S. 211)

Darauf folgt die Haupthandlung, das heißt der eigentliche dramatische Akt (*Fasil*). Im Gegensatz zum Dialog präsentiert sich die Handlung hier geschlossener (wenngleich weiterhin von sprunghaften Wortassoziationen unterbrochen); auch liegt diesem Teil ein reiches Repertoire an Szenarien, Handlungen und Figurenkonstellationen zugrunde. Die Titel einiger repräsentativer Szenarien, die gleichzeitig auch das jeweilige Stück bezeichnen, lauten: »Das Badehaus«, »Der Garten«, »Der Gedichtwettbewerb«, »Die Beschneidung« und »Die falsche Braut« (vgl. And, *Karagöz*, S. 78–83). Da das Schattenspiel vor allem an den Abenden des Fastenmonats Ramadan (mit Ausnahme der heiligen Nacht) zur Aufführung gelangt, umfasst das klassische Repertoire eines Karagöz-Spielers in der Regel 28 Stücke, wobei insgesamt allerdings weit mehr Stücke existieren. Pazarkaya teilt diese nach Themen und Motiven ein: (a) Parodien von Sitten, Gebräuchen und Berufen; (b) soziale Satiren, die als Grundmotiv oft Karagöz' Arbeitsuche behandeln; (c) parodistische Adaptionen allgemein bekannter Geschichten und Legenden, wie zum Beispiel »Ferhad und Şirin« (vgl. *Rosen im Frost*, S. 210). Die meisten dieser Szenarien sind althergebracht und wurden in mündlicher Form von Generation zu Generation überliefert, daneben fanden durch äußere Einflüsse bedingt aber auch Neuerungen Eingang in das Schattentheater; so ist im 19. Jahrhundert in einigen Fällen sogar der Einfluss von Molière-Stücken nachweisbar.

Insgesamt ist im Handlungsteil eine grundlegende Übereinstimmung zwischen Karagöz und Orta Oyunu zu verzeichnen. Beide Genres bedienen sich fast identischer Szenarien, und in beiden Fällen erscheint die Handlung selbst bisweilen fast nebensächlich, das heißt, sie tritt hinter die verbalen Konfrontationen der zentralen Figurenpaare zurück. Die Nebenfiguren nehmen im Handlungsteil des Schattentheaters eine zentrale Rolle ein: Während sich alle übrigen Teile auf die Darstellung von Karagöz und Hacivat beschränken, treten hier unterschiedlichste Typen auf, allesamt ins Klischeehafte überzeichnete Karikaturen tatsächlich existierender Volksgruppen und -schichten des Osmanischen Reiches. Die Konfrontationen finden durchweg zwischen Karagöz und diesen Figuren statt, während Hacivat lediglich eine Vermittler- oder Katalysatorfunktion einnimmt.

Ein kurzer Epilog schließt das Schattenspiel ab. Hier treffen die beiden Hauptfiguren noch einmal aufeinander: Karagöz macht Hacivat für das im Stück entstandene Durcheinander verantwortlich, daraus entsteht ein Streit, der nicht selten in Schlägen

endet. Diese Querelen beeinträchtigen jedoch niemals die Freundschaft der Protagonisten, deren Beziehung als ein »Lustspielverhältnis« charakterisierbar ist (ebd. S. 212). Die Schlussformel der Stücke, welche Karagöz an Hacivat gerichtet spricht, verweist stets schon auf die nächste Konfrontation zwischen den beide Streithähnen am kommenden Abend.

Deutungen des Schattenspiels

Pazarkaya nennt zwei Deutungen des Karagöz-Schattentheaters, eine islamisch-metaphysische und eine satirisch-sozialkritische.⁹ In der einen erscheint das Schattenspiel als Parabel für den allgemeinen Zustand der Welt, in der anderen als kritisches Instrument gegen staatliche Unterdrückung und als Ventil für sozial bedingte Frustrationen. Dabei, so Pazarkaya, sei jedoch stets zu beachten, dass das Karagöz-Schattentheater trotz seiner verweisenden Funktion primär Lustspielcharakter besitze und in ihm daher »der reine Spaß« überwiege (*Rosen im Frost*, S. 209).

Die metaphysische Deutung betont den Gleichnischarakter des Spiels als einer »Leinwand der Lehre« (ebd. S. 207): Der Spieler und die Puppen entsprechen Gott und der Menschheit, der Puppenspieler ist so lange der Herr der Welt, wie seine Sonne (das heißt die Kerze) scheint. Dies lässt sich in Bezug zu Platons Höhlengleichnis setzen: Alles, was der Mensch wahrnimmt, sind nur die Schatten der wahren Dinge; folglich lebt er in einer Scheinwelt. *Hayal Oyunu*, der türkische Oberbegriff für alle Schatten- und Puppenspiele, bedeutet »Scheinspiel«, »Spiel mit dem Schein«. Was in dieser Bezeichnung zum Ausdruck kommt, ist der zeigende, verweisende Charakter des Karagöz-Theaters.

Die sozialkritische Deutung betrachtet das Schattenspiel im Bezugsrahmen des totalitären osmanischen Staates und seiner theokratischen Gesellschaftsordnung. Da soziale Missstände innerhalb dieser Struktur nicht direkt kritisierbar waren, mussten Wertungen im Verborgenen, das heißt in künstlerischer Übertragung erfolgen. Das Schattentheater funktioniert in diesem Kontext als eine Art Ventil, indem es mittels Satire sozialkritische Reflexionen der sozialen Wirklichkeit anstellt, in denen auch der kleine Mann zeitweilig als Sieger hervorgehen kann. Das Publikum konnte sich gleichsam »durch die Schein-Schatten entladen, um zu einer Scheinfreiheit zu gelangen« (ebd. S. 208). Die satirische Tendenz des Karagöz-Spiels verstärkte sich im Zuge des wirtschaftlichen und politischen Niederganges des Osmanischen Reiches, als die soziale Lage immer prekärer und die Obrigkeit autoritärer und repressiver wurde.

9 Wie bereits erwähnt, fanden alle traditionellen türkischen Theaterformen Wege, die Sanktionen des islamischen Bildverbots zu umgehen. Da es Puppen anstelle von lebenden Schauspielern nutze, besaß das Karagöz-Spiel in dieser Hinsicht aber einen beträchtlichen Vorteil. Nicholas N. Martinovitch erläutert dies wie folgt: »The ban, [the Moslem clergy] said, applies only to images of animate beings; and since the karagoz puppets are perforated with holes, they are no longer animate or represent flesh; consequently to attend the performances is permitted canonically« (S. 36). Tatsächlich begünstigte, wie And anmerkt, die spezifische Darbietungsart des Schattentheaters sogar seine Verbreitung: »Many celebrated Sufi disciples used the image of the shadow theatre screen to illustrate their doctrine, and the shadow theatre itself, thanks to their mystical teaching, was widely accepted in Islamic countries, chiefly in Turkey.« (*History*, S. 11)

Das Ende der Tradition?

Zum Niedergang des Schattenspiels gegen Ende des 19. Jahrhunderts trugen eine Reihe von Faktoren bei. Hier ist etwa der Despotismus Abdülhamits II. zu nennen, der jede Form des Theaters, sofern sie in irgendeiner Weise sozialkritisch war, einer strengen Zensur unterzog. Einen großen Einfluss hatte auch der steigende Konservatismus seitens der Puppenspieler, die vornehmlich an herkömmlichen Methoden und Stoffen festhielten (vgl. And, *Karagöz*, S. 93). Dazu fiel das Karagöz-Spiel auch der zunehmenden Theaterreformierung nach westlichem Muster zum Opfer, deren Fürsprecher die traditionellen Theaterformen als unzeitgemäß und primitiv erachteten und keine Anstrengungen unternahmen, das Überleben dieser Formen zu fördern (vgl. Nutku, »Panorama«, S. 165). Zuletzt ist auch die neuerliche Konkurrenz durch Radio und Fernsehen zu erwähnen (vgl. And, *Karagöz*, S. 46).

Zwar gab es im 20. Jahrhundert wiederholt Versuche, das Schattentheater neu aufleben zu lassen, beziehungsweise auf eine Bühne mit lebenden Schauspielern zu übertragen, doch bislang scheiterten diese Versuche schon daran, dass »man unter Modernisierung einige oberflächliche Veränderungen verstand wie etwa die Einführung der elektrischen Birne«, statt nach einer wirklich zeitgemäßen Form zu suchen (Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 222). Zudem erscheint gerade die direkte Übertragung der Schattenfiguren in menschliche Darsteller wenig innovativ, da eine vergleichbare Theaterform ja bereits im (ebenfalls »überholten«) Orta Oyunu vorlag. Und so mag sich das traditionelle Schattenspiel als Theaterform inzwischen tatsächlich überlebt haben; und doch kann das moderne Theater, wie Pazarkaya betont, von dieser Tradition profitieren: »[Es] kann sich verschiedene Kunstmittel des Karagöz aneignen und weiterentwickeln.« (*Rosen im Frost*, S. 223) Eine ganze Reihe zeitgenössischer Dramatiker, darunter Nâzım Hikmet, Aziz Nesin, Haldun Taner, Güngör Dilmen und Sermet Çagan hätten sich in dieser Weise bereits in ihrem dramatischen Werk inspirieren lassen.

Das Bestreben, Traditionen und Elemente des Schattentheaters am Leben zu erhalten, findet seit geraumer Zeit auch offizielle Unterstützung: So veranstaltete etwa *Milliyet*, eine der führenden türkischen Zeitungen, im Jahr 1968 einen Wettbewerb für neue Karagöz-Texte, den der Satiriker Aziz Nesin gewann (vgl. And, *Karagöz*, S. 94), und Ergin Orbey gründete während seiner Zeit als Leiter des Türkischen Staatstheaters (1978–1980) ein staatlich gefördertes Karagöz Theater (vgl. Nutku, »Panorama«, S. 171). Zwar hieß es noch unlängst, dass das traditionelle Theater in der Türkei heute in allen seinen Formen im Aussterben begriffen sei (vgl. Atsız), doch ganz am Ende seines Weges scheint das Karagöz-Theater noch nicht angelangt zu sein. Gerade in den letzten Jahren kam es zu einem verstärkten Revival der alten Theaterform: So wird etwa seit 1998 alljährlich in Istanbul ein Internationales Puppenfestival unter Beteiligung von Gruppen aus aller Welt ausgetragen, das von städtischen Theatern und Kulturzentren sowie von mehreren großen Zeitungen wie *Hürriyet* und *Milliyet* finanziell gefördert wird. Dieses neuerwachte Interesse an alten Theaterformen ist als Teil einer allgemeinen Wiederentdeckung des osmanischen Erbes zu verstehen (vgl. Yücel).

2.3 Das moderne türkische Theater

Wie eingangs schon ausgeführt, wurde der Einfluss des Osmanischen Reiches ab dem 17. Jahrhundert politisch wie wirtschaftlich zunehmend von den europäischen Mächten verdrängt. Gleichzeitig mit dem militärischen nahm auch der kulturelle Einfluss Europas zu. Im Rahmen umfassender Reformbestrebungen begann das Osmanische Reich, sich zunehmend an europäischen Mustern zu orientieren. Pazarkaya spricht von einer »Zuwendung des Geistes nach Europa« spätestens seit dem 18. Jahrhundert unter Sultan Ahmet III (»Mischkultur«, S. 7) und fasst den Zeitraum zwischen dem Karlowitzer Vertrag und dem Ende des Osmanischen Reiches folgendermaßen zusammen: »Die Zeit von 1699–1922 ist also nicht allein eine Epoche des Stillstands und Niedergangs, sondern auch eine Epoche der zwar langsamen, aber permanenten Wandlungen durch die Öffnung zur westlichen Zivilisation.« (Ebd. S. 14) Eine systematische Verwestlichung der Türkei wurde dabei insbesondere in der sogenannten *Tanzimat*-Periode ab dem Jahr 1839 vorangetrieben (*Tanzimat-i-Hayriye*, »Heilsame Neuordnung«); Mustafa Kemal Atatürk (1881–1938), der Gründer der türkischen Republik, erhob die westliche Ausrichtung ab 1923 endgültig zur Staatsdoktrin.¹⁰

Neben der Armee und der Verwaltung waren von Beginn an auch die Künste von dieser westwärts gewandten Neuorientierung betroffen. Ich werde diese Entwicklung im Folgenden im Bereich des Theaters in drei Etappen nachzeichnen.

2.3.1 Entstehen einer Theaterlandschaft

Schon im 18. Jahrhundert kam es zu ersten Gastspielen italienischer und französischer Theatergruppen im Sultan-Serail (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 193) sowie in verschiedenen Theatern und Amphitheatern, welche die frühen Reformer-Sultane Selim III (1789–1807) und Mahmut II (1808–1839) in Istanbul nach westlichem Muster hatten erbauen lassen (vgl. Halman S. 29f.). Unter dem Einfluss der europäischen Truppen entwickelten sich im 19. Jahrhundert erste feste türkische Ensembles. Es waren vor allem die Lustspiele Molières, welche zu dieser Zeit den türkischen Publikumsgeschmack dominierten, wohl nicht zuletzt, weil deren Charaktere in authentischen osmanischen Typen ihre Entsprechung fanden (vgl. ebd. S. 34). Zeitgleich ging aus der Orta Oyunu durch den Übergang zur Theaterbühne das *Tuluat* hervor, die türkische Form des Improvisationstheaters.

Eine wichtige Rolle in der Reformierung des türkischen Theaters spielten neben Franzosen und Italienern auch in der Türkei ansässige Armenier, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine Reihe bedeutender Theater in Istanbul eröffneten und dort unter anderem europäische Stücke zweisprachig adaptierten (vgl. ebd. S. 32). Das bekannteste dieser Häuser war das *Gedikpaşa*, das 1869 öffnete, aber bereits 1880 wieder schließen musste. Dies geschah zwar zum Teil aus Managementgründen und wegen starker Konkurrenz, doch gerade an diesem Beispiel wird auch das ganze Ausmaß der repressiven

10 Bei diesen und folgenden Jahresangaben besonders politischer Ereignisse beziehe ich mich in der Hauptsache auf Matthes Buhbes Chronologie im Anhang seines *Türkei-Bandes* (S. 187–208). Vgl. hierzu auch Halman S. 29.

Kulturpolitik Abdülhamits II. deutlich, auf die ich bereits verschiedentlich Bezug nahm. Die Zensur des autokratisch herrschenden Sultans, der die 1876 geschaffene Verfassung bereits zwei Jahre später wieder außer Kraft setzte (vgl. Buhbe S. 209), trug bald solch paranoide Züge, dass er sogar Aufführungen des Stücks *Cyrano de Bergerac* verbieten ließ, da er Parodien auf seine eigene groß geratene Nase befürchtete (vgl. Halman S. 33). Dennoch entstanden vor der Jahrhundertwende verschiedene weitere Theaterbauten, auch außerhalb Istanbuls, wie etwa in Bursa; zudem entwickelte sich, wie ich etwas später schildern werde, nach und nach auch eine einheimische dramatische Literatur mit sozialkritischer Note.

Im Zuge der Machtübernahme der Jungtürken, einer fortschrittlich orientierten Gruppierung bestehend aus »Kritiker[n] Osmanischer Selbstherrschaft« (vgl. Buhbe. S. 19), die 1908 die Wiedereinsetzung des Parlaments erzwang, änderte sich die kulturpolitische Lage in der Türkei und führte zu einer Belebung der Theaterszene. Im Jahr 1914 kam es in Istanbul unter dem Namen *Darülbeydi-i-Osmani* (»Haus der Künste«) zunächst unter Leitung von André Antoine zur Gründung eines Kunstkonservatoriums, aus dem 1931 das *Şehir Tiyatrosu* (Istanbuler Stadttheater) hervorgehen sollte (vgl. Nutku, »Panorama«, S. 165).¹¹ Mit dieser städtisch subventionierten Repertoirebühne wurde eine neue Phase des modernen türkischen Theaters eingeläutet, das jedoch zunächst unter den Wirren des Weltkrieges und seiner Folgen zu leiden hatte und erst nach der politischen Stabilisierung im Anschluss an Atatürks Ausruf der Republik zur Blüte gelangen konnte.

Atatürk schrieb der Kunst eine erzieherische Funktion zu und unterstützte den türkischen Kunstbetrieb zu Lebzeiten mit großer Hingabe und staatlichen Subventionen. Dank Atatürks Förderung entstand in der Türkei über die Jahre eine vitale Theaterszene. Wie Nutku betont, wollte er dabei keineswegs den Westen blind imitieren. Vielmehr ging es ihm darum »to select Western methods for bringing forth a Turkish culture in its unique features« (»Panorama«, S. 166). Türkische Traditionen, auch im Bereich des Theaters, hatten also durchaus einen Platz in Atatürks Vision einer neuen Türkei. Unter seiner Regierung entstanden allein in den dreißiger Jahren gut 500 *Halkevleri* (Volkshäuser), die unter anderem als kommunale Theater fungierten.

Besonders fruchtvoll erwies sich Atatürks Zusammenarbeit mit Muhsin Ertuğrul (1892–1971), der bis heute als die große Leitfigur des modernen türkischen Theaters gilt. Ertuğrul kehrte im Jahr 1927 nach einem ausgedehnten Russland-Aufenthalt in die Türkei zurück, übernahm die Leitung des Istanbuler Stadttheaters und machte es innerhalb der nächsten zwei Jahrzehnte zu einer der führenden Spielstätten im Mittleren Osten (vgl. Halman S. 37). Daneben gründete er eine Reihe bedeutender Bühnen in verschiedenen Städten und ländlichen Regionen, war zeitweise Generaldirektor des Staatstheaters in Ankara und rief im Herbst 1935 das erste staatliche Kindertheater

11 André Antoine (1858–1943) kehrte zwar schon bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs nach Frankreich zurück (vgl. Taskan S. 4), doch seine anfängliche Beteiligung am Istanbuler Projekt verdeutlicht die moderne Ausrichtung dieses Theaters: Antoine galt in Frankreich – wie in Deutschland etwa Otto Brahm (1856–1912) – als einer der zentralen Theatererneuerer in Abkehr vom stilisierenden Inszenierungsstil des französischen Nationaltheaters und hatte 1887 in Paris den privaten Theaterverein *Théâtre Libre* gegründet.

nach russischem Vorbild ins Leben; zu diesem Zweck war er im Vorfeld mehrmals in die Sowjetunion gereist, um sich dort mit Natalie Satz, der Spezialistin auf diesem Gebiet, und mit Stanislawski zu treffen (vgl. Nutku, »Panorama«, S. 167). Ertuğruls langjährigen Bemühungen und Fürsprachen ist es auch im Wesentlichen zu verdanken, dass Theater und Drama in der Türkei zu einer akademischen Disziplin erhoben wurde: 1958 eröffnete das Theater Institut an der Universität Ankara, in den 1970er Jahren folgen Izmir und Istanbul.

Impulse bei der Entwicklung eines modernen türkischen Theaters setzte auch der deutsche Theatermacher Carl Ebert, der ab 1936 vor allem in beratender Funktion in der Türkei zu wirken begann. Ein bedeutendes Projekt, an dem Ebert maßgeblich beteiligt war, betraf die Gründung eines Staatlichen Theater Konservatoriums. 1936 nahm diese Institution ihren Betrieb auf, und Ebert wurde der erste Leiter ihrer Theaterabteilung, eine Position, die er elf Jahre lang innehatte (vgl. Halman S. 37). Aus dem ersten Abschluss-Jahrgang des Konservatoriums ging 1941 der sogenannte »Theater Workshop« hervor, eine experimentelle Bühne, auf der klassische und zeitgenössische Theaterstücke und Opern zur Aufführung gelangten. Im Anschluss an Eberts Rückkehr nach Deutschland übernahm Ertuğrul 1947 die Leitung des Projektes und entwickelte daraus in den folgenden Jahren das Staatstheater und die Staatsoper. Er baute die Bühne des Workshops zum modern ausgestatteten *Büyük Tiyatro* (Großes Theater) aus, das 1948 seine Pforten öffnete. Ein Vierteljahrhundert lang hatte das Staatstheater seinen Sitz ausschließlich in Ankara und unterhielt dort in den 1960er Jahren fünf Bühnen, bevor es sich ab Ende des Jahrzehnts nach Istanbul, Bursa und Izmir auszudehnen begann. Ertuğrul war bis 1951 und erneut zwischen 1954 und 1958 der Generaldirektor dieser staatlichen Institution und eröffnete in diesem Zeitraum ganz im Sinne des bereits 1938 verstorbenen Atatürk, dessen Vision eine flächendeckende Verbreitung des Theaters als Erziehungs-institution gewesen war, eine Reihe kleinerer Distrikttheater (vgl. Nutku, »Panorama«, S. 169ff.).¹² Darüber hinaus kam es zu einer Vielzahl privater Theatergründungen, darunter 1952 Ertuğruls *Küçük Sahne* (Kleine Bühne) und im Jahr 1962 die *Kent Oyuncuları* (Kent Darsteller) um die Geschwister Yıldız und Musfik Kenter, die in den nächsten Jahrzehnten zu den bekanntesten Größen des modernen türkischen Theaters und vor allem der Istanbuler Szene aufsteigen sollten.

2.3.2 Entwicklung einer Theaterliteratur

Als wichtigstes Datum in der Entwicklung einer westlich orientierten türkischen Theaterliteratur galt lange Zeit das Jahr 1859, als der Schriftsteller İbrahim Şinasi mit seinem Stück »Şair Evlenmesi« (Dichterheirat) das vermeintlich erste Drama nach europäischem Muster verfasste. Hierbei handelt es sich um eine Farce in einem Akt, welche

12 In diesen Zeitraum fällt aber auch das Ende der von Atatürk initiierten Volkshäuser-Tradition: Da diese sich inzwischen zu Zentren liberal orientierter Intellektueller entwickelt hatten, ließ Adnan Menderes, Ministerpräsident der Türkei von 1950 bis 1960, sie allesamt schließen. In Reaktion auf seinen autoritären Regierungsstil kam es 1960 zu Studentenunruhen, die in den ersten Militärputsch und Menderes Hinrichtung im folgenden Jahr mündeten. Im Anschluss an die neue liberalere Verfassung kam es, wie ich später ausführe, zu einem regelrechten Theater-Boom in der Türkei (vgl. Diamond S. 350).

sich über die alttürkische Sitte der arrangierten Hochzeiten lustig macht, nach der sich das Ehepaar erstmals in der Hochzeitsnacht zu Gesicht bekommt. Şinasi beschreibt die groteske Situation, als der Protagonist bemerken muss, dass die ihm als hübsch geschilderte Braut tatsächlich körperbehindert und hässlich ist (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 192). Modern ist dieses Stück bezüglich der Handlungsentwicklung und des generellen Aufbaus; in der Charakterzeichnung sind jedoch durchaus Anklänge des traditionellen Volkstheaters zu erkennen: Die Figuren sind typenhaft gezeichnet und sprechen lokale Dialekte im Stil des Karagöz-Theaters (vgl. Halman S. 31).

Erst 1959 wurde ein bereits 1809 verfasstes Drama ausfindig gemacht: »Papuçu Ahmet« (Schuster Ahmet) von Iskerleç, ein Stück das auf vielfältige Weise volkstümliche Elemente mit modernen Theaterformen zu verweben sucht, dabei jedoch, wie Pazarkaya anmerkt, an seine Grenzen stößt (vgl. *Rosen im Frost*, S. 192). Als weitere wichtige Dramatiker des 19. Jahrhunderts nennt Pazarkaya Ahmet Vefik Paşa (1823–1891) mit seinen Übersetzungen und Adaptionen von Molière und sonstigen Arbeiten vor allem in Bursa, wo heute das Staatstheater seinen Namen trägt, sowie Musahip Zade-Celal (1870–1959) mit seinen satirischen Karikaturen des osmanischen Volkslebens, welche er unter starker Beeinflussung durch Orta Oyunu und Karagöz verfasste (vgl. ebd. S. 195f.). Neben Lustspielen entstanden ab etwa 1860 auch Tragödien, allerdings nicht nach klassisch-griechischem, sondern nach elisabethanischem und französischem Muster. Besonderer Beliebtheit erfreute sich die Form des Melodramas, die bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts Einfluss auf die türkische Dramatik ausüben sollte, dann jedoch zunehmend von Stücken sozialkritischer Richtung abgelöst wurde (vgl. Halman S. 35f.).

In den Gründungsjahren der Republik entstanden zunächst hauptsächlich patriotische Stücke, darunter zahllose Lustspiele und auch einige Satiren. Hervorzuheben wäre etwa der Dichter Nâzım Hikmet (1902–1963), der in den 1930er und 1940er Jahren eine Reihe innovativer Stücke schrieb, darunter mit »Ferhad ile Şirin« (Legende von der Liebe, 1948) die Adaption einer alten Volkssage über die Liebe zwischen einer Prinzessin und einem Ornamentmaler. Daneben wäre Vedat Nedim Tör mit seinen sozialkritischen, psychologischen Dramen zu erwähnen, die teilweise sogar in Frankreich und Deutschland aufgeführt wurden. Und auch das Musiktheater sowie das traditionelle Improvisationstheater erfreuten sich um die Mitte des Jahrhunderts weiterhin großer Beliebtheit (vgl. ebd. S. 39f.).

2.3.3 Die ›Brecht-Wende‹ der 1960er Jahre

Nach dem Sturz des restriktiven Staatschefs Menderes und dem Inkrafttreten einer liberalen Verfassung im Jahr 1961 explodierten die Theateraktivitäten in der Türkei regelrecht. Istanbul und Ankara wurden im Laufe der sechziger Jahre zu Theaterzentren, die den Vergleich mit westlichen Metropolen nicht zu scheuen brauchten: Abends kamen bis zu 30 Stücke zur Aufführung mit einer Bandbreite, die von griechischen Tragödien über Shakespeare, Molière, Brecht bis hin zu absurden Stücken und Tennessee Williams reichte. Die türkischen Bühnen und die Dramatiker waren innovationsfreudig wie niemals zuvor und verarbeiteten unterschiedlichste Einflüsse. Die neue Toleranz der Regierung gestattete es ihnen, »to deal with social and economic problems in less guarded or allegorical terms, bringing to the stage a whole spectrum of political themes

and tensions« (ebd. S. 40). Die Mehrzahl der bedeutenden modernen, bis heute gespielten türkischen Stücke entstanden im Verlauf dieses einen Jahrzehnts.

Von zentraler Bedeutung für die Entwicklung des türkischen Theaters in den 1960er Jahren war vor allem Brechts Dramatik des Epischen Theaters, welche erstmals in breiterem Rahmen rezipiert werden konnte und sogleich eine Art Theaterrevolution auslöste. Dabei waren Brechts Theater Techniken dem türkischen Theater keineswegs wesensfremd. Gemäß Zeliha Berksoy, einer Schauspielerin am Istanbuler Stadttheaters, sind besondere Affinitäten zwischen Brecht und dem türkischen Temperament zu finden; stilistisch sei das Epische Theater besonders mit Orta Oyunu vergleichbar (vgl. Diamond S. 350). Tatsächlich lassen sich die unterschiedlichsten Analogien zu den traditionellen türkischen Theaterformen, vor allem aber zum Karagöz ausmachen. Bevor ich im letzten Abschnitt dieses Kapitels auf ›moderne‹ Aspekte des Schattenspiels eingehe, werde ich meine Ausführungen zum modernen türkischen Theater mit einem Abriss von Brechts Theorie des Epischen Theaters und deren Adaption in den türkischen Kontext anhand exemplarischer Stücke sowie einer kurzen Beschreibung der gegenwärtigen türkischen Theaterszene abschließen.

Beim Epischen Theater handelt es sich um eine von Erwin Piscator (1893–1966) und Bertolt Brecht (1898–1956) wissenschaftlich und ideologisch ausgearbeitete Theatertheorie im Sinne der marxistischen Kunsttheorie des sozialistischen Realismus, eine Art Marxistisches Lehrtheater also, das auf die Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung abzielt. Als das Zentralwerk dieser Theaterichtung kann Brechts Schrift »Kleines Organon für das Theater« (1948/49) gelten, in der er den Gegensatz zwischen dramatischen (aristotelischen) und epischen Theaterformen herausarbeitet.¹³ In Abgrenzung zur herkömmlichen Dramatik will Brechts Form des verfremdenden Zeigetheaters den rationalen und belehrbaren Zuschauer dazu anregen, gesellschaftliche Prozesse kritisch distanziert zu betrachten und in sie verändernd einzugreifen. Als künstlerisches Verfahren findet dabei die »Technik der Verfremdungen des Vertrauten« Anwendung (S. 537), eine Illusionsdurchbrechung in der Darstellung, die zum Ziel hat, konventionelle Sichtweisen zu demontieren: »Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt.« (S. 535) Brechts Verfremdungstheorie, die sich unter anderem auf das Vorbild des Russischen Formalismus beruft, ist als ein Mittel zur dialektischen Erkenntnis angelegt: Indem der Zuschauer dem Gezeigten reflektierend gegenübergestellt anstatt in einen Zustand der Identifizierung entrückt zu werden, kann sich eine Bewusstseins-erhellung vollziehen.

Dabei sollen die Verfremdungs-Effekte »nur den gesellschaftlich beeinflussbaren Vorgängen den Stempel des Vertrauten« entziehen und so auf deren Veränderbarkeit aufmerksam machen (S. 536). Zu diesem Zweck muss sowohl der Dramatiker als auch der Schauspieler gegenüber dieser als veränderlich betrachteten sozialen Realität eine analytische Haltung einnehmen. Dies setzt eine Informiertheit des Künstlers voraus, der angehalten ist, im Prozess des Niederschreibens wie auch des Darstellens seinen eigenen Standpunkt zu wählen (vgl. S. 541). Für den Autor gelte es, die einzelnen Ereignisse der Fabel so zu verknüpfen, dass die Knoten auffällig werden: »Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muss mit dem Urteil dazwischen

13 Ich verweise auf diesen Text in der Folge nur mit Seitenzahlen.

kommen können.« (S. 547) Der Darsteller wiederum muss in seinem Schauspiel »alles unterlassen, was er gelernt hatte, um die Einfühlung des Publikums in seine Gestaltung herbeiführen zu können. [...] In keinem Augenblick lässt er es daher zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen.« (S. 537f.) Der Schauspieler »hat seine Figur lediglich zu zeigen« und dabei »den Akt des Zeigens in einen künstlerischen [zu] machen« (S. 538). In anderen Worten: Im Epischen Theater demonstriert der Künstler lediglich, er deutet an, macht aufmerksam und stimuliert; der Zuschauer muss sich durch die Darbietung auf kritische Weise angesprochen fühlen. Auf dieses eine Ziel, die Auslegung und Ausstellung der Fabel, arbeitet das gesamte Theater hin, der »Gestus des Zeigens« (S. 549) bestimmt die Darstellung, die Maske, die Choreografie, das Bühnenbild und – zentral für Brecht – die Musik.

Zwar legt Brecht fest, dass die »Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung durch geeignete Verfremdungen [...] das Hauptgeschäft des Theaters« sei (S. 549); dennoch wendet er sich dabei keineswegs gegen das Vergnügen im Theater. Ganz im Gegenteil fordert er sogar explizit, »das Moralische vergnüglich« (S. 522) und die »Kritik [...] zur Lust« zu machen (S. 529). Was er aber ablehnt, sind anspruchslose Belustigungen, die er durch »starke (zusammengesetzte) Vergnügungen« ersetzt wissen möchte, »verzweigter, reicher an Vermittlungen, widersprüchlicher und folgenreicher« (S. 523). Auch das Vergnügen darf also nie nur Selbstzweck sein, sondern muss, wie jeder Aspekt im Epischen Theater, funktional eingesetzt werden und durch Komplexität zum kritischen Denken und Handeln anregen. In der Dramatik, die Brecht vorschwebt, »wird die Kunst die Unterhaltung aus der neuen Produktivität schöpfen«, welche er als »die größte aller Vergnügungen« sieht (S. 527).

Wie dieser kurze Überblick zeigt, ist jeder Aspekt des Brecht'schen Theaters zweckgebunden, das heißt auf den Verfremdungseffekt hin ausgerichtet; die Verfremdung wiederum besitzt die alleinige Aufgabe, das Publikum kritisch anzuregen und zur sozialen Handlung zu aktivieren. Die Funktionsgerichtetheit aller Teile auf dieses eine Ziel hin ist die Grundlage der epischen Theatertheorie. Wie aber fand dies in den türkischen Rahmen Eingang? Zur Erläuterung seien einige von Brecht beeinflusste Stücke kurz vorgestellt.¹⁴

Einen Höhepunkt der von Brecht beeinflussten türkischen Theatertradition stellt Haldun Taners (1915–1986) »Keşanlı Ali Destanı« (Die Sage von Ali aus Keşan) von 1964 dar. Der Autor bedient sich in diesem epischen Volksmusical des Szenenbaus des Brecht-Theaters und lässt unter anderem eine Toilettenfrau die Handlung kommentieren; daneben benutzt er jedoch auch Formen des traditionellen türkischen Theaters, etwa im Jargon der auftretenden Figuren. Auch die musikalische Untermalung, so die Angaben des Komponisten Yalçın Tura, folgt Brechts theoretischen Vorgaben und integriert dazu

14 Nicht alle Übertragungen von Brechts Theatertheorien glückten gleichermaßen. Pazarkaya merkt an, dass oft das Lehrstückhafte »sehr in den Hintergrund« trat, was mitunter in Lustspielen volkstümlicher Prägung resultierte: »Natürlich werden da auch Probleme angesprochen, aber diese typische Brechtsche Dramaturgie der zwei Ebenen, Sachebene und Bildebene, existiert da nicht. Da ist alles Bildebene.« (Persönliches Interview 2004) Ich beschränke mich auf »erfolgreiche« Adaptionen; für eine ausführlichere Beschreibung der Stücke sei auf Halman (S. 41–48) und Pazarkayas *Rosen im Frost* (S. 196–202) verwiesen.

Elemente des Volkstheaters. Bereits im Herbst 1964 brachte ein Istanbuler Theater Taners Stück auch in Deutschland zur Aufführung, und in der Spielsaison 1974/75 wurde es sieben Monate lang mit großem Erfolg in Prag inszeniert; 1976 entstand eine englische und fünf Jahre darauf eine deutsche Übersetzung. Die *Frankfurter Rundschau* reagierte euphorisch auf die Aufführung, und die *Nürnberger Zeitung* stellte gar einen Bezug zu Brechts »Dreigroschenoper« her (vgl. Halman S. 46). 1980 brachte unter anderem auch das *Türkische Ensemble* der *Berliner Schaubühne* Taners Sage von Ali Zur Aufführung. Das Stück, eine Satire auf den determinierenden Einfluss der Gesellschaft, ist im Milieu des Istanbuler Großstadtslums angesiedelt und vermittelt die Geschichte eines harmlosen Dorfmenschen, der für einen nicht begangenen Mord ins Gefängnis geworfen wird. Da seine Umwelt aber annimmt, dass er seinen Kontrahenten im heroischen Zweikampf erstochen habe, nimmt er im Gefängnis und besonders nach seiner Entlassung tatsächlich immer mehr den Charakter dieser imaginierten Person an und wird so für das sozial unterdrückte Volk endgültig zum Helden. »Wenn er am Ende des Stückes den wirklichen Mörder, der ihn herausfordert, niederschießt«, beschreibt Pazarkaya, »wird die Legende seines Heldentums zur Wirklichkeit; die Gesellschaft hat ihn dazu gebracht, das zu werden, was sie in ihm sehen wollte.« (*Rosen im Frost*, S. 197)

Ein weiteres von Brecht inspiriertes Stück ist Sermet Çağans (1929–1979) »Ayak Bacak Fabrikası« (Orthopädische Fabrik oder Fabrik der Füße und Beine), ebenfalls aus dem Jahr 1964, das bei den Studentenfestspielen in Erlangen zur Erstaufführung kam und im Anschluss daran auch in der Türkei großen Erfolg erzielte. Das Stück beschreibt »die volksfeindliche Maschinerie eines Feudalsystems in einem nichtentwickelten Land«; die Grundlage dazu bildete die »soziale Wirklichkeit in der südöstlichen Türkei«, in der Menschen der Willkür ausbeutender Landherrschaft ausgesetzt sind (ebd. S. 198). Aktuelle Probleme der anatolischen Landbevölkerung werden hier zur Debatte gestellt, wobei das Stilmittel der Parodie zur Erzeugung kritischer Distanz Gebrauch findet. Çağans Stück macht trefflich Gebrauch von epischen Theater Techniken, steht zugleich aber auch in der Tradition des türkischen Dorfdramas – nicht zu verwechseln mit den frühen dörflichen Spielen, die in der Typologie traditioneller Theaterformen Erwähnung fand. Das moderne Dorfdrama entwickelte sich gemeinsam mit der Dorfliteratur in den 1950er Jahren, als Absolventen von dörflichen Instituten erstmals eine eigene Literatur hervorbrachten, und kam in den 1960er Jahren zur Blüte, wobei sie auf vielfältige Weise zum Epischen Theater in Bezug trat. Pazarkaya führt aus:

Diese Dorfliteratur hatte hervorragende Vertreter wie zum Beispiel Fakir Baykurt, der in alle Sprachen übersetzt wurde, darunter auch ins Deutsche. Die Entdeckung des Dorflebens beeinflusste auch das Theater. Verschiedene dieser Romane wurden dramatisiert und von den besten Theatern Istanbuls gespielt, parallel zu der sozialistischen Strömung im Theater jener Jahre. (Persönliches Interview 2004)

Unter das Genre des Dorfdramas fallen etwa auch das Stück »İsyancılar« (Die Rebellen) der Autorin Recep Bilginer, das die Not und Armut der Bewohner eines anatolischen Dorfes im Kampf gegen Korruption beschreibt, sowie Cahit Atays »Karaların Memetleri« (Die Memets des Dorfes Karalar, 1965), das in drei Episoden traditionelle Dorft Themen wie Religion und Blutfehde behandelt (vgl. Halman S. 44). Weitere bedeutende Vertreter dieser Richtung des modernen Theaters sind Yaşar Kemal und Orhan Kemal.

Die türkische Theaterliteratur der 1960er Jahre wurde aus zahlreichen Quellen gespeist; dabei kam es auch jenseits der Beeinflussung durch Brecht zu mannigfaltigen Kreuzungen. Die Dorfthematik ließ sich beispielsweise auch mit klassischen oder mythischen Bezügen verarbeiten, so im Fall von Güngör Dilmens (1930–2012) Tragödie »Kurban« (Opfer) aus dem Jahr 1967, einer Übertragung des antiken Medea-Modells in die Lebenswelt der traditionellen anatolischen Gesellschaft. Zum einen übernehmen hier die Bauern die Rolle des tragischen Helden, zum anderen erfährt im Widerstand Zehras gegen die Absicht ihres Mannes, eine zweite Ehefrau ins Haus zu bringen auch das Schicksalhafte der klassischen Tragödie eine zeitgemäße Überführung. In dieser kritischen Darstellung des wirtschaftlichen und sozialen Abhängigkeitsverhältnisses der Frau vom Mann wird nach Pazarkaya »der Konflikt auf eine reale, soziale Ebene heruntergeholt« (*Rosen im Frost*, S. 199). Bezüglich des formalen Aufbaus hält sich Dilmen an seine alt-griechische Vorgabe; auch ist seine Sprache trotz des Dorf-Kontexts lyrisch, was ebenfalls den klassischen Bezug betont. »Kurban« wurde 1982 unter anderem auch an der *Berliner Schaubühne* aufgeführt.

Eine weitere zeittypische Form stellt die Adaption historischer Stoffe der Osmanischen Geschichte dar. Stellvertretend sei A. Turan Oflazoğlu (*1932) Stück »Deli İbrahim« (Der irre İbrahim, 1967) genannt, das auf den gleichnamigen Sultan der Jahre 1640 bis 1648 Bezug nimmt. Oflazoğlu macht aus der Geschichte İbrahims, der seine Regierungszeit in rauschenden Festen und Haremsorgen verbrachte, eine Tragödie der Macht, die teilweise an Christopher Marlowes elisabethanische Stücke erinnert. Das Stück hat eine konventionelle Struktur, doch seine psychologische Orientierung weist es als modern aus (vgl. Halman S. 42). Weitere bedeutende Vertreter des türkischen Dramas sind Aziz Nesin (1915–1995) mit seinen satirischen Werken und Melih Cevdet Anday (1915–2002), dessen Stück »Mikadonun Çöpleri« (Mikado Stäbchen, 1967) in der absurden Theatertradition steht und Assoziationen an Beckett hervorruft (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 200.)

Schließlich soll hier auch Haldun Taner, dem wir bereits als Autor von »Keşanlı Ali Destanı« begegneten, nochmals Erwähnung finden, diesmal allerdings als der Gründer des türkischen Kabaretts. Nachdem er zuvor Erfahrungen mit dem deutschen Kabarett gemacht hatte, führte er diese Form des Theaters in den sechziger Jahren auch in der Türkei ein. Einen frühen Versuch im Jahr 1962 unterbrach er, um seine Aufmerksamkeit zunächst Brecht und dem Volkstheater zu widmen, doch 1968 war es dann so weit: Taner eröffnete in Istanbul mit seinem eigenen Stück »Schaban, der Retter des Vaterlandes« das Kabarett *Dedekuş* (Vogelstrauß). Taners Bühne war derartig erfolgreich, dass noch im gleichen Jahr ebenfalls in Istanbul das Kabarett »Üç Maymun« (Drei Affen) den Betrieb aufnahm. Über diese Spielhäuser etablierte sich das Kabarett in der Türkei (vgl. ebd. S. 197f.).

2.3.4 Theater zwischen Repression und Innovation

Die freiheitliche Phase der türkischen Gesellschaft, die mit der Verfassung von 1961 begonnen hatte, hielt nicht lange an; bereits zehn Jahre später kam es im März 1971 zum Militärputsch unter repressiven Vorzeichen. Das Theater nach Brecht'schem Stil und die Formenvielfalt des sozialkritischen türkischen Theaters im Allgemeinen wurden in der

Folge enorm eingeschränkt, Theaterhäuser wurden geschlossen, Gruppen aufgelöst und Dramatiker und Theatermacher kamen mit dem Gesetz in Konflikt. Stellvertretend für andere Leidtragende staatlicher Zensur sei Vasif Öngören genannt, der in den 1960er Jahren einen wesentlichen Anteil an der Brecht-Debatte in der Türkei hatte und vor allem mit seinem Erfolgsstück »Asiye nasıl kurtulur?« (Wie kann Asiye gerettet werden?, 1970) einen hohen Bekanntheitsgrad erlangte. Öngören kam im Anschluss an den Militär-Coup in Haft und verbrachte mehrere Jahre im Gefängnis, bis ihn eine Generalamnestie wieder auf freien Fuß setzte. Als er keine Möglichkeit mehr sah, sich in der Türkei künstlerisch zu verwirklichen, wanderte er – wie übrigens auch die junge Emine Sevgi Özdamar – in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre nach Deutschland aus. Im Jahr 1980 vollzog sich im Anschluss an den Septemberputsch des Militärs der bislang letzte große Exodus von Schauspielern und Dramatikern, darunter auch Çetin İpekçaya, einer der Regisseure des Istanbuler Stadttheaters, der einige Jahre später in Berlin einer der Gründermitleglieder des *Tiyatroms*, der ersten festen türkischen Theaterbühne Deutschlands, sein sollte.

Auch in den 1980er Jahren herrschte im Theaterbereich zunächst Stagnation (vgl. Pazarkaya, *Rosen im Frost*, S. 201); erst gegen Mitte des Jahrzehnts kam es allmählich zu einer Neubelebung der Szene, nachdem die Regierung ab 1982 dazu übergegangen war, auch private Projekte finanziell zu unterstützen. Trotzdem veranschaulichen die zwei Militäreingriffe die Problematik des türkischen Theaters. Einerseits ist die Türkei als Theaternation im Mittleren Osten ohne Vergleich: »Turkey has the most developed theatre tradition and network in the Middle East. Istanbul has held an international arts festival since 1973, and an independent theatre festival started in 1989.« (Diamond S. 338) Andererseits sieht sich das Theater aber auch massiver Eingriffe und Bedrohungen ausgesetzt – und das aus verschiedenen Richtungen zugleich: Außer dem Militär hemmte ab den 1990er Jahren auch eine konservative Wende die Entwicklung des türkischen Theaters. Im Laufe des Jahrzehnts hatte die 1982 gegründete orthodox-islamische Wohlfahrtspartei (*Refah Partisi*) zunehmend an Macht gewonnen und ging aus den Wahlen von 1994/95 schließlich als stärkste Fraktion hervor. Catherine Diamond beschreibt in ihrem Artikel »Darkening Clouds over Istanbul: Turkish Theater in a Changing Climate« (1998), der weitgehend auf Gesprächen mit Istanbuler Bühnengrößen basiert, die Folgen dieser Entwicklung für die türkische Theaterlandschaft.¹⁵ Unter Überschriften wie »A Sense of Creeping Fascism«

15 Diamond erwähnt in diesem Zusammenhang einen Fall, der im In- und Ausland für Aufsehen sorgte: Im März 1996 stand mit Yaşar Kemal einer der prominentesten türkischen Schriftsteller und Dramatiker vor Gericht. Wegen eines regimekritischen Aufsatzes, der unter anderem im *Spiegel* unter dem Titel »Feldzug der Lügen« (Januar 1995) erschienen war und in dem er die Übergriffe der Regierung auf das kurdische Volk als einen Genozid bezeichnet hatte, wurde Kemal staatsfeindlicher Handlungen und der Stärkung des kurdischen Separatismus beschuldigt. (Zur Verbindung zwischen dem kurdischen Freiheitskampf und dem Erstarken konservativer islamischer Parteien, siehe Diamond S. 334.) Da er auch im Prozess nicht von seinem Standpunkt abwich, wurde er zu einer Bewährungsstrafe verurteilt. Autoren aus aller Welt solidarisierten sich daraufhin mit Kemal, darunter Arthur Miller, der in einem offenen Brief an ihn von einer »painful absurdity« sprach (ebd. S. 349). Über tausend türkische Schriftsteller und Dramatiker schlossen sich im Protest zusammen und publizierten ein Buch mit eigenen kritischen Artikeln. Als einige darauf angeklagt wurden, erschienen weit mehr als diese vor Gericht und forderten, gleichfalls bestraft zu werden, darunter

spricht sie von Bühnenschließungen und Gerichtsprozessen und stellt bezüglich der Istanbuler Szene fest: »Small studios formerly allotted to the various theatre groups for use as rehearsal spaces were claimed by Islamists, who converted them into *mescit*, or prayer halls.« (Ebd. S. 338) Solche Vorgehensweisen finden, wie bereits angesprochen wurde, ihre Erklärung in der religiös motivierten Abneigung des orthodoxen Islams gegen das Theater.

Aller Zensur und Repression zum Trotz tritt in Diamonds Artikel auch immer wieder die erstaunliche Vitalität und Diversität der Istanbuler Theaterszene zum Vorschein, welche geprägt ist durch die Kreativität und das Engagement ihrer Künstler und Organisatoren. Als etwa Gürün Gencay, Direktorin des Istanbuler Stadttheaters nach dem politischen Machtwechsel ihres Amtes enthoben wurde, gründete sie nicht nur umgehend eine eigene Theatergruppe, sondern ließ sich dazu auch ins Parlament wählen (vgl. ebd. S. 338). Als einer der innovativsten Theatermacher ist Ferhan Şensoy zu nennen, der seit Anfang der 1970er Jahre eigene Stücke auf die Bühne bringt, 1980 seine Gruppe *Ortaoyuncular* (mit Bezug auf die traditionelle Theaterform) ins Leben rief und für seine Arbeit seither ausgezeichnet wie auch inhaftiert wurde. Nach Diamond stellt Şensoy eine moderne Version des Meddah dar: In seinem Einmannstück »Ferhangi Şeyler« (Die Welt nach Ferhan) von 1987 kommentiert er mit satirischem Biss aktuelle Geschehnisse und lässt Zuschauer auf die Bühne treten, um improvisierend auf sie einzugehen (vgl. ebd. S. 340) – die Parallelen zu Theaterformen wie dem Kabarett und der Standup Comedy sind hier sehr deutlich. In der Folge führte Şensoy sein Ferhan-Stück auf Europatour – 1996 spielte er unter anderem in zehn deutschen Städten, darunter Berlin, Köln, Hamburg, München und Frankfurt – und im Jahr 1999 sogar bis in die USA und nach Kanada (*Ortaoyuncular*, offizielle Webseite). Zu erwähnen ist auch »Üç Kursunluk Opera« (Drei-Kugel-Oper, 1995), Şensoys Adaption von Brechts »Dreigroschenoper«, eine politische Satire über die neue türkische »Mafia«.

Die wohl bekanntesten, zweifelsohne jedoch beständigsten Stars der Istanbuler Szene, wie auch des türkischen Theaters im Allgemeinen sind die Geschwister Yıldız und Musfik Kenter, die in den 1940er Jahren noch unter Carl Ebert am Staatlichen Theater Konservatorium studiert hatten. In der Folge spielten sie erst am Staatstheater Ankara, folgten 1959 aber ihrem Mentor Muhsin Ertuğrul nach Istanbul, wo sie bald darauf die *Kent Oyuncuları* (Kent Darsteller) gründeten und 1968 ihre eigene Bühne mit einer Produktion von »Hamlet« unter Regie des Engländers Dennis Cary einweihen (vgl. Diamond S. 343). Die Kenter-Geschwister sind inzwischen eine Institution des türkischen Theaters. Ihre künstlerischen Aktivitäten sind zu zahlreich, um hier genannt werden zu können – sie sind Film- und Theaterschauspieler, Sänger, Schriftsteller, Regisseure, Theaterlehrer, und vieles mehr. Die Popularität des Monodramas – und damit der fortgesetzte Einfluss der Meddah-Tradition des darstellenden Erzählers – im zeitgenössischen türkischen Theater ist auch bei den Kenters erkennbar: Stets führen sie unter anderem Einpersonenstücke in ihrem Repertoire, Musfik etwa seit 1996 eine Show, die auf Atatürks Ansprache an die Nation von 1927 basiert, und Yıldız das Stück »Her zaman aşk

auch Mahir Günsiray, der den Gerichtshof, wie Diamond beschreibt, in ein absurdes Theaterstück verwandelte, indem er Passagen aus Kafkas *Das Urteil* vortrug (S. 335).

vardı« (Stets existierte Liebe), das lose ihre eigene Lebensgeschichte erzählt. Zwar beklagen auch die Kenter den Niedergang des kulturellen Theaterlebens in Istanbul (vgl. ebd. S. 345), doch es ist Akteuren wie ihnen zu danken, dass sich die türkische Theaterszene bis heute vielfältig und innovationsfreudig, gleichzeitig aber auch unter Neubelebung traditioneller Theaterformen präsentiert. Dies gilt gerade für den Bereich der Privat Bühnen; doch die öffentlichen Bühnen florieren ebenso: Das Staatstheater unterhält heute Spielstätten in Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Adana, Trabzon, Diyarbakır, Antalya, Erzurum, Van, Sivas und Konya. Und auch das Städtische Theater Istanbul hat mittlerweile nicht weniger als fünf Bühnen.

2.4 Resümee: Standortbestimmung des türkischen Theaters

Ich begann dieses Kapitel mit der Frage nach der Positionierung des türkischen Theaters zwischen westlichen und östlichen Traditionen. Ausgehend vom Befund, dass türkisches Theater oft fälschlicherweise in einen strengen Kontrast zu deutschen (oder allgemeiner: zu europäischen) Theaterformen gesetzt wird, war es mein Anliegen, über die Darstellung der türkischen Theatertraditionen, ihrer Entwicklung sowie der Beeinflussung durch andere Theaternationen auf die Formenvielfalt des zeitgenössischen türkischen Theaters hinzuweisen und auf diverse Berührungspunkte und Verbindungslinien zu westlichen Formen und Traditionen hinzuweisen.

Insgesamt betrachtet präsentiert sich das moderne türkische Theater in einer eigentümlichen Dualität oder auch Hybridität; dies sollte jedoch nicht überraschen, da die zeitgenössische Türkei gesellschaftlich und kulturell äußerst heterogen ist und allgemein durch ihre politische, soziale und auch künstlerische Positionierung zwischen Ost und West gekennzeichnet ist. Hiltrud Arens charakterisiert die nationale Identität der heutigen Türkei unter Verweis auf Leslie Adelson als »eine hybride Form des türkischen Europäismus« (S. 157).¹⁶ Dass dabei die kulturellen Oppositionen keineswegs absolut sind, darauf verweist auch der Autor Kemal Kurt in seinem Erzählband *Was ist die Mehrzahl von Heimat? Bilder eines türkisch-deutschen Doppellebens* aus dem Jahr 1995, wenn er mit folgenden Worten auf die Nahtstellen zwischen den vermeintlichen Gegensätzen deutet: »Östlich des Ostens liegt der Westen. Westlich des Westens ist der Orient. Wie man sich auch dreht, es bleibt eine Frage des Standpunktes.« (S. 185) Osten und Westen – das sind letztlich nur ideologische Perspektiven und Festschreibungen. Das moderne türkische Theater ist seinem Wesen nach polyvalent; der »Bezugsrahmen Türkei« schließt insofern in einem nicht unbeträchtlichen Maß auch den »Bezugsrahmen Deutschland«, beziehungsweise den »Bezugsrahmen Europa« mit ein. Ein internationaler oder transkultureller Charakter ist dem türkisch-deutschen Theater daher gleichsam von vornherein zu eigen:

16 Vgl. hierzu etwa auch Jean-Daniel Tordjman Artikel »Die Türkei ist längst europäisch« aus dem Jahr 2002. Die Oppositionen sind auch aus anderen Gründen nicht aufrecht zu erhalten. So betont Zafer Şenocak etwa, dass selbst die Ideale von Humanismus und Aufklärung, auf denen das Wertesystem der westlichen Zivilisation basiert, »west-östliche Zwittergeschöpfe, Koproduktionen« seien (»Deutsche werden«, S. 19).

Die türkische Kultur ist in vielem ein ausgeprägter historisch integrierter Teil im europäischen Mosaik [...] aber dennoch von unverwechselbarer Eigenart. [...] In allen Bereichen des Kunst- und Kulturschaffens bringen [türkische Künstlerinnen und Künstler] ihre eigenen Formen, Farben und Stimmen ein und bereichern so das europäische Kulturspektrum. (Pazarkaya, »Mischkultur«, S. 16.)

Bevor ich diese Gedanken im folgenden Kapitel im Rahmen meiner Präsentation der türkisch-deutschen Theatergeschichte weiter vertiefe, bleibt in Form eines Resümees und gleichzeitigen Ausblicks noch auf einige Punkte hinzuweisen:

Zur »Modernität« des Karagöz-Schattenspiels

Ich erwähnte bereits, dass zahlreiche Elemente des Karagöz-Schattenspiels Eingang ins moderne türkische Drama gefunden haben und seit geraumer Zeit auch verstärkt Anstrengungen unternommen werden, die alten Traditionen neu aufleben zu lassen, beziehungsweise in eine zeitgerechte Form zu überführen. An diesen Bemühungen beteiligen sich auch türkische Theatergruppen in der BRD. Hier einige Beispiele aus der jüngsten Vergangenheit:¹⁷

- Im Jahr 1995 unternahm das Berliner *Tiyatrom* unter dem Titel »In dieser Welt einen Schatten haben« (Skript: Rike Reiniger und A. Kadir Cevik) den interessanten Versuch, Karagöz mit Adelbert von Chamisso's Geschichte von Peter Schlemihls verkauftem Schatten zu kreuzen (vgl. Göktürk, »Nachschlag«).
- 1999 präsentierte das *Arkadaş Theater* in Köln Rainer Hannemanns kabarettistische Satire »Hanswurst – Karagöz«, in der der Autor selbst den deutschen Volkscharakter in Szene setzte, während ein türkischer Kollege Karagöz verkörperte (vgl. Rogler).
- 2001 war es erneut das *Tiyatrom*, das an Grundschulen das Kindstück »Der Garten von Karagöz/Karagözün Bahçesi« präsentierte und hier deutschsprachige Dialoge mit türkischen Musikeinlagen ergänzte (vgl. Stelljes).
- In Ulm existiert zudem seit 1998 das *Theater Ulüm*, das nach Eigenbekunden den bislang einmaligen Versuch unternimmt, Orta Oyunu in der BRD zu präsentieren – durchaus mit Erfolg, wie ich im nächsten Kapitel ausführen werde.

Diese Liste, die sich leicht fortführen ließe, sollte genügen, den Einfluss des türkischen Schattenspiels (und anderer traditioneller türkischer Theaterformen) auf den zeitgenössischen türkisch-deutschen Kontext zu verdeutlichen. An dieser Stelle geht es mir jedoch

17 An dieser Stelle sei zumindest als Fußnote erwähnt, dass am 15. September 1983 im Rahmen der Hörspielreihe »Zeit zum Zuhören« (*Südfunk* 2) Pazarkaya's Stück »Karagöz – Der schwarzäugige Harlekin« gesendet wurde. Der Autor hat darin der eigentlichen Karagöz-Geschichte eine kommentierende Ebene hinzugefügt, in der Reporter die Schattenspiel-Tradition erläutern. Innerhalb der Handlung lässt Pazarkaya gemäß der Tradition verschiedene Typen auftreten. Die Pointe ist, dass es sich bei diesen um historische Gestalten handelt, die mit dem Schattenspiel in Verbindung stehen, so etwa Şeyh Küşteri von Bursa (der gemäß der Legende im 14. Jahrhundert die hingerichteten Karagöz und Hacivat für Sultan Orhan als Schatten wieder zum Leben erweckte und nach dem der Platz vor Karagöz' Haus benannt ist) und Evliya Celebi (der das Schattenspiel im 17. Jahrhundert in die Türkei importiert haben soll), daneben aber auch Metin And (der im Stück sehr gelehrsam tut, aber letztlich die Antworten schuldig bleibt und stets von einer Konferenz zur anderen eilt).

um einen ganz anderen ›modernen‹ Aspekt von Karagöz. Es wurde nämlich mithin behauptet – ich deutete dies bereits im Abschnitt über Orta Oyunu an –, dass das traditionelle türkische Volkstheater und hier vor allem das Schattenspiel eine Vorwegnahme diverser moderner westlicher Theaterformen darstelle. Insbesondere Metin And erwies sich in der Vergangenheit als überzeugter Fürsprecher dieser Annahme. In seinem Eifer, das Karagöz-Theater als wesentlichen türkischen Beitrag zum Welttheater zu etablieren, schießt And meines Erachtens allerdings übers Ziel hinaus. Dies geschieht vor allem dann, wenn er versucht, das türkische Schattenspiel zur alles umfassenden Theaterform zu erheben und behauptet, dass zeitgenössische Dramatiker »merely reinvented methods previously used in Turkish traditional theatre« (*Karagöz*, S. 95). Letztlich ist And's Haltung als Reaktion auf abschätzige Wertungen wie die von I. T. Pambouki zu verstehen, den And selbst wie folgt zitiert: »The Turks, generally speaking, invented nothing for themselves but stole other people's ideas whenever they could find them. A warlike nation, their eyes firmly fixed on the future, they had no leisure for the development of arts and crafts.« (Zit. in ebd. S. 90). In dieser Aussage hallt deutlich das negative traditionelle Türkenbild nach, welches ich in Kapitel 1 nachgezeichnet habe.

Eine weniger ideologisch motivierte, objektivere Behandlung des Themas bietet Pazarkaya: Er stimmt zwar mit And darin überein, dass bestimmte formale und inhaltliche Charakteristika des Karagöz-Theaters auf moderne Theaterformen wie das Epische oder das Absurde, beziehungsweise Grotteske Theater und auch auf das politische Kabarett verweisen; doch relativiert er diese Angaben insofern, als er anmerkt, dass es sich dabei keineswegs um eine Vorwegnahme dieser Dramenformen handle, sondern lediglich »ähnliche Mittel und Elemente« Verwendung fänden (*Rosen im Frost*, S. 206). Die Liste dieser Ähnlichkeiten ist freilich recht umfangreich und umfasst unter anderem: die Funktionalität des Bühnenbildes und der Requisiten, die sparsam eingesetzt werden und stets einen Zweck erfüllen; die Tatsache, dass alles nur angedeutet wird; das bewusste optische Missverhältnis, das sich etwa daraus ergibt, dass ein zweistöckiges Haus kaum größer ist als die Schattenfiguren; die Missachtung der Einheiten des klassischen Dramas; der häufig absurd anmutende Dialog zwischen Karagöz und Hacivat; der verfremdende Sprachgebrauch, etwa durch deren Stilisierung; der Einsatz von typengerechter Musik, die jeden Auftritt der Figuren vorab ankündigt; die Selbstreflexivität der Figuren, die oft ihr eigenes Spiel kommentieren (vgl. ebd. S. 214ff.). Bei alledem weist Pazarkaya aber auf einen wesentlichen Unterschied insbesondere zum Brecht'schen Drama hin: Bei Brecht sei die Verfremdung nämlich stets zweckgebunden; im Karagöz sei sie hingegen »im Sinne seines Lustspielcharakters Selbstzweck« (ebd. S. 218).

In noch einem Bereich hinkt die Gleichsetzung mit modernen westlichen Theaterformen: Die Tatsache, dass sich Karagöz-Stücke nicht an die klassische Aktendramaturgie, das heißt an die drei Einheiten der klassizistischen Dramentheorie halten, bedeutet noch lange nicht, dass sich das Schattenspiel im Sinne der Terminologie von Volker Klotz als eine »offene« Theaterform klassifizieren lässt (vgl. ebd. S. 219f.). Pazarkaya spricht in diesem Zusammenhang von Beschränkungen der offenen Form und weist dabei vor allem auf die formal und sprachlich klischeehaft erstarrten Teile Prolog und Epilog hin. »Die Offenheit eines einzelnen Karagöz-Stückes« so resümiert er, »besteht lediglich in seiner improvisierten Konversation und vielleicht noch im Aufreihungsprinzip der Auftritte.« (Ebd. S. 220)

Möglicherweise sind die Bezüge vom Karagöz-Theater zum politischen Kabarett am gewichtigsten: Wie angemerkt, besitzt das Schattentheater eine lange satirische Tradition der sozialkritischen Auseinandersetzung mit zeitpolitischen Themen, die besonders in den improvisierten Passagen der Konversation stattfindet. Ebenso wie das Karagöz macht auch das Kabarett von karikaturhaften Typen Gebrauch. Wie ich in Kapitel 4 ausführe, sind vor allem im Fall des türkisch-deutschen *Kabarett Knobi-Bonbon* bei der Figurenzeichnung deutliche Bezüge zum Karagöz erkennbar. Allerdings muss erneut mit Pazarkaya darauf hingewiesen werden, dass im türkischen Schattentheater die Satire in der Regel »passiv« und »ohne einen das Publikum aktivierenden kritischen Impuls« bleibt, das heißt, sie nicht auf eine Bewusstseinsweiterung oder gar auf eine Änderung der gesellschaftlichen Zustände abzielt; stets überwiegt hier die reine Lust am Spiel über andere mögliche Beweggründe (ebd. S. 221).¹⁸

»Von Vornherein zweitklassig«?

Einige Aspekte des türkischen Theaters wurden häufig von der Kritik beanstandet und dabei – vorschnell, wie ich meine – als minderwertig und zweitklassig eingestuft, darunter: (a) sein volkstümlicher Charakter, (b) das Fehlen einer tragischen, das heißt »ernsthaften« Tradition, (c) die Begrenztheit des Typenspiels und (d) die allzu strikten formalen Vorgaben. Auf diese Punkte lässt sich Folgendes entgegnen:

Folkloristische Aspekte machen ein Stück nicht unbedingt zu einem folkloristischen Stück. Anders als im »Volksspiel« treten volkstümliche Elemente im zeitgenössischen türkischen Theater oft als funktionaler Bestandteil einer modernen Dramatik auf, wie ich am Beispiel des Dorf-Spiels gezeigt habe. Im gleichen Sinn ist auch Lustspiel nicht von Vornherein gleichbedeutend mit Trivialität. Anders ausgedrückt: Was Brecht bezüglich des Vergnügens als eines integralen Bestandteiles des Epischen Theaters anmerkt, kann ebenso für das Lustspiel wie auch für Folklore geltend gemacht werden: Alle drei können durchaus komplex und tiefsinnig sein, beziehungsweise auf anspruchsvolle Weise Anwendung finden. So betrachtet ist Halmans »tragic void« keineswegs tragisch; vielmehr manifestiert sich im vermeintlichen Fehlen einer tragischen Tradition schlichtweg ein Rezeptions- oder auch Mentalitätsunterschied.

Bezüglich der Figurenzeichnung sei angemerkt, dass die Beschränkung auf Typen anstelle von Charakteren (im Sinne von Entwicklungsfähigkeit) gewiss eine Einengung, wenn nicht sogar eine gewisse Starrheit mit sich führt. Doch auch in diesem Fall ist eine differenziertere Haltung als die der pauschalen Abwertung angebracht: In der gleichen Weise wie sich etwa europäische Lyriker über die Jahrhunderte innerhalb der strengen formalen Vorgaben des Sonetts um persönlichen Ausdruck bemühten, so offenbart sich auch im Typenspiel die Kreativität und Individualität des Künstlers in feinen Nuancen

18 Dass die Satire dennoch anerkanntermaßen ein zentraler Bestandteil der Schattenspiel-Tradition ist, findet schon darin Ausdruck, dass eine bedeutende türkische Satire-Zeitschrift nach deren Protagonisten benannt wurde: Die Zeitschrift *Karagöz* erschien von 1908 bis 1951 zweimal wöchentlich; ihr Herzstück war die Rubrik »Muhavere«, bestehend aus einem Dialog zwischen Karagöz und Hacivat nach dem Muster des Schattentheaters (vgl. Heinzelmann S. 51ff.). Und auch die im Mai 2004 neu gegründeten türkisch-deutschen Satire-Magazins *Don Quichotte* integrierte in ihre erste Ausgabe unter der Geschichte des türkischen Humors die beiden zentralen Gestalten des Schattenspiels (vgl. »Neue Satirezeitschrift«).

und Brüchen. Die strikten Formvorgaben, welche das traditionelle türkische Theater insgesamt betreffen und charakterisieren, umfassen zudem, wie meine Darstellungen verdeutlichen, stets interne Lücken und Leerstellen, die dem Künstler Freiräume für kreative Ausschweifungen und Improvisationen bieten.

Bei genauer Betrachtung offenbart sich das Pauschalurteil der ›Zweitklassigkeit‹ des türkischen Theaters als ein implizites Eingeständnis eigener Unkenntnis über die Entwicklung des Theaters in der Türkei. Diese Ignoranz beeinträchtigt oft auch die Einschätzung türkischer Theaterprojekte in Deutschland, wie das folgende Kapitel wiederholt aufzeigen wird.

