



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„Karagiozis – Schattenspiel und Politik: Der griechische
Karagiozisspieler Sotiris Spatharis“

verfasst von / submitted by

Mag. Fatma Peri Efe

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. Phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 092 383

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Byzantinistik und Neogräzistik

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Maria A. Stassinopoulou

DANKSAGUNG

Die Vorbereitungen für diese Arbeit, zu denen auch einige Publikationen zum Thema gehörten, erstreckten sich über eine lange Periode, die Niederschrift meiner Dissertation hingegen erfolgte binnen eines Jahres und fiel, wie ich leider sagen muss, in eine schwere Zeit. Die Probleme in meinem Land machten es mir mitunter schwer, mich auf meine Arbeit zu konzentrieren und ließen des Öfteren Zweifel an der Sinnhaftigkeit dieses Unterfangens aufkommen. Dass ich die Arbeit schließlich doch zu Ende führen konnte, liegt daran, dass es Menschen gab, die mir außerordentlich viel Unterstützung, Hilfe und Zuspruch zuteil werden ließen. Ihnen möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen.

An erster Stelle seien meine Betreuerin Univ. Prof. Dr. Maria A. Stassinopoulou und meine Begutachterin Ao. Prof. Dr. Claudia Römer genannt.

Prof. Stassinopoulou, die mir mit viel Geduld und Verständnis zur Seite stand, danke ich für ihre wertvollen Kommentare und Gedanken und ihr Interesse an dem Thema meiner Arbeit.

Bei Prof. Römer bedanke ich mich dafür, dass sie mich den gesamten Entstehungsprozess hindurch sowohl persönlich als auch wissenschaftlich, durch ihre Ermutigung und ihre Hilfsbereitschaft, immer unterstützt hat.

Ohne die wirklich vielseitige Unterstützung und Solidarität meiner lieben FreundInnen Sertan Batur und Emine Danacı hätte ich diese Arbeit überhaupt nicht beenden können. Sie halfen mir bei der Bewältigung der verschiedenen Probleme, die auch mit einem Leben im Ausland verbunden sind, und sorgten so dafür, dass ich mich immer wohlfühlte.

Mein Dank gebührt weiters der Lektorin Roswitha Fraller für ihren Beitrag zur sprachlichen Aufbereitung meiner Arbeit und auch für ihre Geduld, ihr Interesse und ihre Solidaritätsbekundungen in diesen für mich schweren Zeiten.

M. Sabri Koz war so liebenswürdig, sein Wissen über Volksschauspiel, Volksmärchen und Erzählungen mit mir zu teilen. Stets offen, meine Fragen zu beantworten und mit mir zu diskutieren, hat er mir diese Kunstformen auf eine spannende Art und Weise nähergebracht. Dafür empfinde ich tiefe Dankbarkeit.

Eirini Afentoulidou und Doretta Papadopoulou hatten immer Zeit für mich, insbesondere wenn es um sprachliche Aspekte des Themas ging, Athanasios Marvakis leistete mir wichtige Hilfe bei der Beschaffung der Literatur, an die ich nicht selbst herankommen konnte.

Als verlässlicher Ansprechpartner in Fragen zur griechischen Geschichte, der jederzeit bereit war, mit mir zu diskutieren, erwies sich Dimitrios Kousouris. Auch ihm habe ich viel zu verdanken.

Zum engsten Kreis der Menschen, die mich unterstützt haben, zählen meine besten Freunde Harun Turgan und Ahmet Akşit, die gleichzeitig meine Karagöz-Partner sind. In den vielen Stunden, die wir mit Lesen, Proben, Singen und gemeinsamen Aufführungen von Karagözstücken zubrachten, habe ich eine tiefe Vertrautheit mit dem Thema entwickeln können. Harun ist ja in gewisser Weise in allen meinen Arbeiten präsent – mit ihm habe ich nicht nur unzählige konstruktive Gespräche geführt, er ermöglicht mir durch die Übernahme ‚weltlicher‘ Angelegenheiten, dass ich in Ruhe arbeiten kann. Auch mit Ahmet habe ich zum Thema meiner Dissertation auf verschiedene Weise intensiv zusammengearbeitet. In dieser Periode war er immer für mich da. Ich bin dafür so dankbar.

Meine Mutter lacht still in sich hinein, wenn sie daran denkt, dass der arme Karagöz zum Dissertationsthema geworden ist. Mein Studium in Wien war nur um den Preis möglich, dass ich sie so lang allein ließ; sie hat uns alle – Peri, Harun, Ahmet – immer unterstützt.

Ich widme diese Arbeit allen WissenschaftlerInnen – darunter meine Schwester Huri Özdoğan –, die nicht mehr arbeiten dürfen und großem politischem Druck ausgesetzt sind, weil sie für Menschenrechte und Gerechtigkeit eintreten.

Inhaltsverzeichnis

DANKSAGUNG.....	1
I. EINLEITUNG	5
1.1. Struktur der Arbeit	15
1.2. Die Quellen	17
II. SCHATTENTHATER IN GRIECHENLAND.....	19
2.1. Die Grundeigenschaften des Karagiozis	19
2.2. Die Ursprungslegenden über den Karagiozis.....	33
2.3. Die Stilschulen des Karagiozis.....	45
2.4. Karagiozis in Athen.....	52
2.4.1. Heroische Spielart	64
2.5. Die Obszönität.....	70
III. DIE ERINNERUNGEN DES SOTIRIS SPATHARIS.....	76
3.1. Ein kurzer biographischer Überblick	76
3.2. Das Buch	78
3.3. Der Karagiozisspieler Sotiris Spatharis.....	83
3.3.1. Analphabetismus der Spieler/Mündlichkeit und Schriftlichkeit	86
3.3.2. Auftritte in der Provinz	88
3.3.3. Die Karagiozisspieler und die Unterwelt	93
3.3.4. Die Meister und die Helfer.....	98
3.3.5. Die Karagiozisspieler und die Konkurrenz	101
3.3.6. Die Spielorte und die Kaffeehausbesitzer	103
3.3.7. Die Karagiozisspiele des Sotiris Spatharis.....	105
3.3.8. Die Intellektuellen und der Karagiozis/die Spieler	138

IV. HAYRETTİN ALTIÖK UND SOTIRIS SPATHARIS	164
4.1. İsmayıl Hakkı Baltacıođlu	165
4.2. Halkevleri	167
4.3. <i>Yeni Adam</i>	168
4.4. Der Brief des Hayrettin Altıok	170
V. NACHWORT	185
VI. LITERATUR.....	195
ANHANG 1: Die Route des Karagiozisspielers Sotiris Spatharis durch die Provinz	211
ANHANG 2: Die Spiele von Sotiris Spatharis.....	212
Zusammenfassung	218

I. EINLEITUNG

Während der Karagöz ab ca. 1900 im Osmanischen Reich seine Popularität nach und nach verlor,¹ erlebte der Karagiozis einen Aufschwung, indem es ihm gelang, nach und nach zu den verschiedenen Schichten und Orten Griechenlands vorzudringen. Warum dies so war, war meine anfängliche Frage.

Um diese Frage zu beantworten, sollte man, so denke ich, zunächst den Karagiozis und die griechische Gesellschaft betrachten. Auf diesem Weg, den ich bereits zuvor in mehreren Arbeiten über das Schattentheater gegangen bin, habe ich allmählich Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Schattenspielen in verschiedenen Bereichen entdeckt. Als wesentlichste Momente erwiesen sich dabei die große Anzahl der Spieler und die Popularität des Spiels in Griechenland, trotz aller gesellschaftlichen aber auch wirtschaftlichen Schwierigkeiten und Hindernisse. Fast hat es den Anschein, dass der

¹ Der Popularitätsverlust des Karagöz nahm seinen Anfang mit dem Verbot seiner politischen Satire. Dann kam die Beschränkung einer wichtigen Eigenschaft des Spiels, nämlich der Obszönität. Diese Feststellung trifft auch Wanda im Abschnitt ihres Buches, der dem Karagöz gewidmet ist. Die Verbote wurden während der Herrschaft von Sultan Abdülaziz in Kraft gesetzt. Ab da war es nicht mehr erlaubt, höher gestellte Persönlichkeiten wie den Paşa oder Wesir auf die Bühne zu bringen. Wanda charakterisiert die Lage des Spiels nach diesen Verboten wie folgt: „Karagueuz descendit depuis à des farces grossières, vulgaires, sans aucun intérêt ni signification.“ Wanda [Karolyna Czajkowska Suchodolska], *Souvenirs anecdotiques sur La Turquie (1820-1870)*, S. 278, Paris 1884. In diesem Abschnitt gibt die Autorin zwei Beispiele der politischen Satire. Diese Karagözspiele satirischen und obszönen Inhalts kritisieren prominente Persönlichkeiten und ihr Verhalten. Nach Metin And ist die politische Satire eine der drei Charakteristiken des Karagöz. Er führt viele Beispiele von Spielen mit politischem Inhalt an. Sogar der Sadrazam wurde auf der Bühne scharf kritisiert. And betont, dass die politische Satire nach dem Verbot durch Sultan Abdülaziz in humoristischen Zeitschriften und Zeitungen weiterlebte. Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1977, S. 342-350. Auch Jacob macht auf diesen Punkt aufmerksam, auch er betont die Wirkung des Schattenspiels auf die Presse: „Wir sahen auch die Anfänge der humoristischen Presse auf das Schattenspiel zurückgreifen.“ Georg Jacob, *Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen, Heft I. Das türkische Schattentheater*, Mayer & Müller, Berlin 1900, S. 85. Myrsiades bringt einige Beispiele von Reisenden, die über die politischen Eigenschaften und das Verbot des Karagöz schreiben. Einer von ihnen, Richard Davey, beschreibt den Karagöz im Jahr 1894 – „Karageuz was constantly violating every law of Allah and Koran“ – und er erwähnt die Folgen der Zensur: „... with tongue slit, and wings clipped, by order of the Censor [...]“. Myrsiades, S. 30.

aussterbende Karagöz einen Weg fand, um in gewisser Weise im Karagiozis weiterzuleben.² Oder, in den Worten von Burke: „[...] popular culture does have a history.“³ Diese Kontinuität aufzuzeigen ist auch ein Ziel dieser Dissertation. Der dabei angestellte Vergleich soll aber nicht dazu dienen, Varianten des Schattenspiels in nationaler Hinsicht voneinander abzugrenzen. Vielmehr will ich zeigen, dass viele Charakteristika und Eigenschaften des Schattenspiels nicht unbedingt an einen bestimmten Ort oder eine Nation gebunden sind, was aber nicht heißt, dass der Karagiozis und der Karagöz dasselbe seien. Tatsächlich hat der Karagiozis einen eigenen Weg und eine eigene Geschichte, die in den Stücken auch zum Ausdruck kommen. Aber ich möchte die These in den Raum stellen, dass der Karagiozis als ein Modell für die Modernisierung des Karagöz angesehen werden kann.

Ein anderer Punkt ist die Verbreitung des osmanischen Schattentheaters in verschiedenen Regionen wie Rumänien,⁴ Bosnien,⁵ Zypern,⁶ Marokko⁷ oder Tunesien⁸. Nur

² Hier ist an die Bemerkung von Peter Burke zu erinnern, demzufolge es unmöglich ist zu bestimmen, wo eine Kultur endet und wo die andere anfängt. Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Temple Smith, London 1978, S. 29.

³ Ibid., S.21

⁴ Eugenia Popescu Judetz, „L’Influence de Spectacles Populaires Turcs dans le Pays Roumains“, in: *Studia et acta orientalia* 5-6, 1964, S. 337-355.

⁵ Svetlana Slapšak, ‚Karadžoz: Gölge Tiyatrosunun Balkanlar’daki İzlerini Yeniden Düşünmek‘, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenegin İcadı*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Istanbul 2013, S. 111-119. Dieser Artikel handelt vom Schattentheater in Bosnien, das, so erfährt man, zwischen 1969 und 1971 als TV-Serie erschien und äußerst beliebt war. Heutzutage erfreut sich die Serie Karadžoz dank Youtube und DVD wachsender Zuseherzahlen. Dieses neue Interesse am Karadžoz bildet den Gegenstand von Slapšaks Analyse.

⁶ Mehmet Ertuğ, *Anılar ve Alıntılarla Geleneksel Kıbrıs Türk Seyirlik Oyunları*, Nikosia 2007, und *Geleneksel Kıbrıs Türk Tiyatrosu*, KKTC Milli Eğitim ve Yayınları, 1993. In diesen zwei Büchern schreibt der Autor über die Inhalte der Spiele in Zypern und über die Erinnerungen türkisch-zypriotischer und griechisch-zypriotischer Spieler. Susuzlu İlke, *Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Gölge Tiyatrosu Bağlamında İcra ve Seyirci*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, unpublizierte Magisterarbeit, Ankara 2013. Diese Arbeit gibt wichtige Informationen über die Kontakte beider Gesellschaften über das Schattentheater.

⁷ Das Buch von Walter Puchner enthält dazu eine umfassende Bibliographie. Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Hollitzer, Wien 2014, S. 64.

⁸ In Metin Ands Buch ist ein eigener Abschnitt dem Schattentheater im ganzen osmanischen Raum gewidmet. Darin finden sich auch Berichte über Spiele, die in Ägypten, Syrien, Tunesien, im Libanon, in Bosnien, Bulgarien und Griechenland gespielt wurden. And, S. 356-382.

in Griechenland lebte/lebt es als Schattentheater⁹ weiter und ging seinen eigenen Weg. Das macht den Karagiozis wichtig als ein Modell.

In der Folge will ich anhand eines Vergleichs mit dem Karagöz die technischen, sozialen, inhaltlichen sowie gesellschaftlichen Besonderheiten des griechischen Schattentheaters im geschichtlichen Kontext zusammenbringen. Das heißt, um den Karagiozis zu analysieren, werde ich, wo dies möglich ist, den Karagöz heranziehen. Dies ist auch aufschlussreich, um zu verstehen, wie und warum der Karagöz seine Popularität verlor.

Dazu sei folgendes Beispiel angeführt: In seinem Artikel beschäftigt sich Danforth¹⁰ mit den Spielen, in denen der arbeitslose Karagiozis mithilfe des Hatziavatis eine Stelle findet. Der wird oft vom Paşa oder Wesir gebeten, ihm jemanden für eine bestimmte Arbeit – als Koch, Schreiber usw. – zu finden. Und so kommt Karagiozis zum Paşa oder Wesir, ohne zu wissen, was ihm bevorsteht. Danforth zeigt die Beziehungen des Hatziavatis und Karagiozis zum Paşa oder Wesir. Hatziavatis ist diesem gegenüber immer höflich und demütig. Er begrüßt ihn mit den Worten: „Προσκυνῶ, μπέη μου, ὁ καημένος, προσκυνῶ“ oder „Γῆς, γεφύρι, νά γίνω νά μέ πατεῖτε“. Ganz anders dagegen der Umgang, den Karagiozis mit dem Paşa oder Wesir pflegt. So etwa spricht er ihn nicht mit „Paşa“ an, sondern nennt ihn πατσῶς.¹¹ Hierin liegt für Danforth der Humor, den er wie folgt bestimmt: „In much of the humour of Greek shadow theatre the dominant structure of ideas represents proper, polite or refined values and behaviour. For example, the formal exchange of polite greetings can be understood as a dominant pattern of relations which is challenged by Karaghiozis’ substitution of insults in the form of puns“, und er sieht hier die Umkehrung des Status. Zur Funktion des griechischen Schattentheaters hält er fest: „Pre-revolutionary Greece – the social

⁹ Sonst lebt es in diversen Genres wie Kino, Fernsehen oder Literatur in den Ländern des Balkanraums weiter.

¹⁰ Loring M. Danforth, „Humour and Status Reversal in Greek Shadow Theatre“, *Byzantine and Modern Greek Studies*, B. 2, 1976.

¹¹ Danforth, S. 101. Es ist eine Art von Suppe, die in den beiden Kulturen in bestimmten Regionen verbreitet ist. Auf Türkisch heißt die Suppe *Paça*, was so viel bedeutet wie „Haxe“. Sie wird mit den Haxen von Schaf, Ziege und auch Lamm zubereitet. In der griechischen Küche verwendet man dazu Kuttelflecken und die Haxen von Lamm, Kalb und Schwein.

context for the traditional plays of the Greek shadow theatre – was ruled by a centralized Turkish administration whose chief function was to maintain control over its non-Moslem subjects and to collect taxes from them. Much of the humour of Greek shadow theatre, directed as it is against the Turkish pasha or vizier, provides a replication on the symbolic level of the structure of the social organization in which it occurs. Karaghiozis' humour is a subversive challenge to the dominant system of control represented by the Turkish administration.“¹²

An diesem Punkt empfiehlt sich ein Blick auf den Karagöz. Dort finden wir das gleiche Motiv, nicht nur in den neueren Spielen, sondern auch in deren klassischen Vorläufern. Im Karagöz sucht der Bey, Ağa, Çelebi, ein reicher Mann oder ein Händler, jemanden für eine bestimmte Arbeit, den ihm Hacivat beschaffen soll. Es gibt verschiedene Spiele mit diesem Inhalt, gesucht wird ein Koch, ein Schreiber oder ein Krämer, ein Arzt oder ein Apotheker, ein Poet. Hacivat erzählt Karagöz, wer was sucht und Karagöz erklärt sich bereit, jegliche Arbeit zu übernehmen, obwohl er davon keine Ahnung hat. Hier ist auf eine andere Ähnlichkeit hinzuweisen: Karagöz tut so, als würde er alles beherrschen und wissen. Obwohl das Gegenteil der Fall ist, beantwortet er die Frage des Hacivat, ob er dieses oder jenes könne oder wisse, stets mit ja. Das gleiche Motiv findet man auch im Karagiozis. Hrisikopoulou beschreibt es so: „Αν εξετάσουμε το θέμα και από τη ματιά της λαϊκής θυμοσοφίας, διαπιστώνουμε ότι ο Καραγκιόζης όλα τα ξέρει, γιατί ξέρει, ότι δεν ξέρει τίποτα. Αυτό μας θυμίζει, αλλά από την ανάποδη, το γνωμικό του Σωκράτη: Ένα ξέρω, ότι τίποτα δεν ξέρω. Ο Καραγκιόζης το αντιστρέφει κι αυτό: Ένα ξέρω, ότι όλα τα ξέρω, αλλά με μια ειρωνεία, αφήνοντάς μας να καταλάβουμε ότι το ίδιο νόημα έχουν οι κουβέντες του.“¹³

Bis dahin sind die Motive – abgesehen von der Präsenz des Paşas oder Wesirs, also eines Vertreters der Staatsmacht – ähnlich, ebenso wie die Beziehungen von Hacivat und Karagöz zu ihren diversen Arbeitgebern – im Karagiozis ist der Arbeitgeber der Paşa oder Wesir. Hacivat ist immer höflich, Karagöz verhält sich hingegen wie Karagiozis.

¹² Ibid. S. 101-102.

¹³ Hrisikopoulou, S. 128-129.

Gemeinsamkeiten bestehen auch hinsichtlich des Verhaltens von Karagöz/Karagiozis und Hacivat/Hatziavatis gegenüber der staatlichen oder der Klassenhierarchie, auch dieses Motiv, so lässt sich behaupten, lebt im Karagiozis weiter. Diesbezüglich erhebt sich nun die Frage, wie es dieses Motiv schaffte, zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen gesellschaftlichen Bedingungen seine Tauglichkeit zu bewahren? Hält man sich vor Augen, dass es seit ältester Zeit und in verschiedenen gesellschaftlichen Beziehungen verwendet worden ist, dann braucht es eine andere Erklärung als lokale und ethnische Besonderheiten. Die Einstellung gegenüber Autoritäten, wie sie im Karagöz vorherrscht, wird im Karagiozis weiterverwendet, hier aber wird Autorität durch den Staat symbolisiert. Das bildet einen wichtigen Unterschied. Diesen muss man im Kopf behalten, dennoch verdient die Kontinuität Aufmerksamkeit. Danforth zufolge kann in diesem Fall die Erklärung nicht im nationalen Charakter liegen: „The disorder, blurring of boundaries, and confusion of categories which characterize Greek shadow theatre dissociate many elements of Greek culture and society, forcing the audience to examine these individual elements in new and atypical combinations.“¹⁴ Hier geht es um etwas anderes als um Nationalität – es ist die Erzeugung eines humoristischen Effekts durch die Umkehrung der sozialen Hierarchien: Der Angehörige der unteren Schichten macht sich lustig über den über ihm Stehenden – sei es ein osmanischer Paşa, sei es der Ağa oder Bey.

Papageorgiou, die die einheimische Identität des Karagiozis in verschiedenen Artikeln analysiert hat, gelangt zu folgendem Schluss: „Historically, it originated in the Ottoman Karagöz shadow play, but through a long process of adaptation to the culture of the lower strata of Hellas, it acquired an indigenous identity.“¹⁵ Bei der Verwendung des Ausdrucks „indigenous identity“ ist allerdings Vorsicht geboten. Ein Blick auf andere Spielarten – in unserem Kontext der Karagöz – lässt klar eine Dauerhaftigkeit in diesem sogenannten Adaptationsprozess erkennen.

¹⁴ Danforth, S. 110-111.

¹⁵ Ioanna Papageorgiou, „The Mountain Bandits of the Hellenic Shadow Theatre of Karaghiozis: Criminals or Heroes?“, *Popular Entertainments Studies*, B. 5, School of Creative Arts, Faculty of Education & Arts, The University of Newcastle. 2014, S. 80.

Die Umstände, unter denen ich mit diesem Thema bekannt wurde, sind wichtig für die Entstehungsgeschichte dieser Arbeit. Meine beiden besten Freunde und ich spielen Karagöz. Die Spiele in unserem Repertoire sind klassische osmanische Spiele aus dem Buch des Cevdet Kudret, der bedeutendsten Sammlung, bestehend aus 39 alten und neuen Spielen des osmanischen Schattenspielrepertoires.¹⁶ Anfangs lasen wir, in den langen und kalten Wiener Nächten, die in diesem Buch enthaltenen Spiele wie ein Lesetheater. Dann begannen wir sie zu spielen, in erster Linie für Bekannte, Verwandte und Freunde, wenn es einem von ihnen schlecht ging, um die Stimmung zu heben. Wie wir spielen, ist natürlich nicht traditionsgemäß. Erstens improvisieren wir noch nicht, wir haben immer einen Text vor uns. Und zweitens wird das Schattentheater – ob Karagöz oder Karagiozis – bekanntlich nur von einer Person und einem (oder mehreren) Helfer(n) gespielt. Nicht so bei uns: Bei uns spielt oder spricht einer immer den Karagöz und der andere den Hacivat. Sämtliche andere Figuren spielen wir je nach individuellen Voraussetzungen – etwa der Stimme – oder auch nach Lust und Laune zusammen. Die *zenne* (also die weiblichen Figuren, egal welchen Alters), die Frau des Karagöz und auch die Hexe spiele ich, ebenso wie den Juden, den Armenier, den Levantiner und den Griechen. Ich bin auch als Basishelferin tätig. Wir bauen die Bühne (*perde*)¹⁷ und Figuren selbst, musizieren selbst. Für meine Forschungen über das Schattentheater in Griechenland und in der Türkei erwies es sich als sehr nützlich, dass ich auch die hintere Seite der Bühne kannte – nicht nur was technische Fragen wie Figuren schneiden, Texte durcharbeiten, Bühne bauen usw. betraf, sondern auch und besonders wegen

¹⁶ Die aus verschiedenen Quellen hervorgegangene Sammlung von Cevdet Kudret – *Karagöz* – besteht aus drei Bänden. Der erste Band erschien im Jahr 1968, der zweite im Jahr 1969 und der dritte im Jahr 1970. Der erste Verlag war Bilgi, bei dem das Werk mehrmals erschien. Die letzte Ausgabe wurde 2004 vom Verlag YKY herausgebracht.

¹⁷ *Perde* bedeutet eigentlich Vorhang, nicht Bühne. Das Spiel wird hinter diesem feingewobenen Vorhang gespielt. Die farbigen Schatten der Figuren erscheinen auf dem Vorhang. Im osmanischen Schattenspielwortschatz findet sich der Ausdruck *hayal perdesi*, also „Vorhang der Phantasie“. Am Ort der Aufführung bildet *perde* einen Vorhang zwischen der Phantasiewelt und dem Zuschauer. In die deutsche Sprache wird *perde* mit Bühne übersetzt.

des Kontakts mit den Zuschauern. So lässt sich erfahren, wie schwer und kompliziert es ist, das Publikum zum Lachen zu bringen.¹⁸

Das erste Schattenspiel, das ich gesehen habe, war eines, das in Athen im Jahr 2001 aufgeführt wurde. Dieses Spiel und besonders seine Wirkung auf das Publikum erweckten bei mir sogleich großes Interesse. Ich begann, griechische Spieltexte zu lesen und war besonders von dem ihnen innewohnenden Humor angetan. Einerseits mutete dieser vertraut an, andererseits in vielerlei Hinsicht fremd. Dann fiel mir das Buch des Spatharis in die Hände, von dem ich fand, dass es auch für die Studien über Karagöz sehr erhellend wäre, insbesondere, um die Modernisierung und Reformierung des osmanischen Schattentheaters in der spätosmanischen und in der republikanischen Ära zu verstehen. Ich beschloss, das Buch ins Türkische zu übersetzen. Das war der erste Schritt – und dann dachte ich, dass, wenn ich das Werk ins Zentrum meiner Arbeit stelle, es möglich wäre, den Vergleich über ein konkretes Beispiel durchzuführen. So fand Sotiris Spatharis Eingang in meine Dissertation.

Ursprünglich planten mein Freund, der in unserer Gruppe den Karagöz spielt, und ich, eine Paralleldissertation zu verfassen. Ich sollte über den Karagiozis, er über den Karagöz schreiben. Den Abschluss der Dissertationen sollte ein gemeinsam geschriebener Teil, eine Analyse, bilden, die auch Vergleiche zwischen beiden Spielarten und die Ergebnisse dieser Vergleiche beinhalten würde. Mit der Zeit wurde uns klar, dass diese Analyse ein eigenes Thema ist, und so ließen wir den Gedanken an eine Paralleldissertation fallen und nahmen uns vor, im Anschluss als Post-Doc intensiv darüber zu arbeiten.

And dieser Stelle möchte ich festhalten, dass ich es für nicht zielführend erachte, das Schattentheater unter einem nationalistischen Aspekt zu diskutieren. Ein solcher Ansatz ließe jegliche Forschung unfruchtbar und oberflächlich werden. Für die griechische Forschung bedarf es der Kenntnisnahme der osmanischen/türkischen Primärliteratur, um die gesellschaftliche Akzeptanz und die Eigenschaften der Spiele, besonders am Ende des 19. und

¹⁸ Ich möchte ergänzen, dass bei Verwendung obszöner Elemente das Gelächter der Zuschauer garantiert ist. Dies ist auch eine wichtige Erfahrung, lässt sich daran doch erkennen, welche obszönen Wortspiele in welchen sozialen Gruppen akzeptabel sind.

am Anfang des 20. Jahrhunderts, besser zu verstehen. Für die türkische Forschung wiederum ist die Kenntnis der griechischen Spiele unabdingbar, um die Entwicklungen des Karagöz nachverfolgen zu können. Aus der vergleichenden Untersuchung des Schattentheaters in verschiedenen Balkanländern und der Feststellung von Ähnlichkeiten folgt keineswegs der Schluss, dass eines dem anderen überlegen ist oder als nationales Eigentum gelten kann.

Für Studien zum Karagiozis ist es in der Tat sehr nützlich, sich mit dem Karagöz zu befassen, was natürlich auch umgekehrt gilt. Der Vergleich eröffnet neue Horizonte, egal, ob man sich als Forscher den Karagöz oder den Karagiozis zum Untersuchungsgegenstand macht. Daher sollten die griechischen Spiele und Forschungen, Artikel, Bücher, Dissertationen ins Türkische, die türkischen Quellen und Forschungen, besonders aber die osmanischen Spiele ins Griechische übersetzt werden. Die verschiedenen griechischen Quellen enthalten oft Zitate aus dem osmanischen/türkischen Schattenspiel. Es gibt aber wenige Beispiele, die von Kenntnissen von den Spielen zeugen. In den türkischen Forschungen finden sich vergleichsweise wenige Zitate aus dem griechischen Schattentheater. In manchen Texten wird das griechische Schattentheater erwähnt, aber nicht mit seinen ihm eigenen Eigenschaften. Seine Präsenz wird akzeptiert, aber als Forschungsthema wird es nicht gesehen. Interessant ist auch, dass das Wissen über das griechische Schattentheater früher, zwischen ca. 1930 bis 1970, viel ausgeprägter war. In verschiedenen türkischen Zeitungen und Zeitschriften finden sich Berichte und Nachrichten aus griechischen Zeitungen – wie *Athinaiki Nea*, *Vima* –, die entweder direkt aus dem Griechischen übersetzt oder aber zusammengefasst wurden. Es ist offensichtlich, dass die Autoren das griechische Schattenspiel kannten und es als Modell für die Modernisierung des Spiels besprachen. In diesen Artikeln wird betont, dass die Griechen den Karagöz als ein nationales Theater begreifen und akzeptieren. Außerdem ist bemerkenswert, dass die Artikel in den griechischen Zeitungen, die den osmanisch/türkischen Karagöz loben und seinen Wert hervorheben, ihn auch als Beweis für das Weiterleben des Karagöz anführen – gegen jene Intellektuelle, die

überzeugt sind, dass der Karagöz der Vergangenheit angehört und dort bleiben soll, wird das Interesse der griechischen Autoren am Karagöz als Gegenbeispiel vorgebracht.¹⁹

In späteren Forschungen ging dieses Interesse allmählich verloren, sodass sich darin nur mehr sehr wenige Zitate aus dem griechischen Schattentheater finden. Meistens wird der Karagiozis erwähnt, um die Verbreitung des Spiels in Griechenland zu zeigen, ohne jedoch die Gründe dafür zu benennen. Dieser oberflächliche Blick auf den Karagiozis legt die Annahme nahe, dass die Griechen das Schattentheater nur deshalb für sich entdecken konnten, weil die Türken es vernachlässigt haben.

In den griechischen Studien erfolgt die Annäherung an den Karagöz auf andere Weise. Ein Problem liegt in der mangelnden Kenntnis der osmanischen Spiele, aus denen in griechischen Forschungen oft zitiert wird. Zumeist stützt man sich auf die Übersetzungen von Ritter oder Jacob²⁰ oder auf ältere griechische Quellen, die Informationen über den Karagöz enthalten, auf türkische Quellen wird selten Bezug genommen.²¹ Dies hat zur Folge, dass immer wieder dieselben Quellen aus früherer Zeit herangezogen werden. Es gibt natürlich Ausnahmen, aber nicht genug. Ein ähnliches Phänomen sieht man auch in den griechischen Studien, die davon zeugen, dass man in früheren Artikeln noch mehr vom Karagöz weiß und realistischere Vergleiche anstellt.

¹⁹ *Yeni Adam*, B. 291, 25.07.1940, S. 7.

²⁰ Das Werk von Hellmut Ritter, *Karagös. Türkische Schattenspiele*, erschien in drei Bänden 1924, 1941 und 1953 in Hannover. Georg Jacob, *Das türkische Schattentheater*, Mayer&Müller, Berlin 1900.

²¹ So gelangt eine Vielzahl von unzutreffenden Bemerkungen über die Eigenschaften des Karagöz in Umlauf, auf die in den Forschungen immer wieder zurückgegriffen wird, etwa, was das Thema des religiösen Charakters des osmanischen Schattenspiels angeht. Nikos Philippaios zufolge kommen dem türkischen (sic) Karagöz zwei grundlegende Eigenschaften zu, nämlich der religiös-islamische Charakter und der obszöne Humor. Dies ist ein wichtiges Thema, das eine ausführliche Befassung verdient. Ein näherer Blick auf die Spiele lässt klar erkennen, dass die religiöse Komponente sich auf dem Prolog der Spiele beschränkt. Nikos Philippaios, „Το θέατρο σκιών στη Σμύρνη, στην Μικρά Ασία και στις προσφυγικές γειτονιές“, *Το Μικρασιατικό θέατρο πριν και μετά το 1922*, Iones, Volos 2017, S. 69.

In Griechenland gibt es viel mehr Forscher und Forschungen über das Schattentheater als in der Türkei. Neuere Arbeiten führen immer wieder Zitate aus dem osmanischen/türkischen Karagöz an. Ungeachtet dessen besteht hinsichtlich der Verwendung der osmanischen/türkischen Quellen noch so manche Lücke.

In Griechenland, besonders in Athen, ist der Karagiozis in verschiedenen Bereichen des alltäglichen Lebens nach wie vor auf die eine oder andere Art lebendig. Man kann ihm in Straßen und Gassen an Häusermauern in Form politischer Slogans, Graffiti oder auch des Namens eines *Kafenions* begegnen. In manchen Kaffeehäusern trifft man auf eine Karagiozibühne, auf der ab und zu eine Aufführung stattfindet. Karagiozisfiguren schmücken Geschäfte und Häuser, auch Lieder über den Karagiozis werden noch gesungen. Gleichzeitig ist er eine Touristenattraktion, die von Besuchern und Verkäufern gleichermaßen als ein Symbol des Griechentums behandelt wird. Auch in der Türkei gilt das Schattentheater als touristisches Handelsgut. So finden sich diverse Karagözfiguren in einer Reihe mit Souvenirs wie Kaffeegläsern, Teppichen, Stoffen, Wasserpfeifen usw., während der Karagöz selbst aus dem alltäglichen Leben und der ästhetischen Welt der Einheimischen verschwunden ist. Wiewohl den Menschen noch immer ein Begriff, wird er als Bestandteil einer Tradition, mit der man abgeschlossen hat, als Ding der Vergangenheit, betrachtet.

An vielen Orten Griechenlands wird der Karagiozis also weiterhin aufgeführt, so etwa als Kinderspiel oder auch im Rahmen von politischen Demonstrationen oder Versammlungen. Und seit einiger Zeit lassen sich auch auf türkischer Seite diesbezügliche Versuche erkennen. Außer didaktischen Spielen, die während des Ramadans auf den großen Plätzen von Istanbul aufgeführt werden, finden Spiele auch in Wohngebieten wie Balat oder Fener statt.²² In Griechenland sind die Reklameanzeigen für Karagözaufführungen schwer zu übersehen.

²² Umut Nebioğlu, ein türkischer Karagözspieler, der in Polen lebt, gab im Jahr 2014 mit seinen FreundInnen – der Gruppe Teatr Ka – eine Reihe von Vorstellungen in verschiedenen Kaffeehäusern von Tarlaşa. Diese Gegend ist ein sehr alter Ort in der Nähe des Taksim, wo im 19. und 20. Jahrhundert besonders die nichtmuslimische Bevölkerung ansässig war. Nun leben dort Roma und Assyrer, Kurden und Flüchtlinge aus verschiedenen Ländern, in weiten Teilen dieser Gegend herrscht Armut. Neuerdings sind die dort lebenden Menschen, ebenso wie die historischen Bauten und die Atmosphäre von Gentrifizierung bedroht. Zu einem Interview mit Nebioğlu siehe: Sevinç Özarlan, „Polonya'nın İmdatına Karagöz Yetiştirdi“, *Zaman Gazetesi*, 8. Dezember 2014.

Dahinter stehen Spieler, die noch immer als Handwerker und Kleinhändler tätig sind. In der Türkei hingegen muss man länger suchen, um eine Aufführung zu finden. Und wie im Fall der oben erwähnten Aufführungen werden sie zumeist von Theaterspielern gespielt, nicht von den damaligen Helfern, die von Kindesbeinen an hinter der Bühne standen. Diese neueren, von Angehörigen der gebildeten Schichten unternommenen Versuche sind oft nahe an der osmanischen Tradition, das heißt frei von nationalistischen Zügen.²³

1.1. Struktur der Arbeit

Die vorliegende Arbeit besteht aus drei Abschnitten. Der erste Abschnitt beschäftigt sich mit dem Schattentheater in Griechenland. Im ersten Teil dieses Abschnittes werden die Unterscheidungsmerkmale des Spiels anhand eines Vergleichs mit dem Karagöz herausgearbeitet. Es wird diskutiert, wie und wann das Spiel in Griechenland aufkam, welche Ursprungslegenden populär sind, wie das Spiel in den verschiedenen gesellschaftlichen Schichten angenommen wurde. Diese Themen bilden den Hintergrund der Geschichte des Sotiris Spatharis als eines Karagiozismeisters.

Im Zentrum des zweiten Abschnitts steht der Karagiozisspieler Sotiris Spatharis, anhand dessen Memoiren sich die Geschichte des Schattentheaters in Griechenland gut nachverfolgen lässt. Seine Autobiographie ist eine wichtige Quelle für Forschungen zum Karagiozis, aber sie eignet sich auch als Vergleichsbeispiel für Studien über den Karagöz, weil man in diesem Buch das Leben eines Meisters mit allen möglichen Schwierigkeiten und Möglichkeiten für das Überleben – sowohl des Spatharis als auch des Karagiozis – sieht. Der

²³ An dieser Stelle ist ein wichtiger Versuch zu erwähnen: Das TiyatroTem bedient sich der besonderen Sprache der Karagözstücke, wobei es diese Sprache zwar in den heutigen Kontext stellt, Logik und Melodie jedoch auf gelungene Weise bewahrt. Bisweilen verwendet das Ensemble in seinen Stücken auch die Karagözbühne und spielt mit eigenen Figuren. In dieser Hinsicht ist das wichtigste Spiel *Ubu Roi* von Alfred Jarry (1872-1907), das unter dem Namen *Alem Buysa Kral Übü* als Schattentheater auf der Theaterbühne inszeniert wird. Die Spieler spielen es zumeist hinter der Karagözbühne, aber auch davor. Das TiyatroTem wurde von Ayşe Selen und Şehsuvar Aktaş im Jahr 2000 in Istanbul gegründet. Siehe <http://www.tiyatrotem.com/>

in den ersten 50 Jahren des 20. Jahrhunderts gespielte Karagiozis wird anhand der ihm eigenen Charakteristika beschrieben. In Spatharis' Buch sieht man viele Ähnlichkeiten mit den Merkmalen des Karagöz, aber auch die eigenen Ausdrucksmethoden und -mittel und die gesellschaftlichen Bedingungen, denen diese Methode entsprang.

Im letzten Abschnitt wende ich mich einem Karagözspieler aus Izmir, Hayrettin Altıok, zu. Die zwei Spieler Spatharis und Altıok lebten und wirkten ungefähr zur selben Zeit, gehörten derselben, nämlich der um 1890 geborenen Generation an. Ich habe Altıoks Brief in den Seiten der Zeitschrift *Yeni Adam* (1934-1979) gefunden. *Yeni Adam* fungierte zugleich als Organ für das kulturelle Programm der neuen Republik, zeigte großes Interesse für Volkslied, Volksseele, Volkstheater. Der Herausgeber der Zeitschrift, İsmayıl Baltacıoğlu, war ein Universitätsprofessor für Pädagogik und beschäftigte sich intensiv mit Theater und insbesondere mit dem Karagöz. Er schrieb neue Stücke aus einem neuen Blickwinkel, der im Einklang mit der Ideologie des neuen Staates stand. Es gab damals eine offizielle Unterstützung für den Karagöz – natürlich für den reformierten Karagöz und seine Spieler. In seinem Brief schildert Altıok sein Berufsleben, unter welchen Bedingungen, wo und wie er spielt. Er wendet sich an Baltacıoğlu um Hilfe, bittet ihn, ihm Plätze in Istanbul zur Verfügung zu stellen, an denen er offiziell spielen könne. Anhand dieses Briefs und des Buchs von Spatharis lassen sich die Reaktionen der Familien, die gesellschaftliche Wahrnehmung, die Techniken, die die Spieler auf beiden Seiten anwandten, um zu überleben und von der Gesellschaft angenommen zu werden, studieren. Dieser Brief ermöglicht mir, am Ende der Dissertation einen Vergleich mit konkreten Beispielen und Persönlichkeiten, anzustellen.

Im Nachwort werden Diskussions- und Forschungsthemen und Fragen, die aus dieser Arbeit resultieren, vorgestellt.

1.2. Die Quellen

Als Quellenmaterial für meine Arbeit dienten mir griechische und türkische Spiele, kurze oder längere Aufzeichnungen der Erinnerungen von Spielern, Interviews aus verschiedenen Perioden sowie eine Reihe griechischer und türkischer Zeitungen und Zeitschriften. Herangezogen wurden natürlich auch diverse ältere und neuere Sekundärquellen, in erster Linie griechischer und türkischer Provenienz.

Im Zentrum der Arbeit stehen der Karagiozisspieler Sotiris Spatharis und seine in Buchform vorgelegten Memoiren. Das, wovon dieses Buch handelt, ist tatsächlich eine Geschichte der Modernisierung, anhand der sich nachverfolgen lässt, wie der einst als „anatolisch“ bezeichnete Karagiozis von einem Schauspiel für die unteren Schichten zu einem Symbol des Griechentums wurde.

Die theoretische Auseinandersetzung mit diesem Modernisierungsprozess ist die Gedankenlinie, der Gregory Jusdanis in seinem Buch *Belated Modernity and Aesthetic Culture/ Inventing National Literature* folgt, von dem meine Arbeit von Anfang an inspiriert wurde.²⁴ Wenngleich die in diesem Buch vorgebrachten Thesen und Bemerkungen nicht speziell das Schattentheater betreffen, erlauben sie es, das Schattentheater im Lichte der Geschichte der Kulturpolitik Griechenlands, von der das Buch handelt, zu betrachten. Jusdanis interessiert sich in seinem Werk für die autonome Ästhetik, die autonome künstlerische Verfasstheit, die sich im Verlauf des Modernisierungsprozesses herauskristallisierten.²⁵ Als Angebot einer Erklärung, wie es möglich war, dass das ungeliebte, derbe und in den Randschichten der Gesellschaft verortete Schattenspiel in relativ kurzer Zeit eine Kunstform von nationaler Bedeutung wurde, möchte ich seine Anmerkungen zum Thema „autonomous aesthetic“ anführen: „Yet, despite the lack of a cultural consensus, Greeks experienced a shared sense of community, first in literature and later in an aesthetic realm. The problems created by the exposure of Greek society to modernity were resolved by

²⁴ Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture. Inventing National Literature*, University of Minnesota Press, Oxford 1991.

²⁵ Ibid. S. xii.

that most modern feature, the autonomous aesthetic.“²⁶ In dieser Arbeit wollte ich auch zeigen, dass vor dem Hintergrund dieses Prozesses auch der Karagiozis zu einem Bestandteil des nationalen Kanons wurde und so eine Möglichkeit zum Überleben fand.

²⁶ Ibid. S. 46.

II. SCHATTENTHATER IN GRIECHENLAND

2.1. Die Grundeigenschaften des Karagiozis

Der Karagiozis wird ebenso wie der Karagöz von einem Meister und seinem Helfer gespielt. Einige der Figuren in seinem Repertoire weisen starke Ähnlichkeiten mit den Figuren des osmanischen Karagöz auf. Auch die aus dem Karagöz bekannten Dialoge, Typen und der Humor haben großteils in den Karagiozis Eingang gefunden.²⁷ Einen Unterschied gibt es hingegen in der Physiognomie des Karagiozis, der möglicherweise darin begründet liegt, dass dessen Armut stärker betont wird als jene des Karagöz. Zwar ist auch Karagöz arm, das aber lässt sich nicht an seinem Aussehen ablesen, anders als bei Karagiozis, dessen Elend durch seine Physiognomie, seine Kleidung und auch seine Wohnung symbolisiert wird. Ein charakteristisches Merkmal des griechischen Schattenspiels sowie der Figur des Karagiozis ist der Hunger. Karagiozis ist immer hungrig, nach Petropoulos ist der Hunger seine wichtigste Eigenschaft.²⁸ Dostálová-Jeništová zufolge sind die komischen Effekte im griechischen Schattentheater „fast gleich“ wie im türkischen Schattenspiel: „Mißverständnisse, absichtliche Verdrehungen, Dialektausdrücke, Prügelszenen, akrobatische und groteske Bewegungen der Figuren sowie der ewige Hunger des Karagöz und seine an das Publikum gerichteten witzigen Bemerkungen, die oft im Gegensatz zu dem Ernst der Szene stehen.“²⁹ All diese Effekte kann

²⁷ Einen guten Einstieg in das Thema bieten folgende Werke: Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1977; Andreas Tietze, *The Turkish Shadow and the Puppet Collection of the L.A. Mayer Memorial Foundation*, Gebrüder Mann Verlag, Berlin 1977; M. Sabri Koz, „Karagöz Üzerine Seçme Kaynakça“, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenğin İcadı* (Hg. Peri Efe), Istanbul 2013 und M. Sabri Koz (Hg.), *Yıkın Perdeyi Eyledin Viran /Torn is the Curtain Shattered is the Screen—the Stage all in Ruins*, YKY, Istanbul 2004; Hellmut Ritter, „Karagöz“, *İslam Ansiklopedisi*, B. 6, Eskişehir Anadolu Güzel sanatlar Fakültesi, Eskişehir 1997; Cevdet Kudret, *Karagöz*, Drei Bände, Bilgi, Ankara 1969; Esat Sabri Siyavuşgil, *İstanbulda Karagöz ve Karagözde İstanbul*, Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Istanbul 1938, Enver Behnan Şapolyo, *Karagözün Tarihi*, Türkiye Yayınevi, Istanbul 1946.

²⁸ Ilias Petropoulos, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Grammata, Athen 1978, S. 64.

²⁹ Ružena Dostálová-Jeništová, „Das Neugriechische Schattentheater Karagöz“, *Probleme der neugriechischen Literatur IV* (Hg. Johannes Irmscher), Akademie Verlag, Berlin 1959, S. 196.

man in beiden Spielarten beobachten, nur der Hunger macht sich bei Karagöz und bei Karagiozis auf unterschiedliche Weise bemerkbar. Karagöz braucht immer Geld, er leidet immer Mangel, aber sein Hunger nimmt in der Spielhandlung einen weniger dominanten Platz ein. Seine Armut und sein Hunger erschließen sich nur aus den Dialogen und aus den Beziehungen zu den anderen Figuren.³⁰ Aber bei Karagiozis ist etwas anders, wie unter anderem folgende Szene besonders deutlich zeigt, in der Karagiozis „sterben will“: „Απεφάσισα να πεθάνω, να πάω από λουκουμοθάνατο.“ Er will sterben an einem Übermaß an Süßigkeiten (*loukoumia*). In einem Kafenion findet er eine Kiste *loukoumia* und beginnt sie zu essen. Inzwischen kommt aber der Besitzer des Kafenions herein und ertappt Karagiozis beim Verzehr seiner *loukoumia*. Auf seine Frage: „Was machst du da?“ antwortet Karagiozis: „Ich sterbe, mein Herr.“³¹

Karagiozis hat einen Buckel und einen sehr langen, vielgelenkigen Arm. Er ist barfüßig und kahl, und im Gegensatz zu Karagöz trägt er keine Kopfbedeckung. Anders als im Karagöz hat fast jeder Spieler eine eigene Karagiozisfigur, die lediglich den Buckel, die bloßen Füße und den langen Arm und natürlich die Merkmale, die ihn als sehr arm ausweisen, gemeinsam haben. Zwar durchlief auch der Karagöz während seiner Entwicklungsperiode

³⁰ Anthi Hotzakoglous Charakterisierung des Karagöz als Mittelständler ist nicht zuzustimmen. Anthi G. Hotzakoglou, „Καραγκιόζης και Karagöz, δυο συγγενείς στα ακρά μιας εθνικής διεκκυστίνδας“, *Vithiniaka Xronika* 50, Oktober 2013, S. 22. Das ist beim Karagöz nicht der Fall, dennoch bedeutet es nicht, dass er ein Mittelständler ist. In seinem Artikel zur gesellschaftlichen Stellung von Karagöz und Karagiozis behauptet Damianakos, dass der Karagöz nicht die subproletarischen Eigenschaften des Karagiozis in sich vereint, weder als Figur noch im Hinblick auf sein gesellschaftliches Verhalten: „Όσο για τό πρόσωπο του Καραγκούζ, θα ήταν φυσικά παράλογο νά αναζητήσουμε τήν απόδειξη τής ένταξης του στόν κόσμο των απόκληρων και των καταπιεσμένων στά άνύπαρκτα σημάδια ύποπρολεταριοποίησης στους κόλπους μιās προβιομηχανικής κοινωνίας, όπως υπήρξε ή κοινωνία τής Όθωμανικής Αυτοκρατορίας. Αυτή τήν απόδειξη τή βρίσκουμε άλλοϋ, τή βρίσκουμε στά σημαίνοντα στοιχεΐα του θεάματος, καθώς και στά στοιχεΐα των πρωτογενών αλληλεγγυών, πού συγκροτοϋν τό μαχαλά τής όθωμανικής πόλης.“ Stathis Damianakos, „Τούρκικος και έλληνικός καραγκιόζης: μιá παράλληλη ανάγνωση“, in: *Θέατρο Σκιών. Παράδοση και Νεοτερηκοτήτα*, Plethron, Athen 2011, S. 90. Karagöz hat keinen bestimmten Beruf. Er versucht sich in allen Beschäftigungen, an die er mit Hacıvads Hilfe herankommt, sei es als Arzt, als Schreiber, Koch oder Wächter. Aber er geht auch Schilffrohrr sammeln, um daraus Körbe zu flechten.

³¹ Linda Myrsiades bezeichnet den Tod durch Hunger als einen Standardwitz in den Spielen. Linda S. Myrsiades, „Theater and Society: Social Content and Effect in the Karaghiozis Performance“, *Folia Neohellenica* 4, S. 154. Diese Szene stammt aus dem Spiel *Λίγα απ όλα* von Andonis Mollas. Mihalis Ieronimidis, *Ο Αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα*, Hristos Dardanos, Athen 2003, S. 185.

diverse Veränderungen, nach einer bestimmten Zeit bleibt seine Figur jedoch fast gleich. Nunmehr ist seine allseits bekannte Figur standardisiert.

Für Karagiozis' langen Arm gibt es verschiedene Interpretationen. In den alten Texten findet man die Erklärung, dass dieser lange, gelenkige Arm die Funktion des Phallus – ein Element besonders des älteren osmanischen Schattentheaters – ersetzt.³² Neuere Studien kommen hingegen zum Schluss, dass er dazu dient, einen Diebstahl zu begehen oder jemandem ein paar Ohrfeigen zu verpassen.³³

Ein anderer Unterschied bei den Figuren sind die winzigen Löcher, mit denen sämtliche Figuren im Karagöz versehen sind. Diese Löcher definieren nicht nur deren Außenkonturen, sondern prägen auch ihre Binnenkonturen. Das durch sie hindurchscheinende Licht lässt eine lebendige Atmosphäre entstehen und verleiht den Figuren aus Leder ein schmuckes und helles Aussehen. Diese existieren im Karagiozis nicht.

Ein großer Unterschied zwischen den beiden Spielarten besteht hinsichtlich der Frauenfiguren und -rollen. Die für den Karagöz typische Vielfältigkeit der Frauentypen fehlt im Karagiozis. Dessen weibliche Figuren sind in der Regel die Frau des Karagiozis und die Tochter des Bey oder Paşa.³⁴ Im Karagiozis ist die Anzahl der Frauentypen reduziert, ihre Rollen sind oberflächlich gezeichnet und gehen nicht über die „Grenzen des Weiblichen“

³² Stilpon P. Kiriakidis beschreibt in seiner in der Zeitschrift *Laografia* veröffentlichten Rezension des Buchs von Louis Roussel den langen Arm so: „Ὅπως λοιπὸν ἀπέβαλε ἢ μᾶλλον μετέβαλε τὸν φαλλὸν εἰς τεράστιον καὶ δυσανάλογον χέρι [...]“. *Laografia* 8, 1921, S. 282.

³³ Hotzakoglou, S. 22. Diesen langen und gelenkigen Arm haben neben dem Karagiozis noch drei weitere Figuren des griechischen Schattentheaters: Alexander der Große, Antiochos und Stavrakas. Petropoulos, S. 76.

³⁴ Petropoulos zitiert Hatzipantazis' Ausführungen zu diesen Figuren: „... στὸν μόνιμο κωμικὸ θίασο τοῦ Καραγκιόζη, ἀνάμεσα στὰ μέλη τοῦ ὁποῖου ὑποτίθεται πὼς ἐκπροσωποῦνται οἱ χαρακτηριστικότεροι τύποι τῆς νεοελληνικῆς κοινωνίας τῶν ἀρχῶν τοῦ αἵωνα μας, δέν συμπεριλαμβάνονται παρά μονάχα δύο γυναικεῖες μορφές, ἡ Καραγκιόζαινα καὶ ἡ Βεζιροπούλα δύο μορφές πού κάνουν μᾶλλον σπάνιες καὶ σύντομες ἀμφανίσεις. Θά νόμιζε κανεῖς πὼς ὁ λαϊκὸς καλλιτέχνης ἀναγνώριζε στήν Ἑλληνίδα δύο μόνο θεμιτοῦς ἢ ἀξιοπρόσεχτους ρόλους, τὸν ρόλο τῆς γκρινιάρας συζύγου καὶ τὸ ρόλο τῆς πολύφερνης νύφης!“ Petropoulos, S. 86.

hinaus.³⁵ Damit ist das gemeint, was I. Papageorgiou in ihrem Artikel anspricht, nämlich, dass die Figuren der aufgeputzten, halbnackten Töchter des Wesirs der Erbauung der männlichen Zuschauer dienen, die damals den Großteil des Publikums des Schattentheaters ausmachten. „... σίγουρα οι σχεδόν ημίγυμνες Τουρκοπούλες του Αντώνη Μόλλα αυτόν τον στόχο υπηρετούσαν, γιατί η παρουσία τους δεν είναι πάντα δραματουργικά αναγκαία στά έργα.“ Anna Stavrakopoulou weist dagegen darauf hin, dass der Tochter des Wesirs noch andere Eigenschaften zukommen. So ist sie die einzige Figur im Figurenreservoir, die über Bildung verfügt. Stavrakopoulou sieht dafür zwei mögliche Gründe – dass sie ein Produkt der männlichen Phantasie ist oder aber ein Symbol der Moderne: „She is cultured, does not succumb to choices others make for her, and reflects the progress of Greek society.“ Den auf den ersten Blick erstaunlich anmutenden Umstand, dass eine der Phantasie männlicher Spieler entspringende weibliche Figur sich ausgerechnet durch einen hohen Bildungsstand auszeichnet, wird wie folgt erklärt: „With all the foreign languages that she speaks and the European dances that she knows, she personifies the European aspirations of the Greeks.“³⁶ Sie berichtet, dass diese Figur sich mit der Zeit zu einer begehrenswerten jungen Griechin entwickelte. Es ist bemerkenswert, dass die mit orientalistischen Eigenschaften ausgerüstete Figur des Karagiozis die europäischen Hoffnungen der Griechen verkörpert.

In den neueren Stücken des osmanischen Schattentheaters gibt es junge Frauen ohne Nikab und mit für die damalige Zeit moderner Kleidung, die europäische Gerichte, Tänze, Mode usw. kennen und nicht Töchter einer bestimmten Persönlichkeit sind. Ich halte es für möglich, dass die Spieler diese Figuren aus den osmanischen Spielen kannten und diesen neuen Eigenschaften in der Gestalt der Tochter des Wesirs Ausdruck verliehen.

³⁵ Ioanna Papageorgiou, „Η γυναικεία ταυτότητα στο ελληνικό θέατρο σκιών κατά την περίοδο του μεσοπολέμου (1918-1940): Η διεκδίκηση της ερωτικής αυτοδιάθεσης“, in: *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)* (Hg. Konstantinos A. Dimadis), B. 4, Athen 2011, S. 207. Bezüglich dieses Themas kann ein Vergleich zwischen Karagöz und Karagiozis erhellend sein.

³⁶ Anna Stavrakopoulou, „Ottoman Karagöz and Greek Shadow Theater: Communicational Shifts and Variants in a Multi-Ethnic and Ethnic Context“, *Ruse and Wit* (Hg. Dominic Parviz Brookshaw), Ilex und Harvard University Press, 2012, S. 154.

Der andere bemerkenswerte Punkt besteht darin, dass die weiblichen Figuren im osmanischen Karagöz nicht unbedingt den höheren gesellschaftlichen Klassen oder herrschenden Eliten angehören. Das ist vielleicht der wichtigste Punkt bei diesem Thema, der ihn vom Karagiozis unterscheidet. Ausserdem sind die Figuren auf der Bühne örtlich nicht nach Geschlechtern getrennt wie dies in der osmanischen Wirklichkeit der Fall war.

Ebenfalls interessant ist, dass im Gegensatz zum Karagiozis im Karagöz die ethnische Herkunft der koketten Figuren unbestimmt ist, dass im Spiel niemals ihre ethnische Zugehörigkeit zur Sprache kommt. Firidinlioğlu lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Neigung der Literatur in der Tanzimat-Periode, die koketten Frauen oft mit nichtmuslimischen Frauen gleichzusetzen. Sie hält es für bemerkenswert, dass in den Karagözspielen dieses Element nicht vorhanden ist.³⁷

Außer den heiteren weiblichen Figuren weist das osmanische Figurenensemble auch flirtwillige junge Mädchen, Hexen, Mütter, Schwiegermütter, die Arbeiterinnen im Hamam auf. In den griechischen Spielen fehlen diese. Warum?

Nach Hatzipantazis war das allmähliche Verschwinden der unverschämten weiblichen Figuren aus den Spielen die Folge der steigenden Anzahl weiblicher Zuschauer. Nach 1880 konnte die herrschende Klasse mithilfe polizeilicher Kontrolle durchsetzen, dass diese Figuren die Bühne (perde/μπερντές) des Karagiozis verließen.³⁸

Die im Zuge der Reformen des Schattentheaters geführten Diskussionen konzentrierten sich in beiden Ländern besonders auf die weiblichen Figuren, die weiblichen Zuschauer und das Thema Obszönität. Ende des 19. Jahrhunderts begegnen wir einer ähnlichen Diskussion in osmanischen Zeitschriften. Besonders Teodor Kasap und Namik Kemal ereifern sich über die Notwendigkeit einer Reform des Schattentheaters und über die

³⁷ Nilgün Firidinlioğlu, „Geleneksel Halk Tiyatrosunda Gayrimüslimlerin Temsili“, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, B. 27, Ankara 2009, S. 57.

³⁸ Petropoulos zitiert, S. 86.

Frage, wo die Wurzeln eines nationalen Theaters zu verorten seien. In diesen Diskussionen nehmen Obszönität und Grobheit breiten Raum ein.³⁹

Mit Blick auf das griechische Schattentheater ergeben sich folgende Fragen: Ab wann begannen die Frauen Karagiozis zu schauen? Gab es früher keine weiblichen Zuschauer oder gehörten sie vielleicht einer anderen gesellschaftlichen Klasse an? Wenn wir das osmanische Beispiel mit Blick auf seine Gliederung in *tomruklu* und *tomruksuz* betrachten, erhebt sich die Frage, ob es eine solche auch im griechischen Schattentheater gab.⁴⁰ Wäre das nicht eigentlich zu erwarten? Hatzipantazis zufolge lebten die griechischen Frauen nach der Befreiung nicht isoliert wie die türkischen Frauen, was auch heißt, dass sie die Aufführungen besuchten.⁴¹ Aber auch Jensens Behauptung, dass es „bis in die neueste Zeit“ für Karagöz kein weibliches Publikum gab – „im Gegensatz zu den griechischen Texten“⁴² –, stehen viele Beispiele dafür entgegen, dass sich auch die osmanischen Frauen unter den Zuschauern befanden.⁴³ Für das

³⁹ Zu diesen Diskussionen sowie zu Teodor Kasap siehe das Vorwort von Cevdet Kudret in Teodor Kasap, *İşkilli Memo*, Elif Yayınları, Istanbul 1965, S. 5-26 und Peri Efe, „Teodor Kasap, Namık Kemal ve Haşmet’in Geleneksel Seyirlikler-Batı Tiyatrosu Tartışmaları. Medeniyet bir Memlekete Hâricden Girmeyub İçinden Çıkdığı Gibi“, *Toplumsal Tarih Dergisi*, B. 181, Istanbul 2009, S. 80-85.

⁴⁰ *Tomruk* bedeutet „Baum“ oder „Holzklotz“ und *tomruklu* heißt „mit Knospen“, aber in diesem Zusammenhang bezeichnet das Wort die Spiele mit obszönen Inhalten. Wird ein Spieler zu einer Aufführung eingeladen, erkundigt er sich, ob ein Spiel mit *tomruk* (*tomruklu*) oder ohne *tomruk* (*tomruksuz*) gewünscht wird. Metin And erwähnt Spiele, in denen die Figur des Karagöz mit Phallus dargestellt wird. Diese Figuren, aber auch diese Spiele nennt man *Toramanlı Karagöz* oder *Zekerli Karagöz*. Metin And, „Önemli Bir Kültür Mirası: Karagöz/An Important Cultural Heritage: Karagöz“, *Yükün Perdeyi Eyledin Virân/Torn Is the Curtain, Shattered Is the Screen, the Stage Is All in Ruins* (Hg. M. Sabri Koz), YKY, Istanbul 2004, S. 32. Petropoulos zufolge war das Wort *tomruk* Bestandteil der Umgangssprache des athenischen Karagiozis: Τουμρούκι. „Ἡ λέξι τουμρούκι προήλθε ἀπὸ τὴν τούρκικη λέξι tomruk (= κούτσουρο, ὀγκόλιθος, ποδοπέδη, φυλακή).“ S. 90.

⁴¹ Petropoulos zitiert, S. 86.

⁴² Hans Jensen, „Das neugriechische Schattenspiel im Zusammenhang mit dem orientalischen Schattentheater“, *Probleme der neugriechischen Literatur 4* (Hg. Johannes Irmscher), Akademie Verlag, Berlin 1959, S. 204. Damit meint er die „gedruckten, lithografierten oder geschriebenen Texte“ der neueren Spiele.

⁴³ Jean de Thevenot berichtet von einem Schattenspiel mit obszönen Elementen, das auf Einladung von Hüseyin Paşa nach dem Essen gespielt wurde. Thevenot war erstaunt ob der Präsenz von Frauen, die die Aufführung aus einem Separee heraus verfolgten. Jean de Thevenot, *The Travels of Monsieur de Thevenot into the Levant*, Gregg Publishers Limited, Farnborough 1971, S. 35. Zu den weiblichen Zuschauern des Karagöz in der osmanischen Ära siehe Daryo Mizrahi, „Ciddi Hayatın Komik

Verschwinden der weiblichen Figuren bedarf es also einer anderen Erklärung als der Präsenz von weiblichen Zuschauern.

Interessant sind weiters die Beziehungen der weiblichen zu den männlichen Figuren. Die Frau des Karagöz erscheint außer einem Spiel nicht auf der Bühne, nur ihre Stimme ist zu hören (während im Karagiozis ihre Figur sehr wohl erscheint). Aber das heißt nicht, dass sie eine passive Rolle innehat. Vielmehr lässt sie Karagöz stets wissen, was er tun soll. Sie schimpft mit ihm und gibt ihm immer eine schnippische Antwort. Wenn er sie ärgert, wirft sie ihn aus dem Haus. Sie bringt ihn auf Ideen. Es ist eine Beziehung, in der Karagöz nicht unbedingt machtlos ist, aber den Ton gibt seine Frau an. Im Spiel „Çeşme“ (Brunnen) hat sie einen Liebhaber, der Zorn des Karagöz richtet sich jedoch nicht gegen sie, sondern gegen den Hacıvat, der über seine Frau geklatscht hat.⁴⁴ Daneben gibt es kokette Frauen, die ihre männlichen Partner selbst wählen. Die junge Frau flirtet mit dem jungen Mann (*çelebi*) auf sehr freizügige Weise. Ze’evi erläutert die Funktion dieser weiblichen Figuren (*zenne*) im Allgemeinen: „The *zenne* in all her guises may be any woman, but she is also a female mirror image of the men on stage. If the women are prostitutes, so are the men. Since there are rarely virtuous men or chaste women on stage, including the wives of the main protagonists, this seems to be a description of all mankind.“⁴⁵

Die Kleider der jungen Frauen sind bunt und reich verziert. Bei den späteren Figuren sind die Brüste entblößt. Die weiblichen Figuren tragen keine Kopfbedeckung. In den seltenen Fällen, in denen Figuren mit Kopfbedeckung – etwa einem Nikab – erscheinen, ist diese transparent.

Gölgeleri: Osmanlı’da Karagöz Oyunları“, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı* (Hg. Peri Efe), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Istanbul 2013, S. 48-63.

⁴⁴ Dieses Spiel findet sich im Buch von Cevdet Kudret, *Karagöz*, B. 2, S. 9-46.

⁴⁵ Ze’evi, S. 136. Helga Anetshofer weist im Zusammenhang mit dem obzönen Humor in den Geschichten des Nasreddin Hoca darauf hin, dass seine Frau und seine unverheiratete Tochter fast ebenso sexuell aggressiv wie er und sehr begehrt waren. Helga Anetshofer, „Representations: Humorous Depictions. Ottoman Empire“ (Hg. S. Joseph, A. Najmabadi et al.). *Encyclopedia of Women & Islamic Cultures*, B. 5, Brill, Leiden, Boston, Mass. 2007. S. 437.

Im Unterschied zum Karagöz betritt Karagiozis die Bühne von der linken Seite. In dieser Ecke befindet sich seine Hütte, die nur mithilfe von Holzpfehlern stehen kann. Auf der anderen Seite, gegenüber der Hütte, steht der Palast von Bey/Paşa (nicht Sultan!).⁴⁶ Dergestalt zeigt sich der Gegensatz von Armut und Reichtum, Volk und Herrscher. Man kann behaupten, dass dieser Dualismus zwischen Hochkultur und Volkskultur im Karagöz sich entlang der Sprache manifestiert. Hacivat spricht ein blumiges Osmanisch, macht reichlich vom osmanischen Vokabular Gebrauch, Karagöz dagegen bedient sich einer durch und durch verständlichen türkischen Alltagssprache. Auf der jeweiligen sprachlichen Ebene laufen auch ihre Streitereien ab, besonders im *Muhavere*.⁴⁷ Aus diesen Szenen wird ersichtlich, dass Hacivat Persisch, Arabisch und andere Sprachen beherrscht, aber auch in Literatur, Musik, Poesie bewandert, also – in krassem Gegensatz zu Karagöz – hoch gebildet ist,⁴⁸ Laut Bozok lachte das elitäre Publikum über die Unkenntnis des Karagöz, das Volk hingegen über das scheinheilige und gekünstelte Verhalten des Hacivat. Ihm zufolge repräsentiert der Karagöz das einfache Volk und Hacivat die gebildeten Schichten und die höfischen Kreise.⁴⁹

Für die Figur des Bey/Paşa gibt es etliche Interpretationen bzw. Erklärungen. Sie verkörpert die eine von zwei miteinander im Kampf liegenden Welten, nämlich die des Türken, der Macht, des Tyrannen, der jene des Karagiozis, des Reaya, des Beherrschten

⁴⁶ Für die Figur des Paşa waren auch verschiedene Bekleidungen vorgesehen. Manche stammten aus der Tanzimat-Periode, andere wiederum aus früherer Zeit. Der Paşa aus der Tanzimat-Periode trägt eher moderne Kleidung mit langem Mantel und Fez. Das Buch von Kotaridis illustriert die Unterschiede der verschiedenen Bekleidungen des Paşa. Nikos G. Kotaridis, *Μάνθος Αθηναίος*, Vivliorama, Athen 2002.

⁴⁷ Der Dialog zwischen Karagöz und Hacivat am Anfang des jeden Spiels.

⁴⁸ Yılmaz Onay betont, dass der Karagöz nur türkisch spricht, jedoch den Bauern aus Anatolien dadurch herabwürdigt, indem er ihn „Türk“ nennt. Das Türkisch, das der Türke – der lange Himmet Ağa mit seinem Beil über der Schulter – spricht, versteht Karagöz nur schwer. Dieser Provinzdialekt ist ihm ebenso fremd wie die osmansische Sprache des Hacivat. Yılmaz Onay, „Karagöz‘ün Muamması Üzerine“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevengül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000, S. 266. Dieser Artikel wurde zuerst in der Zeitschrift *Yeni Düşün* am 18 April 1988 publiziert.

⁴⁹ Hüsamettin Bozok, „Sosyal Bakımdan Karagöz“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevengül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000, S. 149-142. Dieser Artikel wurde zuerst in der Zeitschrift *Yeni Adam* im November 1939 publiziert.

gegenübersteht.⁵⁰ Kaimis sieht hier aber zwei Seiten. Einerseits wird sich in diesen Szenen über Bey/Paşa lustig gemacht, andererseits wird die Heldentat des Feindes gewürdigt.⁵¹ Kiourtsakis entdeckt hier mehr symbolische Bedeutungen, ihm zufolge steht die Hütte des Karagiozis für den Charakter der alten neugriechischen städtischen φτωχογειτονιά. Aber, so Kiourtsakis, es gibt noch Wichtigeres in diesem Bühnenbild: „... αποτυπώνει...την έγγενη προσωρινότητα και τη μόνιμη ανασφάλεια όλης μας της κοινωνικης ύπόστασης“.⁵²

Mit Blick auf den Karagöz klingt diese Erläuterung insofern interessant, als hier das Hütte-Palast-Motiv kein Bestandteil des Bühnenbildes ist. Der Gegensatz zwischen Armut und Reichtum oder zwischen Herrscher und Beherrschtem zeigt sich in den Dialogen und in bestimmten Typen. Im griechischen Modell entfaltet dieses Hütte-Serail-Bild in fast allen Geschichten eine große Wirkung. Aber worauf Kiourtsakis hinweist, lässt sich dem Poem namens *Perde Gazeli*, das am Anfang eines jeden Spiels von Hacivat vorgetragen wird, entnehmen. Dieses Poem handelt von der sufistischen Mentalität, es zeigt die Vergänglichkeit des weltlichen Lebens und warnt die Menschen vor dem irreführenden Schein, hinter dem es die Wirklichkeit zu erkennen gelte. Der *perde* selbst und die Szenen auf dem *perde* symbolisieren das weltliche Leben.⁵³ Hellmut Ritter betrachtet dieses religiöse Element im osmanischen Schattentheater: „Doch das Schattenspiel hatte sich auch einer positiven religiösen Wertung zu erfreuen. Wie in der indischen Literatur, so wird auch im Islam das Schattenspiel gern als ein lehrreiches Sinnbild der Vergänglichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Lebens betrachtet.“ Dann weist er auf die Differenzen zwischen einem orthodoxen Dogmatiker und einem Sufi hin. Um zu erkennen, was *perde*, Licht und die kleinen Figuren symbolisieren, ist es nötig, diesen Unterschied zu verstehen. Dazu Ritter:

⁵⁰ I. M. Hatzifotis, *Ο Καραγκιόζης Φτωχοπρόδρομος*, Ekodosi Grammi, Athen 1981, S. 15-16.

⁵¹ Tzoulio Kaimi, *Καραγκιόζης*, Gavrilidis, Athen 1990, S.29.

⁵² Giannis Kiourtsakis, *Το Πρόβλημα της Παράδοσης*, Athen 2003, S. 17.

⁵³ Dror Ze'evi nähert sich dem Thema von einer anderen Seite. Er erläutert die Funktion der technischen Elemente des Schattentheaters: „Thrice removed from reality, once through the stage, then through the puppets, and finally through their projection on a flat screen, it was a safety valve for venting popular dissatisfaction [...].“ Dror Ze'evi, *Producing Desire: Changing Sexual Discourse in the Ottoman Middle East, 1500-1900*, 2007, S. 125-126.

„Der orthodoxe Dogmatiker konnte seine Kausalskepsis, die Anschauung, dass alles, was geschieht, einem unmittelbaren schöpferischen Wirken des Gottes entspringe, darin bildlich dargestellt sehen, der Sufi aber konnte sich an der bildlichen Darstellung seiner Weltanschauung erbauen: der von Mystikern so oft ausgesprochene Gedanke, dass alle Dinge der Welt nur ein Schattendasein haben, ihr Sein nur dem durch die Dinge hindurchstrahlenden Licht des allein Wirklichkeit und Wesenheit besitzenden Ur-Einen verdanken, fand im Schattenspiel eine symbolische Darstellung, und die großen Schriftsteller des Sufitums haben denn auch öfters des Schattenspiels in diesem Sinn Erwähnung getan. Aber auch die Schattenspieler selbst verfehlen nicht, auf diesen belehrenden und erbaulichen Charakter ihres Spiels, der ihm gewissermaßen die religiös-ethische Berechtigung gibt, hinzuweisen. Diesem Zwecke wird regelmäßig das Bühnen-Ghasel am Anfang des Stückes dienstbar gemacht.“⁵⁴ Vielleicht ist es im ersten Augenblick nicht leicht, eine Brücke zwischen den eher soziologischen Bestimmungen von Kiourtsakis über die symbolische Rolle des Hütte-Serail-Bilds und der Rolle des sufistischen Denkens und dessen Symbole auf dem *perde* des Karagöz zu schlagen. Aber in beiden Interpretationen ist die Betonung der Vergänglichkeit nicht unwesentlich.

Außerdem ist es wichtig zu erwähnen, dass das Schattentheater gemischte Eigenschaften – etwa religiöse und weltliche – aufweist. Deswegen bezeichnet Ze’evi *perde gazeli* als „a fig leaf that fails to hide a libertarian text“⁵⁵. James Smith drückt es so aus: „*Karagöz* thus became associated with festival, with the carnivalistic side of Islam’s most solemn holy month, and as such, *karagöz* shows became mixed with both religious elements

⁵⁴ Hellmut Ritter, *Karagös. Türkische Schattenspiele*, B. 1, Hannover 1914, S. 6. Eine Studie, die dieses Bühnen-Ghasel unter einem theaterwissenschaftlichen Aspekt betrachtet, ist Ç. Sarıkartal, Ş. Aktaş, A. Selen, „Perdenin Arkasındaki Kim?“ (Wer ist derjenige, der hinter dem perde steht?), in: *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Geleneğin İcadı* (Hg. Peri Efe), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2013, S. 162-174. Zur Rolle von *Tasavvuf* in den Spielen siehe, Metin And, *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1997, S. 353. And zufolge ist in den Hauptszenen (fasıl) der Stücke *Tasavvuf* (Sufismus) kein Thema. Er interpretiert die Rolle von *perde gazeli* als einen Schutzmechanismus: Diese Art von Prolog soll gewährleisten, dass der Karagöz von Angriffen und Zensur verschont bleibt.

⁵⁵ Ze’evi, S. 140.

and carnival elements.“⁵⁶ Hier ist die Natur dieser religiösen Elemente zu klären. Außer in den oben erwähnten *perde gazeli* dienen die in den Spielen verwendeten religiösen Elemente immer einem komischen Zweck. Zum Beispiel, wenn es Karagöz schlecht geht, verlangt er von Hacivat, dass er für ihn bete. Hacivat kommt dem in der Weise nach, dass er singend im Rhythmus und in der Melodie der gewöhnlichen Gebetsform unsinnige Sätze spricht. Diese Szene wird in vielen Stücken wiederholt.⁵⁷ Dabei kreisen die religiösen Elemente nicht ausschließlich um die islamische Religion. Im Spiel „Salıncak“ (Schaukel) sieht man die gleiche Szene mit einem Rabbi (*haham*). Der Inhalt des bei einem Begräbnisritual für einen Juden gesprochenen Gebets setzt sich aus Wörtern wie Kaviarsalat, Radieschensalat, Zwiebelsalat, Tomatensalat zusammen. Nach jedem Satz des Rabbis antwortet die jüdische Gesellschaft mit „Hamme“ statt mit „Amen“⁵⁸ Das lässt die Behauptung Puchners etwas fragwürdig erscheinen, der meint: „Insofern ist dem Spiel immer die Satire immanent, die sich aber nie auf Staat, Religion oder Familie erstreckt.“⁵⁹ Besonders die Familie spielt in den Stücken eine unbestimmte Rolle. Die erotischen Beziehungen in den Spielen sind außerehelicher Natur. Ein Teil des Humors liegt in der Umkehrung der Beziehungen – wie zum Beispiel die Beziehung des Karagöz zu seinen Kindern, die Spiele über Ehe und Heirat, etc.

Die Figuren des Karagiozis stammen aus verschiedenen Regionen mit griechischer Bevölkerung, einige Regionen sind jedoch nicht vertreten. So findet sich unter den Stammfiguren z. B. keine aus Istanbul, Izmir oder Anatolien. Petropoulos betont, dass es

⁵⁶ James Smith, „Karagöz and Hacivat: Projections of Subversion and Conformance“, *Asian Theatre Journal*, B. 21, N. 2, University of Hawai'i Press, 2003, S. 189.

⁵⁷ In dem Spiel „Το στοιχειωμένο δέντρο“ (Der verhexte Baum) werden Karagiozis und Hatziavatis durch Zauberei in Tiere verwandelt und Hatziavatis rettet sich selbst mit Zaubersprüchen: „Hatziavatis, der ein Samstaggeborener ist und einige kabbalistische Zaubersprüche kennt, kann sich aus dem Zauberbahn retten.“ Puchner, S. 95. Dieses Spiel hat starke Ähnlichkeiten mit dem osmanischen Spiel „Kanlı Kavak“ (Blutige Pappel).

⁵⁸ Kudret, S. 80. Das Spiel *Salıncak* findet sich auf den Seiten 49-81. Das Gebet, das der Rabbi singt, lautet wie folgt: A kerez ma kerez, turp salatası usw. *Kerez* kommt aus dem Spanischen (*quieres*) und bedeutet „du willst“. Demnach wird das ganze Gebet hindurch nichts anderes gesagt als: R: „Du willst Radieschensalat.“ G: „Amen.“

⁵⁹ Puchner, S. 63.

unter den Figuren auch keinen Moraiter (aus der Morea) gibt, „ἂν καί μερικοί λένε ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Καραγκιόζης ἔχει τα χαρακτηριστικά ενός μοραίτη [...]“⁶⁰. Im Figurenensemble befinden sich auch kein Thrazier, Mazedonier oder Maniater.⁶¹ Vielsagend auch das Fehlen anderer Gruppen im griechischen Schattentheater, nämlich solcher, die nicht ethnisch, sondern sozialgesellschaftlich definiert sind, sowie der verschiedenen politischen Gruppen, die am Kampf um die Macht im Staat beteiligt waren. Wieder Petropoulos: „Στήν δεινή μάχη ποῦ δίνεται, ἀπό τό 1827 ὡς σήμερα γιά τόν ἔλεγχο τῶν θέσεων-κλειδιῶν τοῦ κρατικοῦ μηχανισμοῦ τῆς Ἑλλάδος κυριάρχησαν, διαδοχικῶς, οἱ φαναριώτες (τά πρῶτα εἰκοσιχρόνια), οἱ κερκυραῖοι (τούς ὑποστηρίξε ὁ Καποδίστριας), οἱ ρουμελιώτες (στήν ἀφανή δικτατορία τοῦ Κωλέτη), οἱ μοραῖτες, οἱ μανιάτες (οἱ πολλοί γίνανε χωροφύλακες καί οἱ ὑπόλοιποι νταβατζήδες ἢ χαμάληδες – στεκότανε μ’ ἓνα σκοινί στόν ὄμο μπρός στήν Καπνικαρέα, λέει ο Ροῖδης) καί, οἱ κρητικοί (χωροφύλακες καί ἀξιωματικοί ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Βενιζέλου). Αὐτή, λοιπόν, ἡ μάχη δέν φαίνεται νά ἀπεικονίζεται ἄμεσα στό ἐλληνικό θέατρο σκιῶν.“⁶²

Es gibt zwei Arten von Figuren, die nicht der christlichen Religion angehören: den Juden (Solomon) und die Muslime, vertreten durch Paşa oder Bey, seine Tochter und deren Wächter. Die ethnische Vielfalt wird durch Türken und Albaner gewährleistet. Ein interessanter Punkt ist das Fehlen von Vertretern der einheimischen Minderheitsgruppen. So finden sich z. B. keine Repräsentanten der einheimischen Türken, Pomaken oder der muslimischen oder nichtmuslimischen Zigeuner. Gleiches gilt für Bulgaren, Serben oder auch

⁶⁰ Petropoulos, S. 65. Auch Giorgos Ioannou betont das Fehlen des Moraiters. Er zitiert M. Prokopis: „[...] Οὔτε ἡ πονηρία του δὲ μπόρεσε νά τόν προβιβάσει ὡς ἐκεῖ, ἀφοῦ ἔφτανε καί περίσσευε ἡ πονηρία τοῦ ἴδιου τοῦ Καραγκιόζη, ποῦ στό πρόσωπό του ἐνσαρκώνεται συμπτυκνωμένη ὅλη ἡ πονηρία τῶν αἰῶνων ὅλων τῶν λαῶν τῆς Ἀνατολῆς.“ Giorgos Ioannou, *Ο Καραγκιόζης*, Ermis, Athen 1978, S. ξζζ’. Diese Erklärung ist nicht befriedigend. Die Logik der Satire nutzt fast alle Möglichkeiten, sie verhält sich keineswegs so ökonomisch, wie Prokopis’ Erklärung nahelegt. Dies sei an einem Beispiel aus dem Karagöz verdeutlicht: In dessen Figurenrepertoire befindet sich auch ein Typ aus der Schwarzmeerregion, nämlich der Laze (Laz), dessen Dialekt und Gesprächsinhalte stark von Ironie durchsetzt sind. Oder die Figur des Juden, der klüger als Karagöz ist und eine spezielle, besondere Ironie hat. Jede Figur betritt die Bühne mit ihren Eigenschaften und Karagöz bezieht ihnen gegenüber Position. So entstehen die für das Schattenspiel so charakteristische Ironie und Spannung.

⁶¹ Ibid., S. 64. Der Grund dafür sei: „Ὅλοι οἱ νεοέλληνες μισοῦν θανασίμως τους μανιάτες.“ (Alle Griechen hegen gegen die Maniater einen tödlichen Hass.)

⁶² Ibid., S. 65.

Armenier. Kaimis behauptet, dass Typen aus dem ganzen Land und Vertreter aller Rassen vorgestellt werden.⁶³ Aber in seiner Figurenliste scheint wie gesagt weder ein Armenier, Roma, Pomake noch ein einheimischer Türke auf. Allerdings nennt er drei weitere Figuren. Da ist zunächst der Kreter Koufomanolis, der erst nach der Angliederung der Insel Kreta an Griechenland erschien und den Dialekt der Insel spricht. Die zweite Figur ist Haralambos, ein Flüchtling aus der Schwarzmeerregion, und die dritte ist ebenfalls ein Flüchtling, Serafim aus Mittelanatolien.⁶⁴ Anders als die Figur aus Kreta⁶⁵ dürften die anderen zwei Figuren sehr selten gespielt worden sein, weil sie nur in dem Buch von Kaimis erwähnt wurden.⁶⁶

Die Spielarten können in drei Gruppen eingeteilt werden. Die erste Gruppe umfasst die klassischen Spiele wie Τό στοιχειωμένο δέντρο, ο Φοῦρνος, τό Κιοῦπι, τό Καράβι, ο Γάμος τοῦ Καραγκιόζη, ο Καραγκιόζης γραμματικός, ο Καραγκιόζης γιατρός. Die meisten Spiele finden sich auch im osmanischen Repertoire. Einige aus der oben genannten Liste wie *Kanlı Kavak* (Τό στοιχειωμένο δέντρο), *Yazıcı* (ο Καραγκιόζης γραμματικός), *Ters Evlenme* (ο Γάμος τοῦ Καραγκιόζη), *Yalova Sefası* (τό Κιοῦπι), *Kayık* (τό καράβι) entstammen dem alten osmanischen Repertoire (*kâr-ı kadim*) und *Hekimlik* (ο Καραγκιόζης γιατρός), *Aşçılık* (ο Φοῦρνος) gehören zum neueren osmanischen Repertoire (*nev-icad*).⁶⁷ Sie sind einander bis auf kleinere Modifikationen sehr ähnlich.⁶⁸ Die zweite Gruppe bilden die heroischen Spiele,

⁶³ Kaimi, S. 67.

⁶⁴ Ibid., S. 68.

⁶⁵ Spatharis zufolge wurde die Figur des Kreters Kapetan Manussos genannt und gehörte dem Meister Markos Ksanthis. Sotiris Spatharis, *Απομνημονευμάτα και η τεχνή του Καραγκιόζη*, Agra, Athen 1992, S. 206. Die Figur des Koufomanolis dürfte sich mit der Zeit verändert haben, weil in vielen Texten im Figurenensemble nur der Kapetan Manussos als Kreter gilt.

⁶⁶ Man darf nicht vergessen, dass es natürlich regionale Ergänzungen geben kann, je nachdem, wo gespielt wird. Dies bleibt dem Ermessen der Spieler anheimgestellt.

⁶⁷ Zu einer Liste dieser zwei Gruppen der Spiele siehe Cevdet Kudret, *Karagöz*, B. 1, Bilgi Yayınevi, Istanbul 1992, S. 23-24.

⁶⁸ Mistakidou vergleicht in ihrem Buch zwei klassische Karagöz- und Karagiozispiele miteinander, deren Namen und Inhalte annähernd gleich sind. Bei dem Spiel aus dem türkischen Repertoire handelt es sich um „Eczâhane“ (Apotheke), bei jenem aus dem griechischen um „Ο Καραγκιόζης φαρμακεῖο“. Das zweite türkische Spiel heißt „Ters Evlenme“, das griechische „Ο γάμος τοῦ Μπαρμπαγιώργου“. Aikaterini Mistakidu, *Το Θέατρο Σκιῶν στήν Ελλάδα και στήν Τουρκία*, Nea Elliniki Vivliothiki,

in denen Geschichten über die Kämpfer der Revolution von 1821 erzählt werden. Die Spiele, die Alltagsgeschichten und -ereignisse zum Thema haben, bilden die dritte Gruppe.

Es ist bekannt, dass es nicht nur einen Karagöz gab. Die Spiele, die in den Kaffeehäusern am Rande der Städte, in den Konaks der Reichen, in den religiösen *Tekke* oder in den europäischen Botschaften in Istanbul oder sogar vor dem Sultan aufgeführt wurden, hatten natürlich einen jeweils eigenen Inhalt, es kam darauf an, ob ein Karagöz für Lastträger oder für Wesire aufgeführt wurde. Davon zeugt auch die Sammlung von Ritter. Ritter hatte die Spiele von dem Hofmeister Nazif Efendi kopiert. Diese Spiele, die im Palast gespielt wurden, waren „rein“, also nahezu frei von obszönen Elementen. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Spiele sich unbedingt an bestimmte soziale Gruppen richteten oder jede soziale Gruppe ihre eigenen Spiele hatte, vielmehr fand ein Austausch zwischen den gesellschaftlichen Gruppen statt. Ze'evi drückt es so aus, dass die Spiele ihren Weg vom Hof auf die Straße finden konnten oder die Spiele aus den Kaffeehäusern am Hof vor Frauen aufgeführt wurden. So konnten die verschiedenen Schichten der Gesellschaft Kenntnis von den Normen und Anliegen der anderen erlangen.⁶⁹

Dieses Phänomen trifft auch auf den Karagiozis zu. Auch hier unterschieden sich die Spiele voneinander, je nachdem, ob sie in Bordellen, in den *Tekke* von Athen⁷⁰, in den kleinen Dörfern fern von Athen oder in den Häusern von Intellektuellen zur Zeit von oder vor dem König Georgios aufgeführt wurden.⁷¹ Aber wie beim Karagöz kam es auch dort zu einem wechselseitigen Durchdringen der gesellschaftlichen Schichten.

Athen 1982, S. 146-200. In seinem Artikel vergleicht Stathis Damianakos zwei andere Spiele: „Bahçe“ (Der Garten) und „Λίγα απ'όλα“. Damianakos, S. 93-100.

⁶⁹ Ze'evi, S. 125. Burke weist auf die Interaktion zwischen Ober- und Unterschicht hin. Ihm zufolge waren die Clowns beliebt sowohl in Höfen als auch in Tavernen. Er behauptet, dass sie oft dieselben Clowns waren. Bei den Karagözspielern könnte dies freilich anders gewesen sein. Burke, S. 25.

⁷⁰ Haschischbuden. Der Rembetikosänger Vamvakaris erklärt, was ein *Tekke* war: „Όλοι οι τεκέδες ήτανε ίδιοι. Ίδιοι και απάρλλαχτοι. Μιά κάμαρα ήτανε τεκές. Ένα σπιτάκι ήτανε τεκές. Ένα άλλο παραγκάκι. Δεν υπήρχε δηλαδή να 'ναι σαλόνη να τὸ κάνονε τεκέ. Όχι. Μιά κάμαρα μεγάλη και καθαρή, αυτό.“ Markos Vamvakaris, Αυτοβιογραφία, Παπαζισι, Athen 1978, S.110.

⁷¹ Areti Mathioudaki zitiert aus der Zeitung Embros vom 6. Mai 1928.

2.2. Die Ursprungslegenden über den Karagiozis

Die Frage, wann der Karagiozis zum ersten Mal im heutigen Griechenland erschien, lässt sich nicht leicht beantworten. Es wird angenommen, dass ein Karagözspieler namens Giannis Vrachalis oder Brachalis⁷² das Spiel um 1850/1860 aus Istanbul nach Griechenland mitgebracht hatte. Über ihn gibt es nicht viele biografische Informationen. Da es ihm in Athen nicht möglich war, das Spiel ungehindert zu betreiben, weil die dortige soziale und kulturelle Atmosphäre dem Schattenspiel nicht förderlich war,⁷³ ging er nach Piräus, wo sich seine Spur verliert. Gegen Ende des Jahrhunderts tauchte er wieder auf. Viele Ursprungssagen sehen in Vrachalis einen Brückenbauer zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Jede Geschichte über die Herkunft des Karagiozis nennt ihn als denjenigen, der das Schattentheater nach Griechenland brachte.

Neben Vrachalis werden in der mündlichen Tradition noch zwei Namen erwähnt, ein Yorgos und ein Ilias.⁷⁴ Nach dieser Tradition kam das Schattentheater in der Periode von König Otho aus dem Osmanischen Reich nach Griechenland. Hatzipantazis weist darauf hin, dass die damaligen Spiele in griechischer Sprache aufgeführt wurden.⁷⁵

An dieser Stelle möchte ich auf einen anderen Punkt aufmerksam machen. Es gab in der Geschichte des Karagöz mehrere nichtmuslimische Meister und es ist sehr wahrscheinlich, dass das Schattenspiel auch in den nichtmuslimischen Gemeinden gespielt wurde. Im Istanbul der osmanischen Ära waren auch griechische Meister unter den Spielern (*hayali*). In dem Buch von Selim Nüzhet (Gerçek) erfahren wir, dass der erste Obmann der

Areti Mathioudaki, „Θέατρο σκιών και πολιτική μεταβολή στην Αθήνα του Μεσοπολέμου“, unter: http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/mathioudaki_aret.pdf, S. 5.

⁷² Hatzipantazis betont, dass Panagiotis Kalonaros auf dem Namen Prahalos (Πράχαλος) beharrt. Thodoros Hatzipantazis, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Stigmi, Athen 1984, S. 43.

⁷³ „Unter vielen Schwierigkeiten und harten Bedrängnissen dürfte sich Vrachalis 2 Jahre in Athen gehalten haben.“ Puchner, S. 70.

⁷⁴ Biris schreibt, dass Ilias aus Istanbul gekommen war und während der Zeit von König Otho in den Provinzen spielte. Kostas Biris, „Ο Καραγκιόζης. Οι Έλληνες Καραγκιοζοπαίκτες“, *Nea Estia*, B. 52, Athen, 1952.

⁷⁵ *Ibid.*, S. 40.

Spielerzunft (*esnaf kâhyası*) Hacı Yorgi hieß. Er führte Schattenspiele sowohl in griechischer als auch in türkischer Sprache auf. Gerçek zufolge zählte Hacı Yorgi zu den berühmtesten Meistern seiner Zeit, als Beleg führt er dessen Funktion als Obmann an.⁷⁶ Das Buch enthält auch eine Liste der nichtmuslimischen Meister.⁷⁷ Auch Hatzipantazis betont diese Spur. Er zitiert einen Bericht aus der Zeitung *Nea Efimeris* vom 13. August 1892 über zwei Karagiozspieler aus Istanbul, L. Goranitis und P. Griminas. Diese hatten seit zwei Tagen in dem Kaffeehaus von D. Kakusi nahe der Dexameni gespielt. Nach Hatzipantazis bleibt die Beziehung zwischen der Istanbuler und der griechischen Tradition im Dunkeln.⁷⁸ Das scheint noch immer der Fall, insbesondere mit Blick auf Studien über den Karagöz, weil einerseits die Quellen spärlich sind und andererseits der Veröffentlichung von Studien über das Schattentheater ein langwieriger Forschungsprozess vorausgeht. Mit Verweis auf diesen Zeitungsartikel hält Hatzipantazis fest, dass im Jahr 1892 die Nabelschnur zwischen osmanischem und griechischem Schattentheater noch intakt war⁷⁹ und diese Bindung noch

⁷⁶ Selim Nüzhet, *Türk Temaşası. Meddah- Karagöz-Ortaoyunu*, Istanbul 1930, S.86. Puchner zufolge lässt sich nicht mit Sicherheit behaupten, dass es in Istanbul griechische Spieler gab: „Ob griechische Spieler in Konstantinopel anzunehmen sind, wie Biris meint, ist schwer zu sagen. Es sind nur türkische Namen überliefert.“ In den türkischen Quellen aber sieht man nicht nur türkische Namen. Es zeigt uns, dass es nützlich ist, beide Sprachen zu beherrschen, wenn man über das Thema Schattentheater in Griechenland und in der Türkei arbeitet. Er meint weiter: „Die Vorstellung müßte außerdem in türkischer Sprache und vor türkischem oder zumindest gemischtem Publikum vor sich gegangen sein.“ Puchner, S. 67, Fn. 116.

⁷⁷ Ibid., S.89. Auf dieser Liste befinden sich folgende Namen: Yemenici Andon, Arsen, Boğos, Dikran, Karanfil, İki yanlı Kevork, Topal Kirkor, Çilingir Ohannes, Dalgın Sarafim, Topkapılı Takfor. Es handelte sich also um sieben armenische und je einen griechischen und einen jüdischen Meister. Im Buch von Enver Behnan Şapolyo findet sich ebenfalls eine Liste der bekannten Spieler, in der auch die nichtmuslimischen Spieler erwähnt werden: Hacı Yorgi (er wirkte in Eyüp), Şahinoğlu, Elmas, Takfor, Balıkçı Dikran, Yemenici Topkapılı Andon (er arbeitete in Kadıköy), Demirci Ohannes. Enver Behnan Şapolyo, *Karagözün Tarihi*, Türkiye Yayınevi, Istanbul 1946, S. 122 und 128. Auf diesen zwei Listen gibt es übereinstimmende Namen. Diese Spuren noch vertiefender zu verfolgen wäre für Studien über den Karagöz, aber auch den Karagiozis zweifellos sehr ergiebig. Alus erwähnt einen armenischen Spieler, der viele Jahre im Osmanlı Tiyatrosu (Osmanisches Theater) von Güllü Agop arbeitete und danach Karagöz spielte. Er starb in großer Armut in einem Kaffeehaus in Üsküdar. Sermet Muhtar Alus, „Karagöz“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevengül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000, S. 207-208. Dieser Artikel wurde zuerst – und zwar am 8. August 1950 – in der Zeitschrift *Resimli Tarih Mecmuası* publiziert.

⁷⁸ Hatzipantazis, S. 40.

⁷⁹ Ibid., S. 41.

viele Jahre weiter bestand. Er führt ein anderes Beispiel aus der Zeitung *Ἐμπρός* vom 7. Juli 1901 an. Dort erschien eine Mitteilung über einen Karagiozisspieler und seine Aufführungen im noch osmanischen Jannina, das wie folgt beworben wurde: „ἀφήσας ἀναμνήσεις ἐν Τουρκίᾳ“⁸⁰. Noch deutlicher zeigt Hatzipantazis diese Beziehung in seiner Interpretation der Beobachtungen von P. Risal in Istanbul: „Ἄν συνδυάσουμε τὴν πληροφορία αὐτὴ μὲ τὴν ἐλαφρῶς μεταγενέστερη γνωστὴ μαρτυρία τοῦ Π. Ριζάλ γιὰ πολὺγλωσσούς καραγκιοζοπαῖχτες στὴν Πόλη, ποὺ προσάρμοζαν τὴ γλώσσα τῆς παράστασής τους ἀνάλογα μὲ τὸ ἐθνικὸ στοιχεῖο τῆς συνοικίας στὴν ὁποία ἐμφανίζονταν, ἀποκτοῦμε μιὰ κάπως καθαρότερη εἰκόνα τῶν μεταβατικῶν σταδίων ἀνάμεσα στὸ ὀθωμανικὸ Θέατρο Σκιῶν καὶ στὸ ἐλληνικόν.“⁸¹

Myrsiades macht darauf aufmerksam, dass die Bewohner der mehrheitlich griechisch bewohnten Teile des Osmanischen Reichs dessen allgemeinen Unterhaltungen beiwohnten. Und sie kommt zum Schluss: „Indeed, one could speak of Greek and Turkish lands in many ways as co-extensive in terms of the entertainments they enjoyed.“⁸² Natürlich gilt dieses Phänomen nicht nur für die Griechen, sondern auch für die jüdischen und besonders die armenischen Gemeinden. In ihrem Artikel erwähnt Eugenia Popescu-Judetz einen armenischen Karagözspieler namens Manuk Manukyan, der Anfang des 20. Jahrhunderts in Konstanza auftrat, wo zwischen 1895-1913 nicht nur Karagözspieler, sondern auch die Truppen des Orta Oyunu ihre Spiele in türkischer, armenischer und griechischer Sprache in den Gärten der Kaffeehäuser darboten. Oder in Ovid spielte ein Meister des Schattenspiels in einem Kaffeehaus vor griechischen, türkischen und armenischen Zuschauern.⁸³ Myrsiades betont, dass das Schattentheater Karagiozis nicht aus dem Nichts entstand, sondern es vor ihm eine Mischung aus längst vorhandenen Formen der populären Unterhaltung gab, eine Folge

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² Linda Suny Myrsiades, „Adaptation and Change: The Origins of Karagiozis in Greece“, *Turcica*, B. 18, 1986, S. 121.

⁸³ Eugenia Popescu-Judetz, „Rumen Kültüründe Karagöz Oyununun Araçları“, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenegin İcadı*, (Hg. Peri Efe), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Istanbul 2013, S. 97.

der langen byzantinischen und osmanischen Periode.⁸⁴ Zu den Begegnungsorten der verschiedenen ethnischen und religiösen Gruppen und Schichten der osmanischen Gesellschaft zählten kommerzielle Messen, die im ganzen Reich verbreitet waren und eine Fülle an verschiedenen Unterhaltungsmöglichkeiten boten. Auch die vom Sultan und vom Palast organisierten Feierlichkeiten, die auf den großen Plätzen der Hauptstadt stattfanden, waren ein Ort der Begegnung des ganzen Volkes. Nicht nur als Zuschauer, auch als Mitglieder verschiedener Zünfte nahmen die muslimischen/nichtmuslimischen Menschen/Gruppen an den Aktivitäten teil.⁸⁵ Myrsiades spricht den Punkt an, warum sich das osmanische Schattenspiel während des 18. Jahrhunderts nicht auf dem griechischen Festland verbreiten konnte. Sie erwähnt aber auch, dass die Natur der akzeptierten griechischen Volksunterhaltung offen für einen Unterhaltungstyp wie Karagöz war. „It remained only for an appropriate time and place for this most natural candidate for adoption to become an accepted part of the Greek folk scene.“⁸⁶

Diese Spuren lassen sich auch in anderer Form verfolgen. So bildet die Frage, wie weit die Bekanntschaft der griechischen Meister mit dem Karagöz und dessen Meistern ging, einen Ansatzpunkt für die Entwicklung weiterer Gedankengänge. Darüber geben die Ursprungssagen über die Entstehung des Karagiozis Auskunft. Ein interessantes Detail gibt es in dem Buch von Ioulio Kaimis. Der Autor spricht mit dem Spieler Pandelis Melidis, der damals am Beginn seiner Karriere stand.⁸⁷ Kaimis stellt ihm einige Fragen zur Tradition und

⁸⁴ Myrsiades, S. 135.

⁸⁵ Zu weiteren Informationen über Gewerbetreibende und Zünfte siehe Suraiya Faroqhi, *Artisans of the Empire, Crafts and Craftspeople under the Ottomans*, I. B. Tauris, 2009.

⁸⁶ Sie nennt das ganze 18. Jahrhundert, weil der erste schriftliche Bericht darüber aus dem Jahr 1799 datiert. Myrsiades, S. 123. Davon, dass der Karagöz so spät nach Griechenland kam, zeigt sich auch Hellmut Ritter überrascht. Hellmut Ritter, „Der griechische Karagöz“, *Der Orient in der Forschung. Festschrift für Otto Spies*. (Hg. Wilhelm Hoenerbach), Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1967, S. 537. Zur Geschichte der Vorläufer des Schattentheaters siehe Walter Puchner, „Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation“, *Südost-Forschungen* 56, 1977, S. 151-188.

⁸⁷ Das Buch von Walter Puchner enthält ein Verzeichnis bekannter Karagiozisspieler. Darin finden wir folgende Erläuterungen zu Melidis: „Hervorragender Spieler aus Mytilene. Periode 1911-1930. Spielt in Athen und Provinz. Kann schreiben. Ist auch Jazzmusiker. Stirbt an Herzschlag während der

zur Legende des Karagiozis. Daraufhin nennt Melidis derer drei, wobei die Legende, die er von einem Karagözspieler namens Ναεζίμ-Μπέη, also Nazım Bey, gehört hatte, die überzeugendste sei: „Κατ' ἐμένα ἡ πιὸ ἀληθινὴ εἶναι αὐτὴ τοῦ Ναεζίμ-Μπέη.“⁸⁸ Dieser Nazım Bey war laut Melidis einer der wichtigsten Karagözspieler in Istanbul im Jahr 1820. Nach Biris könnte es sich bei Nazım Bey um den berühmten Spieler Nazif Bey gehandelt haben.⁸⁹ Der Wissensstand über die Entwicklungsphasen des Karagiozis lässt sich durch einschlägige Studien über die osmanischen Schattenspieler wohl beträchtlich erhöhen und eventuell die Entstehungszeit nach hinten verschieben.

Die drei Herkunftslegenden, von denen Melidis erzählt, sagen auch etwas über das Verhältnis von Karagiozis und Karagöz. Der Ort der ersten Legende – Sivrihisar – liegt in der Nähe des heutigen Eskişehir. Das ist interessant, weil nach der bekanntesten Legende der traditionelle Ort nicht Eskişehir, sondern Bursa ist. In der ersten Legende dagegen will sich der Dukas von Sivrihisar einen großen Palast bauen lassen. Mit der Ausführung dieser Arbeit wird Hacivad beauftragt. Nach drei Wochen braucht man einen Tischler. Daraufhin erscheint ein sehr kluger, humorvoller Mann namens Karagöz, der den anderen Arbeitern unaufhörlich eine der vielen Geschichten, die er kennt, erzählt. Daneben kommt der Bau nicht voran, und als der Dukas das merkt und den Grund dafür erfährt, befiehlt er, Karagöz den Kopf abzuschlagen.

Deutschen Besetzung, als man ihm berichtet, die Deutschen hätten seinen Sohn erschossen.“ Walter Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Hollitzer, Wien 2014, S. 183; und nach Sotiris Spatharis war Melidis in einem Kafention, als er die traurige Nachricht über seinen Sohn Stefanos erfuhr. Melidis war der Schüler von Mimaros. Sotiris Spatharis, S. 171.

⁸⁸ Kaimi, S. 116.

⁸⁹ Kostas I. Biris, „Ο Καραγκιόζης“, in: *Nea Estia*, B. 51, Athen 1952, S. 849. Der berühmte Hofchauspieler Nazif Bey war die Hauptquelle für das ausgezeichnete Werk von Hellmut Ritter. Nach Ritter war er 1918 62 Jahre alt. Sein Meister war Hayali Rıza, der auch am Hof gespielt hatte. Dazu Ritter: „Als alter Hofchauspieler hat Nazif nie außerhalb des Sarai vor dem Volke gespielt, sei es, dass er es nicht durfte oder für unter seiner Würde hielt.“ Wenn er nie außerhalb des Serails gespielt hat, war es wohl tatsächlich schwer, unter den anderen Spielern und beim Volk Bekanntheit zu erlangen. Aber Ritter fügt hinzu: „Gleichwohl galt er bei den Xajalis (Hayali) Konstantinopels als große Autorität.“ Ritter, 1914, S. 3.

Nach einer Weile greift ein Nachbarland Sivrihisar an und nachdem der Dukas eine schwere Niederlage erlitten hat, muss er Entschädigung zahlen. Weil er darüber sehr traurig ist, sagt Hacivat zu ihm: „Es war falsch von dir, Karagöz zu töten. Wäre er noch am Leben, könnte er dich mit vielen lustigen Geschichten von deiner Melancholie befreien.“

Der Dukas verlangt von Hacivat, ihm die Geschichten, die er von Karagöz gehört hatte, nachzuerzählen. Daraufhin formt Hacivat aus Karton zuerst die Figur des Karagöz, dann die Figuren der Arbeiter. Danach spannt er einen Stoff auf, stellt eine Lichtquelle dahinter und beginnt mit diesen Figuren die Geschichten von Karagöz zu erzählen. Das gefällt dem Dukas sehr und er bereut es tief, dass er Karagöz töten lassen hatte. Er lässt für ihn einen Grabstein errichten, der der Legende nach noch immer in Sivrihisar steht.⁹⁰ Hacivat hat den Mut, weiterzumachen und so verbreitet sich das Schattentheater in der Türkei (sic!).

Wie unschwer zu erkennen, erwähnt diese Legende keinen Berührungspunkt zwischen Karagöz und Karagiozis. Trotzdem hält Melidis diese Geschichte für die überzeugendste, sie ist, mit einzelnen kleinen Modifikationen, die Hauptlegende in beiden Kulturen. Und der Ort dieser Geschichte ist nun nicht mehr Sivrihisar, sondern Bursa/Brussa. In der türkischen Erzählung ist der Herrscher Orhan Bey, der als zweiter Sultan des Osmanischen Reichs zwischen 1326-1359 regierte. In der griechischen Version aber ist er ein Pascha. Der berühmte Karagiozisspieler Sotiris Spatharis erzählt in seinem Buch diese Ursprungssage, die er von seinem Meister Theodoretos gehört hatte. In dieser Variante erhält Hacivat vom Pascha die Erlaubnis, Vorstellungen zu geben. Vrachalis sieht eine seiner Vorstellungen und bringt sie nach Griechenland mit.⁹¹ Interessant in dieser Erzählung ist der große Zeitsprung, nämlich von der Herrschaftsperiode des Orhan Bey im 14. Jahrhundert zum 19. Jahrhundert.

⁹⁰ Enver Behnan Şapolyo zitiert nach Siyavuşgil. Şapolyo merkt an, dass Sivrihisar (nahe Ankara) auch der Geburtsort von Nasreddin Hoca ist. S. 48. Zu Nasreddin Hoca und Sivrihisar siehe; Pertev Naili Boratav, „Nasreddin Hoca ve Memleketi Sivrihisar Üzerine“, *Folklor ve Edebiyat 2*, Adam Yayıncılık, Istanbul 1983, S. 305-310. Kaimis zufolge war der Vorläufer des Karagiozis der berühmte Nasreddin Hoca, der „τὸπος παλαιοῦ λαϊκοῦ φιλόσοφου, τοῦ ὁποῖου διηγοῦνται ἀκόμα τὰ ἀνέκδοτα, τόσο στήν Τουρκία, ὅσο στήν Ἑλλάδα καί στήν Μικρά Ἀσία.“ Kaimi, S.115-116.

⁹¹ Spatharis, S. 162.

In der zweiten Sage ist der Ort China. Dort lebt ein Grieche von der Insel Hydra namens Mavromatis. Er hat kein Geld, keine Arbeit und er formt aus Karton die Figur von Bertoldo und anderen „hässlichen“ Menschen. Der wichtigsten Figur gibt er seinen eigenen Namen, also Mavromatis, „πού μεταφρασμένο στά τούρκικα δίνει Καρά-Γκέζ (μαῦρο-μάτι)“⁹². Der zweite Held heißt Hatzi-Avat. Er platziert hinter einem weißen Stoff eine Lichtquelle und lässt die Figuren, grobe und obszöne Witze reißend, tanzen. Mit seinen Vorführungen in den Kaffeehäusern verdient er viel Geld, woraufhin er beschließt, nach Istanbul zu gehen und sich dort niederzulassen. In Istanbul lernt er Vrachalis kennen, der zu seinem Helfer wird. Allerdings steht ihrer Spieltätigkeit ein gewichtiges Hindernis im Wege. Der Koran untersagt den Muslimen den Besuch eines Theaters, weswegen Karagözvorführungen verboten sind. Aber ein reicher und berühmter Mann namens Ναεζίμ-Μπέη springt Mavromatis und seinem Helfer bei. Er kann den Sultan überreden, dieses Verbot aufzuheben. Daraufhin erhalten Mavromatis und sein Helfer die Erlaubnis, in den Nächten während des Ramadan Karagöz zu spielen. Und so verbreitet sich das Schattentheater in der Türkei. Unter den Türken, aber auch unter den Juden gibt es viele Spieler. Nach dieser Erzählung hat ein Spieler aus der jüdischen Gemeinde namens Samuel Aron großen Erfolg und bringt es in Istanbul zu großer Berühmtheit. Die Geschichte geht mit Vrachalis weiter: „Ἐτσι μετά τήν ἀπελευθέρωση τῆς Ἑλλάδας, ὁ μπαρμπα Γιάννης Βραχάλης συνέλαβε τήν ἰδέα νά μεταφέρει στή χώρα του, αὐτή τήν τέχνη, πού ἕνας Ἕλληνας συνετέλεσε νά γεννηθεῖ καί νά εὐημερήσει στήν Τουρκία“⁹³. So erreicht er 1869 Piräus und präsentiert dort in einem kleinen Garten die ersten Schattentheatervorführungen. „Τά ἔργα πού ἔπαιζε ἦταν ἄξεστου περιεχομένου, νά ποῦμε ἄσεμνου, λόγω τῆς τουρκικῆς καταγωγῆς τους, ἀλλά παρ’όλα αὐτά, αὐτό ἦταν τό πρῶτο Θέατρο τῆς νέας Ἑλλάδας.“⁹⁴ In dieser Geschichte begegnen wir Ναεζίμ-Μπέη wieder, dieses Mal aber als einem berühmten und reichen Mann, der auch Einfluss auf die Entscheidungen des Sultans hat. Und hier treffen wir auch Vrachalis wieder. Diese Erzählung enthält interessante Informationen über das

⁹² Kaimi, S. 121.

⁹³ Ibid., S. 121.

⁹⁴ Ibid., S. 122.

Schattentheater in Istanbul. Sie zeigt, dass Karagöz in den verschiedenen Millets des Osmanischen Reichs verbreitet war. Hier sieht man auch einige Berührungspunkte zwischen Karagiozis und Karagöz. Auch wird deutlich, dass Karagiozisspieler aus dem 19. Jahrhundert wie Melidis vom Karagöz und seinen Meistern Kenntnis hatten.

Die dritte Ursprungssage ist in der Epoche von Tepelenli Ali Paşa angesiedelt. In dessen Palast lebt ein Jude namens Jakob (Yakup/Zακόμπ).⁹⁵ Der wird von Ali Paşa nach Istanbul ins Exil geschickt. Um dort leben zu können und vor allem, um an Ali Paşa Rache zu nehmen, gründet er ein kleines Theater. Dort spielt er die skandalösen Ereignisse in dem Palast von Ali Paşa hinter einem angeleuchteten Stoff mit kleinen Figuren aus Karton nach. Wieder sieht Vrahalis das Spiel und bringt das Schattentheater nach Griechenland. Auf diesen Umstand verweist auch Puchner: „In jedem Fall konstatieren wir bei einer komparativen Zusammenschau der Genese-Mythen des Karagiozis, dass alle Berichte griechischer Observanz einen Spieler namens Vrachalis (oder Brachalis) als Urheber ihrer Kunst nennen,

⁹⁵ Wiewohl die jüdischen Karagözspieler in einzelnen Beispielen oft erwähnt werden, ist es schwer, eine Quelle zu ihrem Beitrag zur Geschichte des Karagöz zu finden. In den Herkunftslegenden begegnen wir auch Karagözspieler mit jüdischen Namen. Evliya Çelebi erwähnt einige Zunftvereinigungen wie ‚Samarkaç Kolu‘, die von den jüdischen Spielern gegründet wurde. Er betont nicht besonders die jüdischen Karagözspieler, aber schreibt besonders über die jüdischen Gruppen als Unterhalter. Sie waren Musiker, Tänzer, Geschichtenerzähler, Spieler, Imitator, Gaukler, Akrobat usw. Evliya Çelebi, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, (Hg. Orhan Şaik Gökyay), B.1, YKY, Istanbul 1996, S. 308 (210a). In griechischen Berichten ist die Rede von jüdischen Vierteln, in denen Karagiozis gespielt werde usw. Siehe Fn. 126. Rudolf Maria Brandl erwähnt die jüdischen Berufsmusiker in Yannina, die bis zu den Reformen der Tanzimat-Periode in den Städten tätig waren, während die Roma-Musiker nur auf dem Land spielten. Sie tauchten erst um 1835 in den Städten auf: „Die Juden hatten mit den Tanzimatreformen Zugang zum Bazar und damit zu ‚anständigen‘ Berufen und es damit nicht mehr nötig, den verachteten Musikerberuf auszuüben.“ Rudolf Maria Brandl, *Ali Pasha und die Musik des Epiros*, Cuvillier Verlag, Göttingen 2017, S. 72. Gleiches lässt sich über den Karagöz behaupten. Auch in diesem Bereich werden Juden und Roma oftmals zusammen erwähnt. Evliya Çelebi betont die starke Konkurrenz zwischen ihnen. Ibid. Die Erklärung von Brandl könnte auch für die Lücke bei den Quellen über die jüdischen Spieler gültig sein: Möglicherweise gehörte auch das Karagözspiel zu den verachteten Berufen, weswegen man es nicht erwähnen wollte. Zum Leben der jüdischen Gemeinde von Istanbul siehe Minna Rozen, *A History of the Jewish Community in Istanbul. The Formative Years 1453-1566*, Brill, Leiden-Boston 2010.

der, aus Konstantinopel kommend, das Schattenspiel nach Griechenland verpflanzt haben soll.“⁹⁶

Eine andere Frage dieses Thema betreffend ist die, ob es Schattenspiele in der griechischen Region bereits vor der Revolution gab. In seinem Reisebericht erzählt J. C. Hobhouse von einer Aufführung in Janina zur Zeit der Herrschaft von Tepelenli Ali Paşa. Der Meister ist ein Jude, der in einer Ecke eines sehr schmutzigen Kaffeehauses spielt, die Mehrheit der Zuschauer bilden junge Knaben.

„The hero of the piece was a kind of punch, called Cara-keus, who had, as a traveler has well expressed it, the equipage of the God of Gardens, supported by a string from his neck. The next in dignity was a droll, called Codja-Haivat, the Sancho of Cara-keus; a man and a woman were the remaining figures, except that the catastrophe of drama was brought about by the appearance of Devil himself in his proper person. The dialogue, which was all in Turkish, and supported in different tones by the Jew, I did not understand; it caused loud and frequent bursts of laughter from the audience; but the action, which was perfectly intelligible, was too horribly gross to be described.“⁹⁷

Eine kurze Erwähnung findet sich in dem Bericht von Pouqueville. In seiner Schilderung dessen, was er im Palast von Mustafa Paşa in Tripolitza gesehen hatte, erwähnt er auch den Karagöz, der dem Paşa sehr gefiel. Er gibt die Erklärung, dass *Carageus* ein

⁹⁶ Puchner, S. 49.

⁹⁷ J. C. Hobhouse, *A Journey through Albania and Other Provinces and of Turkey in Europe and Asia to Constantinople, during the years 1809-1810*, B. 1, London 1833, S. 183-184. Myrsiades kritisiert seinen Hochmut, der ihn daran hindere, das Gesehene zu verstehen: „Hobhouse clearly establishes in his notice the point of view of a man of class and breeding offended by the phallic ‘equipage of the God of the gardens’, the ‘very dirty coffee-house’, the boy-audience’s ‘loud and frequent bursts of laughter’, and the ‘too horribly gross actions’ of a performance whose language he did not understand. Hobhouse juxtaposes the upper-class westerner and the lower-class easterner and finds the latter wanting in sensibility. Whether the performance presented its viewers with clever language play, earthy wisdom, or folk-rooted humor we are not told, for its virtues were locked behind culture and language barriers that this condescending visitor makes little effort to penetrate.“ Linda Suny Myrsiades, 1986, S. 130-131. Dieser Punkt, den Myrsiades betont, stellt einen wichtigen Punkt bei den zeitgenössischen Berichten und Artikeln in verschiedenen Sprachen dar.

Marionettenspiel ist, „mais d’un goût tré-obscène“⁹⁸. Aus dem Bericht dieser zwei Reisenden geht hervor, dass das Schattenspiel in der heute Griechenland genannten Region schon gespielt wurde, aber er sagt nichts darüber aus, wie weit es den dort lebenden Menschen bekannt war. Ein Bericht ist von einem Kaffeehaus, der andere ist vom Hof. Über die Zusammensetzung der Zuschauer ist in beiden Berichten kaum etwas zu erfahren. Ein anderes Beispiel hat eher Legendencharakter: Makrigiannis ging mit seinen Männern zu einer Karagözvorstellung (einige Tage vor oder während der Revolution), unter deren Zuschauern sich auch Frauen befanden. Er befahl ihnen sich zu entfernen. Nachdem sie weg waren, sagte er dem Meister, dass er nun das Spiel in der üblichen Weise spielen könne.⁹⁹ Man nimmt an, dass dieses Spiel in griechischer Sprache war. Obwohl die Wahrheit dieser Anekdote nicht belegt ist, ist ihr zu entnehmen, dass das Schattenspiel auf griechischem Boden bekannt war, sogar in seiner *tomruklu*-Variante.

Myrsiades zitiert einen Bericht aus der Zeitschrift *Estia*. Dessen Autor, Babis Anninos, erzählt eine Anekdote aus den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Der Militärführer von Sterea Ellas besucht mit mehreren seiner bewaffneten Männer eine Karagiozisvorführung. Als sie eintreffen, hat das Spiel schon angefangen. Dennoch befiehlt der Anführer der Gruppe dem Meister, das Spiel abubrechen und eines seiner geliebten Spiele zu spielen. Dieser gehorcht und beginnt mit einem obszönen Spiel aus seinem Repertoire. Myrsiades vermutet, dass diese Geschichte nicht unbedingt aus der Zeit vor der Revolution stammt.¹⁰⁰

In seinem Artikel beschreibt Puchner Schattenspielaufführungen an verschiedenen Orten Griechenlands besonders nach 1830. In Athen, im südlichen Epirus, in Patras,

⁹⁸ F. C. H. L. Pouqueville, *Voyage en Morée, a Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l’ Empire Othoman, pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801*, Paris 1805, S. 52. Myrsiades betont, dass Pouqueville es nicht selbst gesehen hatte, sondern er hatte mitgeteilt, was man ihm über die Aufführungen und Dienste in dem Palast berichtet hatte. : “The only foreign visitor who does note such performances in a serai in Greece does not appear himself to have seen performance.”, Myrsiades, S. 125 und 127.

⁹⁹ Stilpon Kiriakidis, „Βιβλιοκρισία για τὸ περί τοῦ ἐλληνικοῦ Καραγκιόζη βιβλίο τοῦ L. Roussel“, *Laografia* 8, 1921, S. 280.

¹⁰⁰ Myrsiades, S. 132.

Nauplion, Halkida wurden osmanische Schattenspiele gespielt.¹⁰¹ Über das Schattenspiel in der drittgrößten osmanischen Stadt, Saloniki, soll es, laut Ilias Petropoulos, keine Information.¹⁰² Das ist insofern interessant, als in der osmanischen Ära dort eine große jüdische Population lebte und die jüdischen Spieler in mehreren Orten sehr wohl erwähnt wurden. Einen kurzen, aber wichtigen Bericht über das Schattentheater in Thessaloniki finden wir jedoch im Buch von Theodor Menzel: „In Salonik sah ich im gleichen Jahr (1909), gemeinsam mit Georg Jacob, ein griechisches, völlig unter türkischem Einfluss stehendes Schattenspiel im Kaffeehaus-Garten Ismâ'îl gegenüber dem serbischen Konsulat von einem Spieler Jani Joanides. Das Theater trug die Überschrift Ἀνδρεικέλα. Die ganze Aufmachung war pompöser und marktschreierischer als die der bescheidenen türkischen Schattentheater.“¹⁰³ Auch Şapolyo berichtet von einem Gespräch mit einem alten Mann, in dem es um die obszönen Karagözspiele geht. Dem alten Mann zufolge waren diese Spiele in Anatolien, besonders aber in Saloniki beliebt.¹⁰⁴ Auch von Georg Jacob erfährt man, dass Konsul Mordtmann auf Jacobs Anfrage diesem eine Liste von Karagözstücken übergab. Der Konsul hatte diese Liste von seinem Schreiber (Kâtip) in Thessaloniki erhalten.¹⁰⁵

Wie viele nichtmuslimische Meister es unter den osmanischen Spielern besonders in Istanbul, aber auch in anderen Gebieten gab, wie viele von ihnen Griechisch-Orthodoxe waren, ob sie auch Spiele in griechischer Sprache spielten und wie weit der Karagöz in den

¹⁰¹ Walter Puchner, „Karagöz and the History of Ottoman Shadow Theatre in the Balkans from the Seventeenth to the Twentieth Centuries: Diffusion, Functions and Assimilations“, *Ottoman Empire and European Theatre* (Hg. Michael Hüttler & Hans Ernst Weidinger), B. II, Hollitzer, Wien 2014, S. 157-194.

¹⁰² Petropoulos, *ibid.*, S. 64.

¹⁰³ Theodor Menzel, *Meddâh, Schattentheater und Orta Ojunu*, Orientalisches Institut Praha, Prag 1941, S. 59. Er nennt Istanbul als das Zentrum des Schattenspiels, weist aber darauf hin, dass andere Provinzzentren ihre eigenen, einheimischen Spieler hatten. Er bezeichnet die Spieler aus Izmir und Salonik als gut entwickelte und beachtliche Meister. Bei Menzel finden sich wertvolle Anmerkungen zu den Spielern. Wenn er das griechische Schattentheater als ein hochentwickeltes Spiel bezeichnet, weist er auf einen Punkt hin: „Während die Griechen das türkische Schattenspiel übernommen haben, ist mir nichts bekannt, was auf das Gleiche auch bei den Armeniern schließen ließe.“ S. 59.

¹⁰⁴ Şapolyo, S. 102.

¹⁰⁵ Georg Jacob, *Die Akserai-Schule*, Mayer & Müller, Berlin 1899, S. 4.

nichtmuslimischen Gemeinden bekannt und beliebt war – all das sind Fragen und Untersuchungsbereiche, denen wir uns in der Folge widmen wollen. Diese Fragen sind für beide Formen – Karagiozis und Karagöz – von Belang. Und wie bekannt das osmanische Schattentheater auf Inseln, auf mazedonischem, peloponnesischem, thrakischem, epirotischem Gebiet war, ob sich die Kenntnis davon auf die muslimische Bevölkerung beschränkte und wenn nicht, auf welchen Wegen es sich verbreitete, ist eine andere Gruppe von Fragen.

Hier will ich einige Aussagen über die Herkunft des griechischen Schattenspiels diskutieren. Puchner begründet seine Behauptung, dass die Erfindung der *patriotika* (Spiele mit patriotischem Inhalt) der entscheidende Schritt hin zur Hellenisierung war, wie folgt: „Damit führte er [Mimaros] nicht nur das von außen kommende Schattenspiel ins Zentrum der Volkstradition, sondern verlieh dieser Tradition auch ein Ausdrucksorgan, das sie bisher nicht hatte, die Leinwand.“¹⁰⁶ Ich glaube, dass der Passus „das von außen kommende Schattenspiel“ das Ergebnis einer vorschnellen Feststellung ist. Es gibt nicht genügend Beweise dafür, dass das osmanische Schattenspiel für die griechisch sprechende Population wirklich eine von außen kommende Erscheinung war. Wir haben viele entgegengesetzte Beispiele, die es sorgfältig zu erörtern gilt. Nicht immer sind Vergleiche nützlich, um ein Problem zu erklären, dennoch erscheinen sie in unserem Fall sinnvoll. Die diversen Ähnlichkeiten bei den Figuren, bei den Inhalten der Spiele können nicht mit einfachen Einflussprozessen erklärt werden. Außerdem ist das Argument von jemandem, der ein Element ins Zentrum der Volkstradition bringt, nicht nachvollziehbar. Die Inangsetzung eines Wandlungsprozesses in der Tradition kann kaum als der Erfolg eines einzigen Menschen gesehen werden. Die heroischen Spiele sind wichtig für das Überleben und die Verbreitung des Schattentheaters in Griechenland, aber dieser Schritt bringt das Schattentheater nicht ins Zentrum der Volkstradition, sondern nimmt das Schattentheater aus dem Bereich der Volkstradition heraus und überführt es in eine andere Dimension. Die Regeln und die Art und Weise, in der die heroischen Spiele inszeniert werden, unterscheiden

¹⁰⁶ Puchner, S. 76.

sich von jenen der klassischen Spiele. Mit den heroischen Spielen schlug das Schattentheater eine moderne Richtung ein.

Ein anderes Beispiel kommt von Petris. Er merkt in seinem Vergleich des Karagiozis mit dem Rembetiko an, dass die Wiege beider Genres die randständigen sozialen Schichten der Stadt waren, aber „Η πιο φανερή διαφορά ανάμεσα στις δύο αυτές εκδηλώσεις είναι πως στον Καραγκιόζη τα λαϊκά στρώματα χρησιμοποιούν ένα ξένο πρότυπο, το τούρκικο θέαμα, ενώ το ρεμπέτικο βρίσκει μπροστά του ακόμα κι αν δεν του χρειάζεται μια πλατιά ντόπια προεργασία με το δημοτικό τραγούδι“¹⁰⁷. Ob „das türkische Schauspiel“ wirklich ein fremdes Modell war, wäre zu diskutieren. Hatzipantazis sieht diesen Punkt so: „Die Art und Weise wie der Karagiozis aus der Türkei nach Griechenland kam, lässt sich nicht damit vergleichen wie, sagen wir, die italienische Oper oder der amerikanische Jazz in unserem Land Einzug hielt. Das türkische Schattenspiel entstand aus dem Völkergemisch des Osmanischen Reichs. Eines dieser Völker ist das griechische Volk.“¹⁰⁸

2.3. Die Stilschulen des Karagiozis

Mit Blick auf die Verpflanzung und Entwicklung des Schattenspiels erkennt Puchner drei Momente: die Rolle des Vrachalis, die Hellenisierung des Karagöz in der epirotischen Tradition und die Reformversuche von Mimaros.¹⁰⁹

Es wird angenommen, dass Vrachalis der Erste war, der das Schattenspiel nach Griechenland brachte.¹¹⁰ Für eine Herkunftslegende ist es akzeptabel, den Beginn eines

¹⁰⁷ Petris, S. 36.

¹⁰⁸ „Ο Καραγκιόζης δεν ήρθε στην Ελλάδα από την Τουρκία, με τον ίδιο τρόπο που ήρθε στη χώρα μας, ας πούμε, η ιταλική όπερα ή η αμερικάνική τζαζ. Το τούρκικο Θέατρο Σκιών αποτελούσε μέρος της παράδοσης των ανάμικτων λαών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ένας από τους οποίους λαούς τύχαινε να είναι κι ο ελληνικός.“ Thodoros Hatzipantazis, „Ο Ανεπίσημος Νεοελληνικός Πολιτισμός“, *Για μια Επιστημονική Προσέγγιση του Καραγκιόζη* (Hg. Konstantina Georgiadi), Panepistimiakes Ekdotis Kritis, Iraklio 2015, S. 244-245.

¹⁰⁹ Puchner, S. 65.

¹¹⁰ „Ο Βραχάλης πρέπει νά θεωρεῖται λίγο-πολύ ὁ καραγκιοζοπαίχτης πού ἔδωσε στόν Καραγκιόζη τήν μορφή μέ τήν ὁποία ἐπικρατεῖ σήμερα.“ Kaimi, S. 116, Fn. 1.

Prozesses oder einer Periode an einem einzelnen Menschen festzumachen, die reale, kulturelle Übergangsphase hingegen ist ein komplexer und langwieriger Prozess.¹¹¹ Giorgos Petris betont, dass sich Mythen und Legenden in der mündlichen Tradition rasch verbreiten. Die ‚populäre Phantasie‘ kreiert ein Bild, das nicht immer mit der Wirklichkeit übereinstimmt. Und er sieht als mythische Helden des Karagiozis zwei Persönlichkeiten, eine davon ist Vrachalis. Über ihn schreibt er Folgendes: „Στον Μπράχαλη, ακόμα κι αν πραγματικά έφερε πρώτος το θέαμα στην Ελλάδα, ο νεοελληνικός Καραγκιόζης δεν φαίνεται να του χρωστά τίποτα παραπάνω. Το πιθανότερο είναι πως ήταν ένας μέτριος καραγιόζοπαίχτης.“¹¹² Laut Kaimis gab es andere Spieler. Diese Information habe er vom Spieler Voutsinas gehört, der besonders einen Giorgos erwähnt. Kaimis zufolge muss der Vrachalis mehr oder minder für den Karagiozisspieler gehalten wird, der dem Karagiozis der heutigen Form gab. Diese Erklärung für die Funktion von Vrachalis klingt glaubwürdig.

Petris verweist auf schriftliche Berichte über das Schattentheater in griechischen Zeitungen datiert mit 1827, 1831 und 1837. Etwas später berichtet die athenische Zeitung *Tahipteros Fimi* vom 18. August 1841 von einer Aufführung namens „Ο Χατζηαβάτης και ο μικρός Μεμέτ“ (Hatzivatis und der kleine Memet). Daraus geht hervor, dass das Schattenspiel bereits vor Vrachalis präsent war.

Dem Titel dieses Spiels lässt sich entnehmen, dass es für jeden Ort eigene Spiele gab. Denn abgesehen davon, dass dieses Stück im osmanischen Repertoire nicht bekannt ist, ist es auch atypisch für das Schattentheater Karagöz, weil im Titel nicht der Name des Karagiozis,

¹¹¹ In ihrem Artikel „Shadow Theaters in the World“ erläutert Fan Pen Chen diesen Prozess anhand des Beispiels des Schattentheaters. Der ganze Artikel beschäftigt sich mit der Reise des Schattentheaters durch Jahre und Kontinente. Seine kulturellen Elemente sind nicht statisch, während es hin- und herwandert, bringt es von seiner Reise einige neue Eigenschaften mit, während manche andere in den Hintergrund treten. „Once the shadow theater was introduced into a sedentary civilization, it would develop into a sophisticated and indigenous form of culture with its own distinct characteristics.“ Fan Pen Chen, „Shadow Theaters in the World“, *Asian Folklore Studies*, B. 62, Nanzan University Press, Nagoya 2003, S. 48.

¹¹² Giorgos Petris, *Ο Καραγκιόζης*, Gnosi, Athen 1986, S. 29. Petris verwendet das Beispiel von Spatharis, um das Bedürfnis nach Schaffung eines Mythos zu belegen. Er hält es für unmöglich, dass ein vernünftiger Mensch wie Spatharis überzeugt ist, dass Vrachalis das Karagiozisspiel von Hacivat selbst gelernt haben könnte. Siehe *ibid.*, S. 38, Fn. 16.

sondern der des Hatzivatis enthalten ist. Diese Erscheinung lässt sich auch in anderen Regionen, in denen Karagöz gespielt wurde, beobachten.

Über die Biografie des Vrachalis ist wenig bekannt, auch über seinen Spielstil findet man in verschiedenen Quellen nur spärliche Information. Spatharis erzählt, wie und wo er Vrachalis gesehen hatte. Als er ein Kind war, besuchte er mit seinen Freunden eine Karagiozisvorstellung in der Nähe seines Wohnorts, in der damaligen Anapafseos-Strasse. Der Meister war Vrachalis: „...πού είχε ἔρθει ἀπὸ τὴν Τουρκία. Ὅταν ἐζήταγε ἀπὸ τὸν κόσμον μὲ τὸ δίσκο, ἐγὼ τὸν εἶδα. Τὰ μαλλιά του ἦταν πολὺ κατσαρά, ἐφέρονταν βόλτα σὰν δαχτυλίδια. Ἐπαιξε μιὰ βδομάδα καὶ μετὰ ἔφυγε.“¹¹³ Das ist ein kleiner Hinweis darauf, dass Vrachalis in Athen und – ungefähr am Ende des 19. oder zu Beginn des 20. Jahrhunderts – in einem kleinen Kaffeehaus gespielt hat. Spatharis erwähnt ihn noch einmal, dieses Mal aber spricht er über seinen Spielstil, wobei er eine gewisse Distanzierung ihm gegenüber erkennen lässt: „Οἱ παραστάσεις τοῦ Μπράχαλη ἦταν μὲ πολλὰ βρωμόλογα καὶ πρόστυχες χειρονομίες. Ἐστῆνε σὲ συνοικιακὰ καφενεῖα μιὰ σκηνή, πού δὲν ἦταν οὔτε δυὸ μέτρα μακριά, ἄναβε τὰ τέσσερα-πέντε λαδολύχναρά του κι ἄρχιζε τὴν παράσταση. Στὸ διάλειμμα πετάγανε μέσα πενταροδεκάρες.“¹¹⁴

Das Buch von Kaimis enthält mehrere Informationen. Demnach wurde Vrachalis in Kalamata geboren. Wann und wie er nach Istanbul kam, ist unbekannt, jedenfalls lebte und arbeitete er dort als Karagözspieler. Wer sein Meister war und in welcher Region der Stadt Istanbul und vor welcher Zuschauergruppe er spielte, liegt ebenfalls im Dunkeln. Sein Aufenthalt in Istanbul kann keinesfalls kurz oder vorübergehend gewesen sein, denn Karagözspieler war man über einen lange Periode hinweg. Die Helfer waren meistens Kinder oder Jugendliche, die dies so lange blieben, bis sie gelernt hatten, allein zu spielen. Als Vrachalis nach Griechenland kam, spielte er selbst Karagiozis und wurde Meister. Daher konnte er nicht sehr jung gewesen sein. Höchstwahrscheinlich ging er von Kalamata in jungen

¹¹³ Spatharis, S. 32. Petris weist darauf hin, dass Spatharis ihn unmöglich hätte sehen können, weil dieser damals, also ungefähr im Jahr 1902, ungefähr zehn Jahre alt gewesen wäre. Petris, S. 27.

¹¹⁴ Spatharis, S. 163.

Jahren nach Istanbul. Nach einer Weile verließ er die Stadt und zog nach Piräus weiter.¹¹⁵ Es verhält sich genau umgekehrt zu dem, was Puchner in seinem Buch schreibt, nämlich dass er in einem Kaffeehaus, das gegenüber dem Zollgebäude lag, zu spielen begonnen habe. Kaimis beschreibt seine Bühne als einfach, die Figuren seien so groß gewesen wie eine Handspanne.¹¹⁶ Er wusste gut, wie er seine Zuschauer beschäftigen konnte: „[...] ó Βραχάλης ἤξερε πολύ καλά νά γοητεύει τό ἀφελές κοινό τῆς ἐποχῆς“¹¹⁷. Hier gibt der Autor einige Informationen über die Zuschauer. Vielleicht wollte er damit kurz auf die sozialen Verhältnisse des Publikums hinweisen. Eine interessante Annäherung von Kaimis offenbart die Diskussion über die Präsenz der nichtmuslimischen – in unserem Beispiel griechischen – Schattenspieler: „Τό γεγονός αὐτό μᾶς κάνει νά συμπεράνουμε ὅτι, κατά τήν Ὀθωμανική κυριαρχία, οἱ Ἕλληνες ἦταν καλοί διαχειριστές τοῦ θεάτρου σκιῶν.“¹¹⁸ Aber natürlich müsste dieser Gedanke durch weitere Beispiele vertieft werden.

Mit zunehmendem Erfolg reift in Vrachalis der Entschluss, nach Athen zu übersiedeln. Dort spielte er wieder in einem Kaffeehaus nahe dem Theseustempel mit seinem Helfer Kontos, der in der Folge in Patras mit Mimaros arbeitete.¹¹⁹ Bei Kaimis bricht die Lebensgeschichte von Vrachalis an diesem Punkt ab, Puchner aber fügt eine Ergänzung

¹¹⁵ Wie oben erwähnt stellt Puchner es umgekehrt dar. Demnach sei Vrachalis zuerst nach Athen gekommen. Und möglicherweise wurde er per polizeilichem Verbot aus Athen verjagt und floh nach Piräus. Puchner hält das Argument, dass er von Istanbul zuerst nach Piräus gekommen sei, für nicht triftig. Da die Stadt damals nur dünn bevölkert war, hätte er Schwierigkeiten gehabt, ein Publikum zu finden. Puchner, S. 70.

¹¹⁶ Die Figuren des osmanischen Schattentheaters waren klein und dies gilt großteils auch für die heutigen türkischen Figuren. Während der Reformierung des Karagözspiels wurden Versuche unternommen, die Größe der Figuren zu verändern, was aber keinen Anklang fand. Zu diesen Diskussionen siehe: Ismayıl Hakkı Baltacıođlu, „Karagöz Nasıl Dirilir?“, *Yeni Adam*, 16. und 18. November 1939, Ankara und Pertev Naili Boratav, „Karagöz Modernleştirilebilir mi?“, *Yurt ve Dünya*, B. 4, Istanbul, April 1941, S. 26-29.

¹¹⁷ Kaimi, S. 24.

¹¹⁸ *Ibid.*, S.24.

¹¹⁹ *Ibid.*, S. 25. Die folgenden Informationen zu Christos Kontos sind in der bei Puchner angeführten Spielerliste enthalten: „Spieler aus Lamia. Biris gibt Eleusis an. Einer der ersten Spieler in Griechenland. Vrachalis-Schüler, merzt aber dessen Zoten aus. Ist bedeutender Sänger, besonders gut seine türkische und albanische Aussprache.“ Puchner, S. 180.

hinzu. Er dürfte per polizeilichem Verbot aus Athen verjagt worden sein. Aber bei Puchner war die Geschichte umgekehrt: Demnach ging Vrachalis, nachdem er Athen verlassen hatte, nach Piräeus.

Puchner zufolge reichten die Versuche, den Karagöz für Griechenland zu adaptieren nicht aus, um ihn einheimisch zu machen. Einer dieser Adaptationsversuche betraf Karagiozis' Buckel.¹²⁰ Einen solchen Buckel, eine charakteristische physiognomische Eigenschaft des Karagiozis, besitzt der osmanische/türkische Karagöz nicht. Was aber bedeutet dieser Buckel für die Zuschauer in Piräus oder in Athen im 19. Jahrhundert? Irgendeine Funktion muss er gehabt haben, weil er von den nächsten Spielern wie etwa Mimaros noch weiter entwickelt wurde.

Nach Puchner ist das zweite Moment die epirotische Tradition. Am Ende des 19. Jahrhunderts begannen neue Spieler mit neuen Figuren und neuem Repertoire zu arbeiten. Biris zufolge geht diese Tradition auf den Palast von Ali Paşa in Jannina zurück. Puchner aber widerspricht dieser Ansicht: „Dies müssen Spieler im Epirus, im benachbarten Makedonien, Thessalien und Akarnanien gewesen sein.“¹²¹ Sie sind anonyme Spieler. In den Spielen gab es keine obszönen Elemente. Im Zentrum steht die Legende von Alexander dem Großen/dem heiligen Georg. Es ist eigentlich eine Verschmelzung der beiden Geschichten. Veloudis betont auch, dass Alexander zum ersten Mal in Epirus erschien. Epirus ist ein Ort, der über eine besondere Dichte an mündlichen Überlieferungen verfügt. Um 1900 wurde diese Alexanderfigur von den epirotischen Spielern nach Patras mitgebracht.¹²² Veloudis meint,

¹²⁰ Puchner, S. 71 und Fn. 129.

¹²¹ Puchner, S. 72.

¹²² Georg Veloudis, *Alexander der Große. Ein alter Neugriechen*, Ernst Heimeran Verlag, München 1969, S. 68. Es gibt drei Stücke, in denen Alexander auftritt. Als das diesen drei Stücken gemeinsame Skelett nennt Veloudis: „Vater: Vezir oder Pascha oder König.

Tochter: Königstochter; ihr Name hier: Serini.

Bewerber: Prinz, sein Name hier: Alexander oder Antiochos.

Heldentat: Lösung von Rätseln, Kampf mit dem Drachen, der die Quelle bewacht, oder mit einem Löwen.

Preis: Heirat mit der Prinzessin oder Tochter; gelegentlich Erbe des Königreiches.“ Ibid., S. 65.

dass der Höhepunkt der Gräzisierung des Karagöz – neben der Übernahme von heroischen Figuren wie Athanasios Diakos und Katsandonis – die Aufnahme Alexanders war.¹²³ Puchner zählt die neuen Elemente zur epirotischen Spielart. Die Figur des Ali Paşa ist eine davon, sie wurde danach allgemein zu Paşa und/oder Bey. Nach Puchner sind die Spiele und Figuren mittelmäßig. All diese drei Spielarten kommen in Patras zusammen. „Die Istanbuler Spieltradition des Vrachalis wird von der epirotischen aufgesaugt, die ihrerseits die Basis abgibt für den Spieltyp Mimaros.“¹²⁴ Mazarakis betont die Beziehung zwischen Mimaros und der epirotischen Tradition: „Οι πιθανές σχέσεις μεταξύ Μίμαρου (Πατρινής παράδοσης) και της λεγομένης Ηπειρώτικης παράδοσης, που οι ρίζες της ανάγονται στην Ανατολή και στο οθωμανικό θέατρο σκιών, δεν αποκλείουν και επιρροές από τη Δυσή σε μια πόλη όπως τη Πάτρα, που μέχρι τον 19^ο αιώνα ήταν η δυτική πύλη της Ελλάδας.“¹²⁵

Mimaros ist eine andere legendäre Persönlichkeit in der Geschichte des griechischen Schattentheaters. Seine Rolle unterscheidet sich jedoch von der des Vrachalis. Dessen Funktion als der Träger einer Tradition ist unklar. Mimaros aber gilt als der Meister, der das Spiel hellenisiert hat. Für Petris ist Mimaros der andere mythische Held in der Geschichte des Karagiozis.¹²⁶ Dieser wurde 1865 als Dimitrios Sardounis in Patras geboren. Um 1890 begann er in Patras als Karagiozisspieler tätig zu werden. Es wird angenommen, dass er die epirotischen Spiele und auch die Aufführungen von Vrachalis gesehen hatte. Für Kaimis war er der beste Schüler von Vrachalis.¹²⁷ Spatharis erzählt, dass Vrachalis nach Patras ging, um seine Spiele aufzuführen. Damals sah Mimaros seine Spiele und „... έκανε πολλές σκέψεις πάνω στην τέχνη του Μπράχαλη, δούλεψε σκληρά, και σ'ένα χρόνο άρχισε παραστάσεις στην

¹²³ Georg Veloudis, *Der neugriechische Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel*, Institut für Byzantinistik und neugriechische Philologie der Universität München, München 1968, S. 253.

¹²⁴ Puchner, S. 73.

¹²⁵ Panagiotis Mazarakis, „*Τα τρία αινίγματα της πασσοπούλας*“ του Κώστα Γανιού. *Από τον κόσμο της Χαλιμάς στον κόσμο του θεάτρου σκιών*. Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2015, S. 15, Fn. 12.

¹²⁶ Petris, S. 29.

¹²⁷ Kaimi, S. 31.

Πάτρα“¹²⁸. Nach Kaimis trug sich die Geschichte etwas anders zu. Mimaros war achtzehn Jahre alt, als er Helfer des Spielers Kontos wurde: „Γοητεύθηκε δέ τόσο πολύ, πού τόν παρακάλεσε νά τόν προσλάβει ως μόνιμο βοηθό στό θέατρο του.“¹²⁹ Nach einer Weile aber verließ er seinen Meister. Dem Autor zufolge war der Grund dafür seine Erziehung. Mimaros konnte lesen und schreiben, eine unter den damaligen Karagiozisspielern höchst seltene Fertigkeit. Außerdem hatte er byzantinische Musik studiert und war der Psalmsänger in der Kirche von Patras.¹³⁰

Bei der Reformierung des griechischen Schattenspiels spielte Mimaros eine wichtige Rolle.¹³¹ Diese Neuerungen lassen sich in zwei Gruppen einteilen: physische und inhaltliche Neuerungen. Er vergrößerte die Bühne (perde/μπερντές), erweiterte die Bühnenbilder, seine Figuren waren schöner gestaltet. Spatharis betont, dass die endgültige Form des Serails von Paşa/Bey und der Hütte des Karagiozis von Mimaros produziert wurde.¹³² Dieser Punkt ist interessant, bedeutet dies doch, dass dieser Dualismus auf dem μπερντέ von Mimaros erfunden wurde. Er fügt dem Figurenrepertoire neue Typen hinzu. In inhaltlicher Hinsicht ist sein wichtigster Beitrag die patriotische/heroische Spielart, die vor allem für den Hellenisierungsprozess und für die Akzeptanz des Karagiozis seitens der bürgerlichen Schichten und des Staats relevant ist. Eine andere wichtige inhaltliche Neuerung war die Eliminierung des obszönen Humors, die ihm zugeschrieben wird. Diesen Punkt berührt auch Petris, der aber meint, dass dieser Prozess schon vor ihm angefangen habe.¹³³

¹²⁸ Spatharis, S. 163.

¹²⁹ Kaimi, S. 32.

¹³⁰ Ibid., S. 32.

¹³¹ Er trat erstmals im Jahr 1893 in Kalamata auf und spielte dort mehrere Sommer lang weiter. „[...] who was seen in Kalamata as the ‚king of buffoonery and marketplace punning““. Myrsiades, S. 34.

¹³² Spatharis, S. 184.

¹³³ Petris, S. 30.

2.4. Karagiozis in Athen

Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts erfuhr die Stadt Athen eine geografische Erweiterung, weil sich die Anzahl der Einwohner zwischen 1896 und 1910 nahezu verdoppelte.¹³⁴ Die in der jungen Hauptstadt entstandene neue kleinbürgerliche Klasse lebte in einer kulturellen Welt, die sich in zwei Bereiche spaltete. Potamianos zeigt dies am Beispiel der Feierlichkeiten während der Karnevalszeit: „This is vividly illustrated in the case of the Carnival celebration, where the street and the indoor festivities, the kind of disguise, music and dances defined the social camps quite clearly.“ Europäische Musik und Tänze, von den höheren Klassen eingeführte Kleider treten für die kleinbürgerliche Population an die Stelle der volkstümlichen Feierlichkeiten.¹³⁵ Er betont, dass die Καθαρά Δευτέρα in Athen der Höhepunkt der bäuerlichen geprägten Feierlichkeiten war, die bis zum Ende der osmanischen Periode dauerte.¹³⁶ Aber zwischen 1880 und 1890 kam Widerstand gegen diese von den Volksmassen praktizierte Art des Feierns auf und verschiedene Autoren, Journalisten, Wissenschaftler übten öffentlich Kritik an diesen volkstümlichen Festen. Diese Feierlichkeiten wurden als „αηδή θεάματα“ bezeichnet: „Τα σημεία στα οποία εστίαζαν ήταν κατά κανόνα η ρυπαρότητα των μεταμφιέσεων και του σώματος των επιτελεστών τους, η κακογουστιά της αισθητικής, η χυδαιότητα του χιούμορ, η γύμνια των σωμάτων.“¹³⁷ Das Argument von Potamianos lässt sich durchaus auch für die Karagiozisierungsvorführungen, auf die die Reaktionen ähnlich ausfielen.

Die Bedingungen in Athen, die es Vrachalis unmöglich machten, dort seinen Karagöz zu spielen, verdienen besondere Hervorhebung, weil die kulturelle Atmosphäre in der Stadt für das Überleben des Schattentheaters eine wichtige Rolle spielte. Der Charakter der

¹³⁴ Nikos Potamianos, „From the People to a Class: The Petit Bourgeoisie of Athens 1901-1923“, *Social Transformation and Mass Mobilization in the Balkan and Eastern Mediterranean Cities 1900-1923* (Hg. Andreas Lyberatos), Herakleion 2013, S. 133.

¹³⁵ Ibid., S. 142.

¹³⁶ Nikos Potamianos, *Οι Νοικοκυραίοι. Μαγαζάτορες και Βιοτέχνες στην Αθήνα, 1880-1925*, Panepistimaikes Ekdotis Kritis, Iraklio 2015, S. 300.

¹³⁷ Ibid., S. 302.

griechischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts setzte sich aus zwei voneinander unabhängigen, nebeneinander existierenden kulturellen Traditionen zusammen, nämlich der bürgerlich-europäischen und der volkstümlich-ostmediterranen. Hatzipantazis spricht von einer kulturellen Spaltung: „Δύο παραδόσεις αντίδικες, ἀφοῦ ἡ μιὰ δὲν ἀποτελοῦσε φυσικὴ ἐξέλιξη τῆς ἄλλης, ἀφοῦ ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴν ἀνατολίτικη (προφορικὴ) παράδοση στὴν εὐρωπαϊκὴ (γραφτὴ) δὲν ἔγινε σταδιακὰ καὶ ὀργανικὰ, ἀλλὰ βιασμένα καὶ αὐθαίρετα, σὰν συνειδητὴ ἐπιλογὴ τῆς ἄρχουσας τάξης.“¹³⁸ Für die Elite des neu gegründeten Staats standen die westlichen Kulturelemente an erster Stelle. Auch im Bereich der Kultur machte sich diese Spaltung in zweierlei Hinsicht geltend, der schriftlichen Kultur der im Entstehen begriffenen bürgerlichen Klasse und der mündlichen Kultur der volkstümlichen Tradition.¹³⁹ Der Karagiozis, der seinen mündlichen Charakter lange Zeit bewahrte, nahm in diesem Konflikt einen bedeutenden Platz ein. Die mündliche Form bedeutet gleichzeitig Unkontrollierbarkeit, was natürlich nicht im Interesse der – staatlichen und kirchlichen – Macht und der mit ihr verbündeten Schichten liegen kann. Das Schattentheater mit seinen Eigenschaften, mit seiner tiefen lokalen Verwurzeltheit war für diese Schichten nicht weniger abscheulich als die Feierlichkeiten zur Karnevalszeit.

Myrsiades zufolge war in der Gesellschaft die orientalische Kultur mehr lebendig als die westliche: „... in general, common Greeks were closely identified with oriental culture, more so than with the western sentiments and manners of Greeks of the diaspora who, with the success of the revolution of 1821, would arrive to rule in Greece“¹⁴⁰. Myrsiades merkt an, dass viele wichtige Änderungen nach der osmanischen Ära durch die Abkehr von der östlichen Kultur ¹⁴¹ hervorgerufen wurden. Diese Änderungen können in verschiedenen Bereichen wie in der Architektur, in den neuen Stadtplänen, in der Sprache beobachtet

¹³⁸ Ibid., S. 19.

¹³⁹ Sevasti Trubeta, „Πρόσληψη και προσαρμογή του Θεάτρου Σκιών στον ελληνικό πολιτισμό στα τέλη του 19ου αιώνα“, *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*, B. 1, Ellinika Grammata, Athen 1999, S. 383.

¹⁴⁰ Myrsiades, S. 123.

¹⁴¹ Im Originaltest von Myrsiades ist von ‚orientalism‘ die Rede.

werden. Dennoch lebte die traditionelle und populäre Kultur in gewisser Weise weiter: „[...] continuing currents of popular and traditional culture that not only maintained ties with a residual Ottoman presence but which continued a cultural presence among a large body of Greeks that had its roots even deeper in traditions that had changed little over much greater periods of time. Those ties existed in the common class, a class largely by-passed by the great changes of the nineteenth century in Greece.“¹⁴² Myrsiades verfolgt auch die Reaktionen auf das Schattentheater, das vielfach als ‚anatolisch‘ bezeichnet wurde, in den Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln, die zwischen 1827 und 1894 erschienen. Diese Schriften beklagen immer wieder die Grobheit und Unmoral des Karagiozis. Myrsiades erwähnt zwei Artikel aus den Jahren 1827 und 1837: „Notices from that period (Yeniki Efimeridha, 17 December 1827, and Theatis, 20 July 1837) are adamant in their view of the performance as exclusively oriental and indicative of the worst excess of Asiatic attitudes. Of interest in the latter notice, however, is its association of the performance with the vulgar class in Greece. It accuses the Turkish form of having gained fame and recognition among those ‘whose feet sweat and others who smell’ and of having exerted a deleterious effect on the comedy of the live theatre of Greece. Even at this early date, it appears, the contagion of Turkish Karagöz had not only affected Greeks but its appeal had cut across class lines.“¹⁴³

In einigen Artikeln werden die Behörden zur Kontrolle und sogar zum Verbot der Aufführungen aufgerufen. Die Beschwerden richten sich vor allem gegen den groben und obszönen Humor und Inhalt der Spiele, bisweilen auch gegen die Spieler. Letztere, die zu den ärmeren Schichten gehörten, wurden des Diebstahls, der Gaunerei und der Pädophilie bezichtigt.¹⁴⁴ Aus dem Jahr 1854 liegt ein von Bürgern verfasster Brief an das Polizeikommissariat der Stadt Athen vor. Dieser offene Protestbrief wurde am 4. Januar 1854 in der Zeitung *Ἀθηνᾶ* veröffentlicht und trug Ähnlichkeiten mit den verschiedenen Artikeln zu diesem Thema: „Λυπούμεθα βλέποντες τὴν Διεύθυνσιν τῆς Αστυνομίας ἀνεχομένην καὶ συγχωροῦσαν τὴν ἐν τισὶ καφενεῖοις παράστασιν τοῦ λεγομένου Καραγκιόζη, ἐνῶ ἄλλοτε

¹⁴² Myrsiades, S. 119.

¹⁴³ Ibid., S. 132.

¹⁴⁴ Spatharis, S. 33 und 50.

αὐστηρῶς ἐμποδίζετο αὕτη. Ἄγνοεῖ φαίνεται ὁ κ. Διευθυντῆς ὁποῖων αἰσχρῶν καὶ ἀσέμνων πράξεων σκηναὶ παρίστανται διὰ τῶν νευροσπάστων εἰς τὰ βωμολογικὰ ταῦτα τῶν Ἀσιατῶν θέατρα, καὶ ὅποια διαφθορὰ διαχέεται ὡς ἐκ τούτων εἰς ὅλην τὴν κοινωνίαν μας, ἀφοῦ ἀπειράριθμον πλῆθος διαφόρων παιδῶν, καὶ πολλοὶ μάλιστα ἐκ τῶν μαθητῶν τῶν Γυμνασίων καὶ τῶν λοιπῶν σχολείων μας, δὲν παύουσι σθχνάουοντες εἰς αὐτὰ καθ' ἐσπέραν ἀσιακόπως“¹⁴⁵. Dieser oft zitierte Brief kann auch als Beweis für die Beliebtheit und Verbreitung des Schattenspiels in einem anderen Teil der Gesellschaft gelten. Offenbar waren die Obszönität und Grobheit der Spiele nicht ihre einzigen Charakteristika und die Volksmassen blieben dieser Theaterart als Publikum treu. In ihren Ausführungen zur Anerkennung des Spiels durch die Volksmassen zeigt Myrsiades auch, wie unterschiedlich die Wahrnehmungen in den sozialen Schichten waren: „Perhaps the most important suspicion raised by the evidence examined here is that the perception of vulgarity and obscenity in the Karagkiozis performance was not the same among those of the common class (those of the oral culture with which the performance made its home) as among those of the literate class whose attitudes were created and fostered by what was written in newspapers and periodicals of the period.“¹⁴⁶ Demnach beruhte die Anerkennung des Spiels mit eigenen Charakteristiken darauf, dass die im Spiel vermittelten Werte bekannt waren und von der „common class“ geteilt wurden. Dieser Punkt ist auch wichtig für das Verständnis der Reaktionen und der von Intellektuellen über den Karagöz im 19. und 20. Jahrhundert geführten Diskussionen.

Laut Thodoros Hatzipantazis gab es ab 1864 in den athenischen Zeitungen und Zeitschriften keine schriftlichen Berichte – ob pro oder kontra – mehr.¹⁴⁷ Hatzipantazis bezeichnet die Zeit zwischen 1865 und 1890 als dunkle Periode für den Karagiozis in Athen und fragt sich selbst, ob der Grund für diese Schweigsamkeit die zunehmende Spaltung zwischen den verwestlichten gesellschaftlichen Schichten von Athen und den Volksmassen,

¹⁴⁵ Kostas Biris, „Ο Καραγκιόζης“, *Nea Estia*, B. 52, Athen 1952, S. 1069.

¹⁴⁶ Myrsiades, S. 135.

¹⁴⁷ Thodoros Hatzipantazis, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Stigmi, Athen 1984, S. 27.

die der ostmediterranen Kultur treu geblieben waren, ist.¹⁴⁸ Die polizeilichen Verbote von 1860 führten zum Verschwinden des Karagiozis in Athen. Laut Petris musste das Spiel, das zuerst in Athen aufgekommen war, aufgrund polizeilicher Anordnungen nach Piräeus, Patras oder Syros fliehen.¹⁴⁹ Hatzipantazis gibt eine wichtige Information auch für die Beziehung zwischen Karagöz und Karagiozis. Nach seinem Bericht lag Athen nicht mehr auf dem Pfad der umherziehenden Karagiozisspieler, die von Istanbul in die Provinzen des Osmanischen Reiches und des griechischen Königtums gingen,¹⁵⁰ vielmehr konzentrierten sie sich wiederum auf die benachbarten Gebiete. In diesem Punkt sind die von Myrsiades erwähnten Informationen interessant, die auf ein ähnliches Phänomen beim Karagöz hindeuten. So sei der Grund für das Ausweichen der Karagözspieler in die Provinz der staatliche Druck in Istanbul gewesen: „In one traveller’s account in 1833, the end of a period that saw the successful completion of the Greek revolution, the seditious nature of the performance is said to have led to its censorship and exile from Constantinople. The performance is forbidden in Turkish and must be performed, if at all, in ‘la langue des esclaves ou des Hellènes’. Under such circumstances one can imagine the flight of Karagöz from its traditional home to new areas in the Empire more amenable to its sedition and more immediate to its language.“¹⁵¹ Diese Flucht könnte ein Beweis für das Schattentheater im Griechenland vor der Revolution sein. Myrsiades betont den Unterschied zwischen der Hauptstadt des Osmanischen Reichs und seinen christlichen/muslimischen Randgebieten, was die Vorschriften und den ausgeübten Druck betraf: „Christian lands under Ottoman control were, after all, permitted a large degree of local rule and avoided many restrictions that emanated from the distant center of power Constantinople. Certainly, the separation between court and countryside that existed in Byzantine times was even more highly exacerbated with the national and religious

¹⁴⁸ Ibid., S. 28.

¹⁴⁹ Petris, S. 28.

¹⁵⁰ Ibid., S. 37.

¹⁵¹ Sie zitiert es von diesem Reisebericht: M. Michaud & M. Poujoulet, *Correspondance d' Orient: 1830-1831*, B. II, Ducollet, Paris 1833, S. 197. Myrsiades, S. 129. Ob immer nur Istanbul eine traditionelle Heimstätte des Karagöz war, ist eine andere Frage.

differences that existed between the two in Ottoman times.“¹⁵² Es handelt sich hierbei um einen in den Studien sowohl über den Karagiozis als auch über den Karagöz noch nicht wirklich aufgearbeiteten Bereich, besonders wegen der unzureichenden Quellenlage.

Nachdem das Spiel die Hauptstadt verlassen hatte und in der Provinz auftauchte, wurden in den dortigen Zeitungen prompt ähnliche Beschwerden laut. Im Buch von Spiros Kokkinis findet sich eine Reihe von Zeitungsartikeln über die negativen Auslassungen gegen das Schattentheater.¹⁵³ Besonders jene, die in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts verfasst wurden, zeichnen sich durch einen aggressiven Ton aus. Als Beispiel sei der Bericht aus der in der Stadt Halkida erschienenen Zeitung *Euboia* aus dem Jahr 1879 angeführt. Während dessen Autor sich über die Grobheit und Obszönität beschwert, beschreibt er gleichzeitig die Umstände des Spiels. Bei dem in einem jüdischen Viertel von Halkida aufgeführten Spiel handelte es sich um „Hamam“ aus dem Repertoire des osmanischen Schattentheaters. Es wurde unter Nargileh-Rauch gespielt¹⁵⁴ und sein Publikum bestand nur aus Männern aus verschiedenen sozialen Schichten. Unter den Zuschauern befanden sich Griechen, Juden und Türken, die das Spiel zusammen verfolgten. Die Sprache des Spiels war gemischt. Im Publikum waren auch Bauern, die zum ersten Mal eine Theateraufführung sahen, weiters Arbeiter – alles in allem Menschen aller Altersgruppen, Religionen und Schichten.¹⁵⁵

Ein anderes Beispiel fasst die Kritik am Karagiozis in drastischen Worten zusammen. Der Artikel wurde am 14. Juli 1896 in der in Kalamata erscheinenden Zeitung *Fare* veröffentlicht.¹⁵⁶ Der Autor beschreibt das Schattenspiel als eine Krankheit, eine Entzündung: „[...] περί μιᾶς νόσου τὴν ὁποῖον θὰ μᾶς ἐπιτραπῆ νά ὀνομάσωμεν καραγκιοζίτιδα, ὡς γεννηθεῖσαν ἐξ αἰτίας τοῦ Καραγκιόζη“. Es sei eine Krankheit wie Meningitis, Arthritis, Pleuritis. Und diese Krankheit heißt Karagiozitis. Der Autor schildert es so: „[...] τῆς εἰκόνοσ

¹⁵² Ibid., S. 129.

¹⁵³ Spiros Kokkinis, *Αντικαραγκιόζης*, Filipopi, Athen 1985.

¹⁵⁴ „Εἰσελθόντες εἰς τὸ Χαλκιδικόν Θέατρον, εὔρομεν συναδέλφους, ροφώντας ἡδυπαθῶς καφέν Ὀθωμανικόβραστον ἐν συνοδείᾳ μετὰ τοῦ ἁρμονικοῦ ναργιλῆ“. Ibid., S.14.

¹⁵⁵ Ibid., S.14.

¹⁵⁶ Ibid., S. 20-26. Der Artikel trug die Überschrift „Καλαματιανές εἰκόνοσ: Καραγκιοζίτης“.

αὐτοῦ, τῆς ἀποτυπωμένης ἐντὸς τοῦ κέντρου ὀρισμένων ἐγκεφαλικῶν κυττάρων“. Und er beschreibt das Zuschauerprofil. Erstens sei die Wirkung des Karagiozis auf die Menschen überaus groß: „Ὁ κόσμος γίνεται ἄλλος ἀντ’ἄλλου, ἔξω φρενῶν, γαλβανίζεται. [...] ὁ ἐνθουσιασμός αὐτός πολλαπλασιάζεται, ἐξαπλοῦται, μεγεθύνεται, μεταβάλλεται εἰς παραφοράν; κάτι τι πλέον, καί εἰς τρέλλαν, ἀκομη περισσότερο εἰς φρενίτιδα, ἔτι πρὸς εἰς μανίαν.“ Unter den Zuschauern sitze ein junger Mann mit polierten Schuhen neben einem barfüßigen Bootsmann, ein sehr schicker Herr verfolge das Spiel neben einem schüchternen Arbeiter, dessen Kleidung aus einem einfachen Stoff ist. „[...] ὁ δὲ τζέντλεμαν ἐπιστλημων, ὁ ἀνώτερος ὑπάλληλος, ὁ χειροκτιοφορῶν εὐγενής, ὁ ἔντιμος ἀξιωματικὸς χάσκων πρὸ τῶν χαριτολογιῶν τοῦ Χατζαϊβάτη, δίδει εἰς τὸν κουτσαβάκη ἀραπατζῆν τὸ σιγάρο του σιά ν’ἀνάψη, ἐν ᾧ παρέκει ὁ μαθητὴς μυκτηρίζει τὴν μωπίαν τοῦ πλησίου διδασκάλου του. Πλήρης Δημοκρατία βλέπετε!“ Vor dem *μπερντές* des Karagiozis fielen alle gesellschaftlichen Schranken und es entstehe eine Masse, es sei ein neuer Sozialismus: „[...] ἦν θὰ ἐζήλευεν ὁ νεώτερος κοινωνισμός, ὁ νεώτερος Σοσιαλισμός!“

Dieser Artikel ruft die Behauptung von der Myrsiades in Erinnerung, derzufolge die Obszönität der Spiele nicht der einzige Grund für diese Beschwerden sein kann. Als ein weiterer Grund kann das vertikale Klassenprofil der Zuschauer gelten. Man zog den Karagiozis dem Theater vor.¹⁵⁷ Die Beschwerden und Kritiken in den Zeitungen brachten die Unruhe auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck. Das besonders in der Provinz beliebte Schattentheater hatte ein gemischtes Publikum, war also nicht nur für die unteren Schichten der Gesellschaft anziehend. Petris betont, dass das Publikum in Piräus, Patras und Syros subproletarisch war, aber „αργότερα ἐγένε γνωστός και στα χωριά κι ἀπὸ ‘κεῖ προστέθηκαν στο κοινὸ αὐτὸ και οι αγροτικὲς μάζες, που δεν εἶχαν δει προηγούμενα κανένα ἄλλο θέαμα“¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Linda S. Myrsiades und Kostas Myrsiades, *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, University Press of New England, 1988, S. 35.

¹⁵⁸ Petris, S. 28.

Burke betont die Interaktion sowohl zwischen Stadt und Dorf als auch zwischen Gelehrtentum und Populärtradition. Ihm zufolge gab es keine unveränderliche und reine Volkstradition in der frühen europäischen Neuzeit.¹⁵⁹ Das gilt nicht nur für das Europa der frühen Neuzeit, dasselbe Phänomen lässt sich auch im Karagöz und im Karagiozis beobachten.

Die wichtige Ausnahme hinsichtlich des Zuschauerprofils war die Präsenz von Frauen. Wenngleich es einige Gegenbeispiele gibt, tauchen in den meisten Berichten keine Frauen auf. Anders verhielt es sich offenbar in Athen. Nach einem Bericht aus dem Jahr 1890 verbot der Garnisonskommandant der Stadt seinen Männern den Besuch von Karagiozisaufführungen, wenn unter den Zuschauern Frauen waren, um Unanständigkeiten zwischen Männern und Frauen zu vermeiden.¹⁶⁰ In derselben Schrift liest man auch, dass die unverheirateten Frauen der Arbeiterklasse in einfachen Kleidern, mit ihren Kindern im Arm, vor einer Vorführung Schlange standen. Der Autor ereifert sich über die armen Stadtbewohner: „The scandalized author of the notice is particularly incensed at the poor Athenians who, in maintaining their own class of theater, corrupted public morals, military discipline, and more elevated classes.“¹⁶¹ Und all diese Kritiken gingen weiter, als der Karagiozis in Athen wieder erschien.

Die erste Aufführung in Athen im Jahr 1891 fand in einer berühmten *Tekke* in Anafiotika statt. Gespielt wurde in der sogenannten Unterwelt der Stadt. Hatzipantazis weist darauf hin, dass dieses *Kafenion* (Kaffeehaus) in Anafiotika eine der fünf berühmten Orte für Opiumraucher (Χασισοποτείο) war, die man ‚οί τεκέδες‘ nannte. Er erzählt, dass Karagiozis

¹⁵⁹ Burke, S. 22.

¹⁶⁰ Myrsiades, S. 30-31.

¹⁶¹ Myrsiades, S. 31-32.

in den Bordellen aufgeführt wurde, bevor die Spieler aus Patras zu spielen begannen.¹⁶² Auch der Karagiozisspieler Pangalos ist bekannt dafür, dass er in Bordellen auftrat.¹⁶³

In einem Artikel aus dem Jahr 1892 ist zu lesen, dass der Karagiozis nach seiner Rückkehr nach Athen nicht im Stil der Patras-Schule, sondern im alten Stil der Istanbuler Schule gespielt wurde.¹⁶⁴ Diese Karagiozisspieler, die den alten Stil weiterführten, hießen Leonidas Goranitis, der wie Hristos Kontos ein Schüler von Vrahalis war, und Panajiotis Griminas. Sie spielten im Jahr 1892 an einem öden und verlassenen Ort der Stadt, der in der Folge durch die reformierten Karagiozisspiele berühmt wurde, Dexameni (das Wasserdepot auf dem Lykabettus Hügel).¹⁶⁵

Zunächst fanden die Aufführungen in Vierteln am Rande der Hauptstadt statt, ab 1894 fand es auch in anderen Viertel Verbreitung. A. Hrisikopoulou behauptet, dass der reformierte Karagiozis nach 1890 nicht mehr osmanisch war.¹⁶⁶ Aber vielleicht ist 1890 zu früh gegriffen, um diese Behauptung zu tätigen, weil die Reaktion auf den Karagiozis – mit ähnlichen Beschwerden – ja nicht lange auf sich warten ließ. In den Zeitungen wurde wieder gegen den groben Inhalt der Spiele gewettert und wieder griff die Polizei mit Verboten ein.¹⁶⁷ Bis zu Kriegsbeginn im Jahr 1897 spielten die Karagiozisspieler in den Vierteln von Athen, aber „[...] χωρίς να μπορούν να βγάλουν ρίζες στο έδαφος τους, δίνοντας μόνο περιστασιακές και ολιγοήμερες παραστάσεις. Τα στέκια τους είναι σὲ ἀπομονωμένα καὶ ἄγνωστα καφενεῖα“¹⁶⁸.

¹⁶² Hatzipantazis, S. 39, Fn. 22.

¹⁶³ Kostas Biris, „Ο Καραγκιόζης. Οι Έλληνες Καραγκιοζοπαῖκτες“, *Nea Estia*, Athen, B. 52, S. 1489. Biris schreibt, dass er aus Zakynthos war. Er ist der Schüler von Vrahalis und „έπαιζε κι' αυτός τὸν αἰσχρὸ καραγκιόζη τῆς τουρκικῆς παραδόσεως στὰ καταγώγια καὶ στὰ χαμαιτυπεῖα τῆς Ἀθήνας καὶ τῆς Πάτρας“. Aber nach Spatharis war er der Schüler von Mimaros und hatte in Athen und in ganz Griechenland gespielt.

¹⁶⁴ In der Zeitung *Nea Efimerida* aus dem Jahr 1892, zitiert nach Hatzipantazis, S. 43-44.

¹⁶⁵ Kiourtsakis beschreibt das spätere Dexameni wie folgt: „Ὁ δρόμος τῶν μεταρρυθμίσεων ἔχει ἀνοίξει. Καὶ ὁ μπερντές τῆς Δεξαμενῆς γίνεται τὸ ἐργαστήρι ὅπου ἡ λαϊκὴ παράδοση μπολιάζεται – πρώτη φορά τόσο ἔντονα - ἀπὸ τὸν ἀστικὸ πολιτισμό.“ S. 231.

¹⁶⁶ Antonia Hrisikopoulou, *Ο αντινομικός μύθος του Καραγκιόζη*, Poria, Athen 2008, S. 39-40.

¹⁶⁷ Hatzipantazis, S. 47.

¹⁶⁸ *Ibid.*, S. 48.

Aber ab diesem Zeitpunkt verbreitete sich der Karagiozis und stand bald auf festem Boden. Orte wie Dexameni, der Vathis-Platz, Stadio, die Säulen des Olympischen Zeus wurden fixe und ständige Spielplätze des Karagiozis. Die Zeitungen berichteten oft von den damaligen Spielern wie Goranitis, Kontos, Kuvusis, Levantinos. Auch das Profil der Zuschauer veränderte sich. Sie waren nicht mehr *Mangas*¹⁶⁹ oder die Menschen der *Tekke*, nun gesellten sich neben die einfachen Bewohner der Viertel allmählich Kosmopoliten, Journalisten, Politiker, Intellektuellen und Bürger. Hatzipantazis interpretiert diese schnelle Hinwendung des größeren Teils der Bevölkerung zu der anatolischen Volksart als eine Reaktion auf die Niederlage im Krieg von 1897.¹⁷⁰ Petropoulos aber behauptet, dass bis 1925 das Profil des Zuschauers aus dem Subproletariat und Gassenkindern bestand.¹⁷¹ Nach Kaimis wurde der Karagiozis nach 1910 „σκηνή καθαρά Αθηναϊκή“.¹⁷² Zum Verständnis des veränderten Zuschauerprofils bedarf es eines kurzen Blicks auf das Kleinbürgertum von Athen, dessen Eigenschaften auch Nikos Potamianos anspricht. Die kleinbürgerliche Klasse war in zwei Gruppen geteilt – jene, die an den populären Formen und Ausdrücken festhielt und jene, die die von der bürgerlichen Klasse in die Gesellschaft eingeführten Neuerungen sehr rasch akzeptierte.¹⁷³ An dieser Stelle ist auf die Konkurrenz zwischen dem Fasoulis und dem Karagiozis hinzuweisen. Myrsiades zeigt, dass dem Fasoulis, ein Marionettentheater, weit weniger feindselig begegnet wurde wie dem Karagiozis: „[...] Karagiozis was clearly recognized as Ottoman in its origins while Fasulis was known as having been born of the

¹⁶⁹ Dieses Wort bezeichnet Männer, die eine eigene Sprache, Kleidung und Verhaltensweise haben, den unteren Bevölkerungsschichten der großen Städte angehören und in bestimmten, zumeist an der Peripherie gelegenen Vierteln eigene Gruppen bilden. Ihr Stil und Verhalten ließe sich etwa als Machogehabe klassifizieren. In der türkischen Sprache nennt man sie *Kabadayi*, *Külhanbeyi*, *Dayi*. Zum Thema siehe Elias Petropoulos, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*,

Grammata, Athen 1978. Seine Annäherung zum Thema ist etwas idealistisch, aber er liefert eine bemerkenswerte Schilderung der Verhaltenweisen und besonderen Eigenschaften des Mangas.

¹⁷⁰ Ibid., 62.

¹⁷¹ Petropoulos, S. 72.

¹⁷² Kaimi, S. 34.

¹⁷³ Nikos Potamianos, „Το μικροαστικό κοινό, το λαϊκό μυθιστόρημα και ο μετασχηματισμός του καραγκιόζη στις αρχές του 20ού αιώνα“, in: *Για μια επιστημονική προσέγγιση του καραγκιόζη* (Hg. Konstantina Georgiadi), Iraklio 2015, S. 152.

Neopolitan Pulchinello. Having no Turkish blood in its wooden veins and having kept itself free of the upper classes [...].“¹⁷⁴ Laut Hatzipantazis führte der Fasoulis bis zum Ende des 19. Jahrhunderts einen erbitterten Kampf gegen seinen östlichen Gegner und oft schien er diesen Kampf zu gewinnen. Aber schließlich erwies er sich als der Unterlegene in diesem Kampf. Hatzipantazis zufolge war der Grund dafür die organische Verbundenheit mit der lokalen Wirklichkeit und die vollkommene Harmonie des Karagiozis mit der sozialen und politischen Umgebung.¹⁷⁵

Der berühmte Mimaros kam zum ersten Mal im Jahr 1899 nach Athen. Bereits zuvor hatte er durch seine Erfolge in Patras, von denen die Zeitungen seit 1864 berichteten, Berühmtheit erlangt.¹⁷⁶ Nach Mimaros brachten seine Schüler den Karagiozis in Bewegung. 1902 kam Panos Bekos, im folgenden Jahr erschien Thodorellos.¹⁷⁷ Spieler wie Goranitis, die das Spiel auf Istanbul Art gespielt hatten, spielten weiter einige umgearbeitete osmanische Spiele wie *Kanlı Nigar* oder *Mandira*.¹⁷⁸ Die Titel der Stücke sind nicht eindeutig, aber am Inhalt lässt sich erkennen, dass sie Umarbeitungen von klassischen osmanischen Stücken waren. Dazu Hatzipantazis: „Οἱ τίτλοι τους μᾶς χαρίζουν μιὰ θαμπὴ ἀλλὰ πολύτιμη εἰκόνα τοῦ δραματολόγιου τῶν καραγκιοζοπαιχτῶν τοῦ κωνσταντινουπολίτικου κυκλώματος, κατὰ τὸ τελευταῖο στάδιο τῆς ἐξέλιξής του.“¹⁷⁹

¹⁷⁴ Myrsiades, *The Karagiozis Heroic Performance*, S. 35.

¹⁷⁵ Hatzipantazis, S. 49. Puchner zufolge stammt das Puppentheater Fasoulis von den Ionischen Inseln und kam nach 1850 nach Griechenland. Der Name des Protagonisten könnte sich von dem berühmten Fasulein oder Fagiolino aus Bologna ableiten. Walter Puchner, *Το Παραδοσιακό λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τη Βαλκανική*, Ekdotis Armos, Athen 2017, S. 49. McCormick & Pratasik schreiben, dass Fagiolino in der Reggio Emilia sehr berühmt war und der Protagonist zu dem Figurenrepertoire des späten 18. Jahrhunderts gehört. McCormick & Pratasik, S.122.

¹⁷⁶ *Ibid.*, S. 62-63. Wegen des Steuerproblems verließ er Athen im Zorn, seine Rückkehr wurde durch seinen frühen Tod verhindert. S. 67-68. Nach Kaimis starb er im Alter von 47 Jahren als Alkoholiker. Kaimi, S. 32.

¹⁷⁷ Hatzipantazis, S. 69-70.

¹⁷⁸ *Ibid.*, S. 71, Fn. 55. Goranitis hat immer auf dem Stadionplatz gespielt.

¹⁷⁹ *Ibid.*, S. 72-73.

In den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts verbreitet sich das Schattentheater, es wurde in Athen akzeptiert, aber auch in der Provinz erfreute es sich großer Beliebtheit. Dennoch wurde es immer wieder Regelungen und Zensur unterworfen.¹⁸⁰ Auch gab es nach wie vor Spannungen zwischen den sozialen Klassen. Ein in der Zeitung *Makedonia* abgedruckter Artikel berichtet von einer Karagiozisaufführung an der Front. Der Autor beklagt den Snobismus der höheren Schichten: „[...] το μεγαλύτερο όμως σουξέ της εποχής είναι ο Καραγκιόζης, το εθνικό θέατρο που έστησε σκανδαλωδέστατα εν μια νυκτί και μόνη. Και το είδος αυτό που ο σνομπισμός το κατεφρόνησε για νάλθουν οι ξένοι σαν τον Ρουσέλ για να το διαφεντέψουν υπεβλήθη.“¹⁸¹ Lange Jahre hindurch war der Karagiozis das einzige Theater in den kleinen Orten der Provinzen. In den Jahren nach der Kleinasiatischen Katastrophe (1922) erfuhr das Schattentheater eine neue Beschleunigung. Warmoes hebt die Emigranten aus der Türkei als Zuschauer des Karagiozis hervor: „The period from 1915-1940 is known as the ‘Golden Age’ of Karaghiozi shadow theater which brought productivity and refinement to the theater. At this time, Karaghiozi shadow theater in Greece was known as the ‘Poor Man’s Theater’ because it found its audience in the refugees who flooded into the large cities from Asia Minor.“¹⁸² Die Flüchtlinge waren nicht nur Zuschauer, sondern stellten auch eine bedeutende Anzahl der anatolischen Karagiozisspieler, darunter Anestis Vakaloglou, Takis Mellidis¹⁸³, Frixos¹⁸⁴, Avraam Andonakos¹⁸⁵ u. a.¹⁸⁶ Spatharis schreibt in seinen

¹⁸⁰ Mathioudaki zitiert aus einem Bericht in der Zeitung *Estia* vom 4. Juli 1919 mit dem Titel „Ο Καραγκιόζης υπό λογοκρισία“. S. 1. Daraus geht hervor, dass die Spieler die Namen und die Inhalte ihrer Spiele vorher angeben mussten. Mollas kündigte an, welche Spiele er in jener Woche spielen werde: „Δήλω υπευθύνως ο Διευθυντής του θεάτρου «Καραγκιόζης» Δεξαμενής, ότι το παιζόμενον υπ’ εμού θέατρον δεν αντίκειται εις ουδεμίαν των διατάξεων του σταρατιωτικού νόμου περιέχον τι κατά του καθεστώτος. Παραστάσεις της εβδομάδος ταύτης «Ο ευτυχής ψαράς», «Ο Καραγκιόζης ιατρός», «Η νεκρά ζώσα», «Ο Θάνατος του σιορ Διονύσιου», «Ανθοδέσμη κωμωδιών», «Η Σταβελέη». Δήλω υπευθύνως. Α. Μόλλας“. S.1

¹⁸¹ Mathioudaki, S. 3.

¹⁸² Vasiliki Antonakis Warmoes, *Karaghiozi Shadow Theater*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Concordia University, 1989, S. 24-25.

¹⁸³ „Hervorragende Sänger. Jahrelange Zusammenarbeit mit Mollas. In den 50er-Jahren Spieler geworden. Mimaros-Spiel-Tradition.“ Puchner, *Das neugriechische Schattentheater*, S. 183.

¹⁸⁴ „Guter Spieler. Volksmaler und Bouzoukspieler. Spielt 1952 in Amerika. Roulias- Spiel-Tradition.“ *Ibid.*, S. 178.

Erinnerungen, dass Griechenland zwischen 1928 und 1936 voll mit Karagiozisspielern war: „Σ’όλες τις γειτονιές τῆς Ἀθήνας καὶ τοῦ Πειραιᾶ καὶ σ’ όλες τις ἐπαρχίες οἱ χάρτινες φιγοῦρες μας ἐθεάτριζαν χιλιάδες κόσμο κάθε βράδυ. Τὸ Σωματεῖο τῶν Καραγκιοζοπαιχτῶν εἶχε τότε πάνω ἀπὸ 120 μέλη“¹⁸⁷. Aber das bedeutet nicht, dass sie vom Staat nicht mehr behindert worden wären. Unter Metaxas war es extrem schwer, von der Polizei eine entsprechende Erlaubnis zu bekommen. Und die Steuer, die die Karagiozisspieler bezahlen mussten, erschwerte ihr Leben zusätzlich.¹⁸⁸

Die Verbreitung des Karagiozis hängt auch damit zusammen, dass es ihm gelang, in Athen zu überleben, was wiederum seiner heroischen Variante zu verdanken ist.

2.4.1. Heroische Spielart

Zu dieser Art zählen jene Spiele, die die heroischen Geschichten von 1821 zum Gegenstand haben. Nach Puchner war die Inszenierung dieser Geschichten auf der Bühne (perde/μπερντές) ein entscheidender Schritt in Richtung Hellenisierung des Schattentheaters.¹⁸⁹ Meiner Ansicht nach war jedoch für die Hellenisierung oder Nationalisierung die Präsenz der Osmanen/Türken als Herrscher auf der Bühne ausschlaggebend. Man muss sich vor Augen halten, dass diese Präsenz ein grundlegendes Element des Karagiozis von großer Wirkmächtigkeit war/ist. Mit dem Schritt in Richtung Hellenisierung wurde die Abwendung vom osmanischen Karagöz vollzogen. So bekam die – politische und/oder soziale – Macht einen ethnischen Charakter. Der „Andere“ hat im Karagiozis eine wichtige Rolle. Dieses Phänomen ist im Karagöz nicht vorhanden. Das ist

¹⁸⁵ „Spieler und Volksmaler. Spielt hauptsächlich auf den Kykladen. Roulias- Spile- Tradition. 1971 noch aktiv.“ Ibid., S. 174.

¹⁸⁶ Hotzakoglou, S. 27.

¹⁸⁷ Spatharis, S. 168.

¹⁸⁸ Ibid., S. 138.

¹⁸⁹ Puchner, 2014, S. 76. Myrsiades zufolge wurden die heroischen Spiele Mitte der 1890er Jahre von Mimaros in Patras entwickelt. Myrsiades, S. 34.

einer der wichtigsten Unterschiede zwischen Karagiozis und Karagöz. Und die Präsenz des Anderen erleichtert den Eintritt der heroischen Stücke in das Karagiozisrepertoire.

Myrsiades sieht darin einen Versuch der Verminderung des staatlichen, kirchlichen und gesellschaftlichen Drucks auf das Spiel.¹⁹⁰ Diese Meinung wird von Triantafyllidis unterstützt, wobei dieser insbesondere auf die Funktion von Karagiozis' Emigrantendasein verweist: „Aber wichtiger für die Naturalisierung des Emigranten Karagiosis in der griechischen Volkskultur war seine Einführung ins Repertoire der sogenannten ‚heroischen Stücke‘, die von den Taten der Helden der Befreiungskriege gegen das Osmanische Reich erzählten. Unser Emigrant musste nun also Vaterlandstreue beweisen, um anerkannt zu werden.“¹⁹¹ Anna Stavrakopoulou hält es für ein „curious development“, dass man das osmanische Schattentheater als Mittel verwendete, um die Emanzipation der Griechen von der osmanischen Herrschaft zu feiern.¹⁹² Ein interessanter Punkt ist, dass die Figuren des Wesir oder Paşa, also die Verkörperung der herrschenden Türken/Osmanen, in diesen Spielen als Feinde gezeichnet werden, wohingegen sie in den anderen Spielarten als gerechte und gute Menschen erscheinen. Hier kann man sich fragen, ob die Spieler mit den heroischen Stücken ‚Zugeständnisse‘ zu machen versuchten, um nicht auf die bekannten Elemente des Schattentheaters verzichten zu müssen. Während der Karagiozis sich bereits in eine neue Richtung bewegt, leben die anderen Arten des Spiels dennoch weiter. Sie werden von den heroischen Spielen, so wichtig diese für das Überleben des Karagiozis auch waren/sind, nicht völlig verdrängt. Auch das klassische Repertoire konnte sich behaupten.¹⁹³

¹⁹⁰ Myrsiades, 1988, S. 13.

¹⁹¹ Michail Triantafyllidis, „Der lange Schatten des Karagiosis“, *Karagöz, Karagiosis, Kasper. Politisches Theater auf der Bühne*, Ararat, Berlin 1985, S. 47.

¹⁹² Stavrakopoulou, S. 153.

¹⁹³ Es ist interessant, dass die bekannten und äußerst beliebten heroischen Volksmärchen wie „Köroğlu“ nicht Bestandteil des Repertoires des Karagöz waren. Auch das berühmte Epos „Yusuf ve Züleyha“, das in einem Koranvers erwähnt wird, findet keinen Platz im Repertoire. Die Volkserzählungen mit heroischem Inhalt oder diejenigen, die religiöse Elemente aufweisen oder in religiösen Texten zitiert werden, werden nicht auf der Bühne des Schattentheaters Karagöz gespielt. Köksal Seyhan, „Folktales Adapted to Karagöz Shadow Plays“, *Celebration, Entertainment and Theatre in the Ottoman World* (Hg. Suraiya Faroqhi & Arzu Öztürkmen), Seagull Books, 2014, S.

Mit diesem Zug gelang es dem Karagiozis nicht nur, sich die nationalistische Atmosphäre nutzbar zu machen, die in dem von den Balkankriegen, dem Ersten Weltkrieg und der Kleinasiatichen Katastrophe erschütterten Land besonders durch die höheren Klassen befördert wurde; dank des breiteren Zuschauerprofils konnte er auch seinen Wirkungsbereich erheblich erweitern. Mit Verweis auf die teilweise geänderte Struktur der griechischen Gesellschaft besonders nach dem Bevölkerungsaustausch zwischen Griechenland und der Türkei behauptet Puchner, dass der Karagiozis der Sozialisation diene. Was die Zuschauer des Karagiozis in einem Land, dessen Grenzen nun neu festgelegt waren, zusammengebracht hat, war das Gefühl, Griechen zu sein.¹⁹⁴ Kiourtsakis aber lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Klassenlage der Zuschauer. Nach ihm richtet sich der Karagiozis zweifellos an die ungebildeten, armen Volksmassen. Die Mitglieder der höheren Klassen besuchen die Spiele ab und zu, aber die Stammzuschauer der Spiele kommen aus den unteren Schichten der Gesellschaft.¹⁹⁵ Diesbezüglich betont Damianakos, dass Vertreter der Oberschicht sehr selten unter den Zuschauern gewesen sein dürften oder die Präsenz der „καλοῦ κόσμου“ bei den Spielen sehr begrenzt war.¹⁹⁶ Aber man darf nicht vergessen, dass die Intellektuellen begannen, die „Volksseele“ auch im Karagiozis zu suchen. Das Schattentheater ist der fruchtbare Boden dafür. In den Erinnerungen von Spatharis findet man genügend Beispiele für dieses Interesse der Intellektuellen.

Die Zuschauer, ob Kinder oder Erwachsene, sind/waren immer neugierig auf die hintere Seite der *perde/μπερντές*. Tatsächlich fallen die Reaktionen der Zuschauer sowohl aus den unteren als auch den höheren Schichten anders aus, wenn sie hinter die *perde/μπερντές* gehen. Erstere halten die Figuren für lebendig und wenn sie merken, dass diese nur Figuren

300. Die Geschichte von Yusuf und Züleyha wird im Koran 12/3 erwähnt. Das Epos ist auch in der iranischen und arabischen Literatur bekannt und beliebt. Diese Geschichte wurde in der arabischen Literatur meistens in Prosa, in der iranischen sowohl in Prosa als auch in Gedichtform geschrieben. Siehe Leylâ Karahan, *Kıssa-i Yûsuf*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994, S. 9-16.

¹⁹⁴ Puchner, S. 103.

¹⁹⁵ Kiourtsakis, S. 33.

¹⁹⁶ Damianakos, S. 91.

aus Karton sind, geraten sie fast außer sich.¹⁹⁷ Und was erstaunt die Intellektuellen? Wenn sie sehen, dass hinter dem *perde/μπερντές* nur ein Spieler zugegen ist, der aus dem Stegreif – ohne Text – spielt.¹⁹⁸

Der Meister Mollas, der 1903 begann, in Athen Karagiozis zu spielen, liefert ein Beispiel für die Überlebensstrategien, die das Schattentheater im zunehmend bürgerlich geprägten Hauptstadtzentrum entwickelte. In dieser Periode wurden die Figuren und der *perde/μπερντές* größer.¹⁹⁹ Das Spiel wurde im Theater gespielt. Das bedeutete auch, dass der Karagiozis in Konkurrenz zum Kino und Theater trat. Wie bei den Stummfilmen wurden am unteren Teil des *perde/μπερντές* kleine Tafeln platziert, auf denen Hinweise wie „nach zwei Stunden“ oder „am nächsten Tag“ zu lesen waren.²⁰⁰ Ab 1923 trat das Grammophon an die Stelle von Sängern und Musikern. Spatharis bezeichnet die Sänger als die unentbehrlichen Begleiter der Karagiozisspieler: „Ο τραγουδιστής είναι ο απαραίτητος συνεργάτης του Καραγκιοζοπαίχτη κι ο άφανής ήρωας της τέχνης μας. Ο καλός Καραγκιοζοπαίχτης ξέρει ότι χωρίς τραγουδιστή ή παράστασή του είναι ξεκάρφωτη και δεν τολμάει να παίξει για πολλές μέρες μόνος του. Γιατί οι θεατές έχουνε την άπαιτηση, εκτός από την παράσταση, ν'ακούσουνε και τὰ τραγούδια.“²⁰¹

Mittlerweise hatten neue Errungenschaften wie Auto, Flugzeug, Unterseeboot Eingang in die Spiele gefunden. Die große Änderung, die Mollas einbrachte, bestand darin, dass seine Figuren, seine Dekors sich mehr der Wirklichkeit annäherten. Die grobe Stimme des Karagiozis wurde noch lebensechter. Auch seine Kleidung wandelte sich. Statt seines *salvar* trug er nun eine „europäische“ Hose. Die heutigen geflickten, zerfetzten Kleider – eindeutige Symbole seiner Armut – stammen aus der, Mollas', Periode. Kiourtsakis beschreibt und

¹⁹⁷ Spatharis, S. 64.

¹⁹⁸ Spatharis, S. 126.

¹⁹⁹ Puchner erwähnt eine Bühne, die 6 m breit war und Figuren, die mehr als 1 m hoch waren, als Kuriosität. Diese Neuerungen hielten sich jedoch nur für kurze Zeit. S. 104.

²⁰⁰ Kiourtsakis, S. 227.

²⁰¹ Spatharis, S. 281.

interpretiert diese äußerlichen Veränderungen so: „[...]φτιάχνει τή μύτη του γαμψή σάν τοῦ παπαγάλου-ἴσως κάτω ἀπό τήν ἐπίδραση τοῦ Φασουλῆ καί τῶν εὐρωπαϊῶν προγόνων του.“²⁰²

Diese Veränderungen kann man auch als Verstädterung ansehen. Unter diesem Gesichtspunkt sind ein anderer wichtiger Schritt die Texte der Spiele, die nunmehr in Form kleiner, wenige Seiten umfassender Broschüren zugänglich waren. So konnte man die Karagiozisspiele nun als Text lesen. Obgleich nicht von den Spielern verfasst, erschienen sie unter deren Namen. Kiourtsakis sieht diesen Schritt als eine Entwicklung, die die traditionelle mündliche Art erschütterte. Denn nun sind die „Zuschauer“ anonym, ihre Anzahl ist unbestimmt – und damit sind die Spiele der Kontrolle durch die Zuschauer entzogen. Dies ist ein wichtiges Moment der improvisierten, mündlichen Vorstellungen, bei denen die Beziehung zwischen dem Meister und den Zuschauern den Verlauf des Spiels bestimmt. Das Buch von Spatharis ist voll mit Beispielen dafür. Nach Kiourtsakis wurde der Karagiozis auf diese Weise von der bürgerlichen Kultur geschluckt.²⁰³ Andererseits ist es der Verschriftlichung zu verdanken, dass die Stücke des Schattentheaters auch heute noch zugänglich sind.

Mit der Verschriftlichung der Spiele wurden die obszönen Elemente aus den Spielen eliminiert.²⁰⁴ Petropoulos kritisiert diese schriftliche Form des Schattentheaters und fasst ihre negative Seiten in sechs Punkten zusammen: „1. Τό Θεάτρο σκιῶν, τότε πού βγαίναν τά φυλλάδια, βρισκόταν στό ξεπεσμό του. 2. Τά φυλλάδια, ἀπευθυνόμενα σέ παιδιά, ἦτανε πολύ πολύ καθωσπρέπει. 3. Ὅλη ἡ φλόγα τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ τῶν καραγιοζοπαιχτῶν εἶναι ἀδύνατον νά περάσει στό τυπωμένο χαρτί. 4. Μέσ στίς 30 τυπωμένες σελίδες τῶν φυλλαδίων εἶναι ἀδύνατον νά χωρέσει ἓνα συνηθισμένο ἔργο τοῦ θεάτρου σκιῶν. 5. Στήν καταγραφή τῶν φυλλαδίων ἀνακατώθηκαν ὑποποιοι καλαμάραδες πού διεστρέβλωσαν καί τούς τελευταίους σπινθηρισμούς τῶν ἀγραμάτων καραγιοζοπαιχτῶν. 6. Ἡ ἔκδοση τῶν

²⁰² Kiourtsakis, S. 230-231.

²⁰³ Kiourtsakis, S. 229.

²⁰⁴ Warmoes, S. 26.

φυλλαδίων γινότανε κάτω από μιά φανερή ή άφανη αλλά παντοτινή λογοκρισία.“²⁰⁵ Danforth hingegen sieht diese Entwicklung positiv. Nach ihm zerstört oder ersetzt die ‚neue Tradition‘ keineswegs die alte mündliche Tradition: „The two traditions continued to exist fairly independently, although influencing one another to some extent to be sure.“²⁰⁶ Er begründet seine Behauptung so: „I suggest that this hostile reaction to the recent developments in Greek shadow theater is the result of a false dichotomy between traditional and modern, genuine and spurious, art and commerce, which itself comes from a romantic and fundamentally misleading view of folklore as something pure, oral, unchanging, and worthy of study, in contrast to the expressive forms of mass media and popular culture, which are unoriginal, commercialized, and not worthy of study.“²⁰⁷ Damianakos berührt das Thema aus einer anderen Perspektive. Er erwähnt die doppelte Zensur bei diesen schriftlichen Spielen: „[...] πολιτική και <ήθική> λογοκρισία ἔκ μέρους τῶν ἀρχῶν, πού δέν ἀνεχονταν τούς αἰχμηρούς ὑπαινεγμούς στήν πολιτική και κοινωνική ἐπικαιρότητα, καθές και τήν ἀθυροστομία τοῦ Καραγκιόζη, <αἰσθητική> και <παιδαγωγική λογοκρισία ἑκμέρους τοῦ ἐκδοτή, πού φρόντιζε νά προσαρμόσει τό κείμενο στίς προτιμήσεις ἑνός εὐρύτατου τώρα και ἐγγράμματου κοινού, τό ὅποιο -ἐπιπλέον-περιλάμβανε και πολλά παιδιά.“²⁰⁸

In der Provinz gab es diese Konkurrenz nicht. Dennoch beeinflussten die Veränderungen im städtischen Karagiozis auch die Spieler, die in der Provinz auftraten. Fast alle technischen Neuerungen wurden auch in der Provinz eingeführt. Kaimis erwähnt, dass die Spieler in Traditionalisten und Reformfreudige eingeteilt wurden.²⁰⁹

²⁰⁵ Demzufolge wird das Schattentheater durch Verschriftlichung entehrt, denn nun waren die Spiele auch für Kinder geeignet und dementsprechend züchtig. Die gedruckte Form ließ den Spielern kaum Raum für Improvisation. Die Registrierung der Spiele wurde von Intellektuellen (Petropoulos nennt sie Federfuchsern) vorgenommen, denen die Spieler, die Analphabet waren, hilflos ausgeliefert waren. Die gedruckten Spiele fielen zunehmend der direkten oder indirekten Zensur zum Opfer. Petropoulos, S. 92.

²⁰⁶ Danfort, Loring, M., „Tradition and Change in Greek Shadow Theater“, *Journal of American Folklore*, B. 96, N. 381, 1983, S. 291.

²⁰⁷ Danforth, S. 282.

²⁰⁸ Damianakos, S. 88.

²⁰⁹ Kaimi, S. 40-41.

Gegen die Neuerungen von Mollas gab es Widerstand, der ihre Durchsetzung freilich nicht verhindern konnte. Diese Periode, in der das Schattentheater in Griechenland seinen Höhepunkt erlebte, wird von verschiedenen Forschern zwischen 1910-15 und 1930-1940 angesetzt. Aber eigentlich begann der langsame Niedergang bereits ab 1930. Während des Zweiten Weltkriegs starben viele Meister an Hunger. Auf den Spielerlisten von Spatharis und Mollas finden sich die Namen der Spieler, die in diesem Zeitraum aus unterschiedlichen Gründen den Tod fanden – durch Verhungern, durch Gewalt seitens deutscher Soldaten oder Guerrillakämpfer. Es gab Spieler, die sowohl für die Deutschen als auch für die Widerstandskämpfer spielten, manche spielten nur für Letztere. Aber diese Spiele waren nicht mehr komisch. Nach Myrsiades war der Hungertod, ein Standardwitz in den Spielen, von einem komischen Element zu einem bitterernsten Thema geworden.²¹⁰

2.5. Die Obszönität

Ein zentrales Element der karnevalesken Feierlichkeiten stellt die Sexualität dar²¹¹, die freilich nicht immer mit Obszönität gleichzusetzen ist. Beispiele dafür finden sich insbesondere im osmanischen Karagöz, weil es zu dessen Aufführungen mehr Berichte gibt. Hier trifft man einerseits auf obszöne Wortspiele, anspielungsreiche Witze und andererseits auf Szenen, in denen der Phallus auf absurde Weise eingesetzt wird. Nachstehend ein Beispiel für eine Anspielung:

„Bey: Du sagst, dass du nicht mehr kochst. Aber du hast die Linsen in den Ofen gestellt.

²¹⁰ Myrsiades, „Theater and Society“, S. 154-155.

²¹¹ Burke zufolge wird jeder Karneval – so sehr sich die einzelnen Ausprägungen voneinander unterscheiden mögen – von drei Elementen beherrscht: Essen, Sex und Gewalt. Burke, S. 186. Er weist ausserdem auf die erhöhte sexuelle Aktivität in der Karnevalszeit hin.

Karagöz: Falsch! Die Linsen sollen von Enver Ağa in den Ofen gestellt werden [...].²¹²

Und ein weiteres Beispiel für die Szenen mit Phallus: Als Hacivat auf Dienstreise nach Bursa fahren muss, beschließt er, seine wunderschöne Frau dem Karagöz anzuvertrauen. Der ist ein enger Freund, den er zudem für einen hässlichen Mann hält, der auf seine Frau kaum einen Reiz ausüben werde. Das sieht Karagöz ganz anders, er ist völlig von seiner Ansehnlichkeit und Unwiderstehlichkeit überzeugt. Seine Aufgabe, die darin besteht, vor dem Haus des Hacivat Stellung zu beziehen, um dessen Frau vor den Männern zu beschützen, will er nun wahrnehmen, ohne von der Frau gesehen zu werden. Als Lösung bildet er vor dem Haus mit seinem Körper eine Brücke. Zuerst berührt er mit der Stirn den Boden, und weil er ja keinen Buckel hat, können Wägen, Menschen und Tiere sich über ihn hinwegbewegen. Als er ermüdet, dreht er sich auf den Rücken. So aber macht sich sein Phallus bemerkbar – Karagöz sieht nun aus wie eine Brücke mit einer Stange darauf. Die Frauen kommen mit der Wäsche und hängen sie auf diese Stange, die Männer auf ihren Pferden, die sich an einer Theke laben wollen, binden die Pferde daran. Das Spiel geht so weiter, bis ihn Hacivats Frau endlich bemerkt und unbedingt in ihr Haus mitnehmen will. Denselben Wunsch verspüren auch andere Frauen, die aus dem Hammam kommen. Letztendlich gelingt es Karagöz, sich vor den Frauen zu retten.²¹³ Diese Szene mit Phallus ist nicht obszön, sondern absurd. Potamianos bringt ein anderes Beispiel aus der Zeit des Karnevals. Auch er erwähnt eine ähnlich absurde Szene, in der unter Benutzung imposanter Phallen die Ärzte verspottet werden.²¹⁴

Aus den griechischen Studien geht nicht hervor, was mit Obszönität in den genannten Spielen gemeint ist, sie interessieren sich zumeist für die Herkunft dieser Obszönität. In den türkischen Artikeln, die zur Zeit der Republik und in klagendem Tonfall geschrieben wurden,

²¹² „Die Linsen in den Ofen stellen“ (mercimeği fırına vermek) hat hier eine Doppelbedeutung, gemeint ist der Koitus. Diese Szene entstammt dem Spiel „Hain Kâhya“. Cevdet Kudret, *Karagöz*, B. 2, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969, S.161.

²¹³ Gérard de Nerval, *Doğu'da Seyahat*, YKY, Istanbul 2012, S. 591-596.

²¹⁴ Potamianos, 2015, S. 304.

findet das Thema auf verächtliche Weise Erwähnung. Aus diesem Grund ist es nicht möglich, den Prozess der Eliminierung der „obszönen Elemente“ im Detail nachzuverfolgen.

In den Diskussionen über die Reformversuche des Karagiozis/Karagöz nimmt die Obszönität der Spiele einen wichtigen Platz ein. Interessanterweise behauptet jede Seite, dass Spiele mit obszönen Elementen eine Eigenheit der jeweils anderen sei. In vielen griechischen Quellen gelten die Obszönität und Grobheit als besondere Eigenschaften des türkischen Schattentheaters. Mit der Hellenisierung des Schattentheaters ist stets dessen Säuberung von den türkischen Elementen wie der Obszönität gemeint. Petris zufolge waren religiöse oder gesellschaftliche Gründe ausschlaggebend dafür, dass das sexuelle Element im Leben der beiden Völker unterschiedlichen Stellenwert hatte. Er führt seine Behauptung nicht weiter aus, stellt aber Folgendes fest: „Η εμφάνιση εξάλλου του θεάματος στο ελληνικό χωριό, όπου μπορούσαν να το παρακολουθήσουν και γυναίκες, έκανε προβληματική την ύπαρξη του σεξουαλικού θεάματος κι από τη συντηρητικότητα των αγροτικών μαζών.“²¹⁵ Aber Ioannou zufolge ist die Eliminierung der Obszönität kein Merkmal der Hellenisierung. Er weist auch Behauptungen wie jene von Biris zurück, der meint, dass der Karagiozis sauber, frei von jeglicher Art von schmutzigen Reden oder sexuellen Andeutungen sei.²¹⁶ Ioannou behauptet, dass dieser Säuberungsprozess nicht ganz von selbst und ohne Druck entstand. Aber der interessanteste Vorschlag von Ioannou lautet wie folgt: „[...] και γιατί ήταν τόσο φοβερό πράγμα ο Βωμολοχικός καραγκιόζης και είναι καλός και ύψηλός αυτός ο κατάλληλος κυρίως για άνηλικούς;“ Ihm zufolge sollte es zwei Arten von Karagiozis gegeben, einen obszönen und einen sauberen. So könnte das Publikum wählen, aber auch gewählt werden: „Στὸ κάτω αὐτὴ ἢ διττὴ ὑπόσταση ἐκφράζει πολὺ καλῶτερα τὴν ἐλληνικὴ πραγματικότητα, ὅπως καὶ κάθε ἀνθρώπινη πραγματικότητα, ἀπὸ τὴν μονόπλευρη εἰκόνα τῆς ἀγνότητος καὶ τῆς κοινωνικῆς ὑποκρισίας, στὴν ὁποία ὑπέκυψε τελικὰ ὁ ἐλληνικὸς καραγκιόζης.“²¹⁷ Daraus entsteht der Eindruck, dass er den Unterschied zwischen tomruklu/tomruksuz bereits beim Karagöz, aber auch beim Karagiozis kannte. Er betont das Recht auf Wahlmöglichkeit des

²¹⁵ Petris, S. 203.

²¹⁶ Ioannou zitiert, B.1, S. κη΄.

²¹⁷ Ibid.

Publikums, aber auch des Spielers. Und er gibt sich überzeugt, dass diese zwieschlächtige – die obszöne und die saubere – Existenz des Karagiozis besser für die griechische und überhaupt die menschliche Wirklichkeit sei als das einseitige, scheinheilige Bild von seiner absoluten Reinheit. Ich meine, dass er damit nicht einen neuen Vorschlag vorbringt, sondern vielmehr die bereits gegebene Lage kennzeichnet.

Auf türkischer Seite sieht die Lage ähnlich aus – bis auf einen Punkt: Vom 19. Jahrhundert bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde in verschiedenen Kreisen über die Notwendigkeit der Reform des Schattentheaters diskutiert. Die von den osmanischen Autoren erhobenen Klagen über die Grobheit der Spiele richteten sich nicht an eine bestimmte ethnische Gruppe. Aber Siyavuşgil schreibt in seinem Buch aus dem Jahr 1941 über einen Spielbericht des Reisenden Thevenot. Bei dem Spiel, von dem dieser erzählt, handelte es sich um ein grobes Spiel mit vielen obszönen Elementen. Siyavuşgil vermutet, dass der Spieler ein Jude war.²¹⁸ Und Şapolyo erwähnt (während er seinen Unmut über die Obszönität der Spiele äußert), dass der Karagöz in der Periode von Orhan Gazi (1326-1359) bis III. Mehmed (1595-1603) von Literaten oder religiösen Persönlichkeiten gespielt wurde und sehr vornehm war. Aber ab dem 17. Jahrhundert bemächtigten sich seiner zunächst Gaukler oder Imitatoren und schließlich Griechen, Armenier und Juden, die sich damit schlicht ihren Lebensunterhalt sicherten. So ging sein literarischer Charakter verloren. Er kritisiert die nichtmuslimischen Spieler nicht direkt wegen der obszönen Spiele, aber ihm zufolge begann der Niedergang des Schattenspiels mit diesen nichtmuslimischen Spielern.²¹⁹

Hale Babadoğan zitiert von ihr interviewte Personen, denen zufolge ein schmutziger Karagöz, wenn es ihn denn überhaupt gab, nur von nichtmuslimischen Spielern gespielt werden konnte. Sie fügt hinzu: „Such attributions result from the opinion that a Muslim performer never performs dirty Karagöz.“ Dieser Satz erinnert an die oben erwähnte Aussage von Petris. Damit will der Spieler sagen, dass die sexuellen Elemente bei den Nichtmuslimen nicht denselben Platz hatten. Beide Aussagen beruhen auf dem Gedanken, dass alles

²¹⁸ Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz: Psiko-sosyolojik bir deneme*, Maarif Matbaası, Ankara 1941, S. 58.

²¹⁹ Şapolyo, S. 98.

Anstößige gar nicht Bestandteil der eigenen Kultur, sondern eigentlich Merkmal eines postulierten „Anderen“ ist und nur diesem zuzurechnen sei. „However, there is no evidence that only the Armenian and Greek Hayali(s) performed dirty Karagöz.“²²⁰ Und auch diese Anmerkung von Babadoğan kann eine Antwort auf Petris sein.

Ein anderer Spieler, mit dem sie am 8. Mai 2012 sprach, kategorisierte die Typen des Karagöz in sechs Gruppen: „1. Sufi Karagöz, performed in dervish convents. 2. Anonym Karagöz (sic), performed to men; public. 3. Noble Karagöz, performed to the sultans. 4. Karagöz, which shows love stories, performed to women. 5. Toramanlı/Zekerli (Phallic) Karagöz, performed by Armenians and Greeks in underground secret sessions. 6. Pedagogic Karagöz, performed to children.“²²¹ Alle sechs Kategorien sind miteinander verbunden. Sie bilden die imaginäre Welt des Spielers. Dieser Spieler akzeptiert schon, dass es obszöne Spiele gab. Aber das gehört eben zur Welt der Anderen; er untermauert seine Behauptung mit dem Hinweis auf „die geheimen Aufführungen in der Unterwelt“. Şapolyo bestätigt auf andere Weise, dass diese obszönen Spiele – wenn auch geheim – in den Wohnungen reicher und wichtiger Männer gespielt wurden, erwähnt jedoch nicht, dass es sich dabei um nichtmuslimische Spieler handelte.²²²

Michael Herzfeld betont, dass die Sammlung des Politis aus dem Jahr 1914 keine obszönen Lieder enthielt.²²³ Nicht nur der Karagiozis, auch andere Formen der volkstümlichen Unterhaltung unterlagen der Zensur. Auf türkischer Seite waren davon etwa die Geschichten des Nasreddin Hoca betroffen. Die originellen Kurzgeschichten mit obszönen Inhalt wurden eliminert.²²⁴

²²⁰ Hale Babadoğan, *Understanding the Transformations of Karagöz*, unveröffentlichte Dissertation, Middle East Technical University, Ankara, September 2013, S. 57.

²²¹ Ibid., S. 69.

²²² Şapolyo, S. 101.

²²³ Michael Hertzfeld, *Ours Once More*, Pella, New York 1986, S. 114. Das Buch von Nikolaos Politis (1852-1921) heißt *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*.

²²⁴ Zu den originellen Kurzgeschichten des Nasreddin Hoca siehe Pertev Nailî Boratav, *Nasreddin Hoca*, Edebiyatçılar Derneği Yayınları, Ankara 1996.

Diese Beispiele ließen sich fortsetzen, wichtig ist aber festzuhalten, dass während der beiden Modernisierungsprozesse das Hauptaugenmerk dem Basischarakter des Schattentheaters – der Obszönität – galt. Auf beiden Seiten geht die Zahl der aktiven, geselligen und koketten weiblichen Figuren zurück. Die weiblichen Figuren des osmanischen Schattentheaters wandeln sich zu ordentlichen Frauen. Allenfalls die Frau des Karagöz bewahrt ihre charakterlichen Eigenschaften.

Was Potamianos schreibt – dass es nicht leicht war, die sexuelle Freizügigkeit zu verhindern –, gilt auch in unserem Fall.²²⁵ Auch wenn es auf beiden Seiten nur wenige Berichte über die karnevalesken Spiele aus neuerer Zeit gibt, finden sich immer wieder Spuren, wie etwa die Figur des Kreters oder die Spieler, die Spatharis erwähnt.²²⁶

Sowohl der Karagöz als auch der Karagiozis verlieren ihre karnevalesken Eigenschaften. Bezüglich des Karagiozis gibt Puchner ein bestimmtes Datum an: „Die endgültige Enkulturation des Schattenspiels durch Mimaros schneidet auch die letzten fruchtbarkeitsmagischen Bezüge ab.“²²⁷

In der Folge soll anhand des Lebens des berühmten Karagiozismeisters Sotiris Spatharis der hier skizzierte Überblick vertieft werden.

²²⁵ Potamianos, 2015, S. 304.

²²⁶ Spatharis, S. 206-210.

²²⁷ Puchner, S. 79.

III. DIE ERINNERUNGEN DES SOTIRIS SPATHARIS

3.1. Ein kurzer biographischer Überblick

Sotiris Spatharis wurde 1882 oder 1892 in Santorini in ärmliche Verhältnisse hineingeboren. Seine Familie wohnte am Stadtrand von Athen, die Mutter war Wäscherin, der Vater als einfacher Arbeiter auf der Baustelle der Akropolis beschäftigt. Nachdem der Vater sich bei einem Arbeitsunfall schwere Verletzungen zugezogen hatte und nicht mehr arbeiten konnte, begann er mit seinem kleinen Sohn Sotiris zu betteln – daher auch dessen genaue Kenntnis sämtlicher Gassen von Athen von Kindesbeinen an. Sotiris hatte noch zwei Geschwister, Katina und Amalia. Beide waren aus einem Heim adoptiert worden, wie vermutlich auch der kleine Sotiris. Wiewohl er sich darüber nie eindeutig äußerte, lassen kleine Andeutungen vermuten, dass auch er ein Heimkind war. Die armseligen Lebensverhältnisse, unter denen die Familie lebte, ließen einen Schulbesuch der Kinder nicht zu. Wie die meisten damaligen Karagiozisspieler konnte auch Sotiris weder lesen noch schreiben.

Sotiris' erste Begegnung mit dem Karagiozis fand im Garten eines Kaffeehauses statt. Der Spieler war Vrahalis, er spielte an diesem Ort eine Woche lang und zog dann weiter. In der Folge sah Sotiris auch eine Aufführung von Mimaros. Nach einer Weile begann er selbst, zu Hause Karagiozis zu spielen. Seine Eltern hatten wenig Verständnis für seine Liebe zum Karagiozis, nicht selten wurde er deswegen von seiner Mutter verprügelt. Unter den vielen Karagiozisspielern, deren Aufführungen er beigewohnt hatte, war auch ein gewisser Theodoretos, dessen Helfer er bald wurde. Nachdem er selbst zum Karagiozisspieler geworden war, war sein erster Helfer und Sänger Petros Kiriakos.²²⁸ Bald lösten Kaffeehäuser die Höfe und Gärten der Häuser als Spielorte ab, und ab da hörte der junge Spatharis auf, mit

²²⁸ Zu dem bekannten Revueschauspieler, Filmschauspieler und Sänger Petros Kiriakos (1891-1984) siehe Manolis Seiragakis, „Ο ηθοποιός Πέτρος Κυριακός πάνω στην Οθόνη και μπροστά απ' αυτήν“, *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη* (Hg. Christina Adamou), Kastaniotis, Athen 2008, S. 242-250. Kiriakos arbeitete auch mit dem Spieler Andonis Mollas. Ieronimidis, S. 37-38.

seinem Vater zu betteln. Er begann mit verschiedenen Helfern außerhalb von Athen zu spielen. Während seiner Tourneen machte er die unterschiedlichsten Erfahrungen, geriet in Konflikt mit seinen Helfern, mit Polizei und Gendarmarie oder auch mit der örtlichen Bevölkerung.

1913 heiratete Spatharis. Den Namen seiner Frau erwähnt er in seinem Buch kein einziges Mal, wir erfahren jedoch, dass auch sein Schwiegervater mit seinem Beruf sehr unzufrieden war.

Im Jahr 1914 wurde er zum Militärdienst einberufen. Kaum hatte er abgerüstet, wurde die Mobilmachung angeordnet und Spatharis wurde als Reservist wieder eingezogen. Im Militär bot sich ihm die Möglichkeit, für die Soldaten Karagiozis zu spielen. Nach seiner endgültigen Entlassung aus dem Wehrdienst im Jahr 1921 wandte er sich sogleich wieder dem Karagiozis zu, arbeitete viele Jahre in den Vororten von Athen und in den Provinzen. Allmählich brachte ihm seine Tätigkeit Geld ein, sodass er sich in der Lage sah, seine Familie zu unterstützen, was dazu beitrug, dass sich die Einstellung der Eltern gegenüber dem Karagiozis veränderte. Seinem kleinen Sohn Evgenios blieb es lange Zeit verwehrt, seinen Vater, aufgrund dessen ausgedehnter Tourneen, überhaupt kennenzulernen.

In den folgenden Jahren erwachte auch bei Intellektuellen wie der Autorin Elli Papadimitriou oder dem Maler Giannis Tsarouchis das Interesse an seinem Spiel. Der Beginn des Kriegs mit Italien im Jahr 1940 setzte seiner Tätigkeit vorübergehend ein Ende, doch schon bald begann er, im Krankenhaus *Evangelismos* für verwundete Soldaten zu spielen.

Mit der deutschen Okkupation brachen schwere Zeiten an. Während des Großen Hungers²²⁹ litten Spatharis und seine Familie unter Mangel und Krankheit. Er war arbeitslos, bis ein deutscher General ihn einlud, Karagiozis zu spielen. So spielte er auch für die Deutschen, wenngleich nur für kurze Zeit.

²²⁹ Μεγάλη Πείνα begann im Herbst 1941 bzw. Winter 1941/42 infolge der Besatzung des Landes durch Truppen des nationalsozialistischen Deutschland. Deutschen Quellen zufolge starben in Athen im Dezember 1941 täglich 300 Personen an Hunger. Zum Thema siehe Violetta Hionidou, *Famine and Death in Occupied Greece, 1941-44*, Cambridge University Press, 2006.

Nach der Befreiung plante er, im Verein der Karagiozisspieler eine Rede zu halten und bat den Maler Nakis Kartsonakis²³⁰ um Hilfe. Dieser schlug ihm vor, zuerst alles selbst aufzuschreiben, er würde dann seine Notizen kontrollieren und korrigieren. Als Nakis las, was Spatharis geschrieben hatte, drängte er ihn, weiter zu schreiben. Derart ermuntert, verfasste Spatharis seine Erinnerungen und Nakis bearbeitete den Text für die Publikation.²³¹ Das Buch erschien 1960.²³²

Eine Erkrankung zwang Spatharis, das Karagiozisspiel im Jahr 1947 einzustellen. Er starb 1974.

3.2. Das Buch

Spatharis' Erinnerungen erschienen unter dem Titel *Απομνημονεύματα και η Τέχνη του Καραγκιόζη* erstmals im Jahr 1960 im Athener Verlag Pergamos. Mittlerweile liegen auch Übersetzungen ins Englische und Türkische vor.²³³ Dieses Buch ist die einzige vollständige von einem berühmten Karagiozisspieler verfasste Biographie.

²³⁰ Nakis (Nikos) Kartsonakis (1899 - 1974). Unter seinen zahlreichen Malereien gibt es auch eine Karagiozis- Szene und der Portrait von Sotiris Spatharis.

²³¹ Sotiris Spatharis, *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Agra, Athen 1992, S. 154-155.

²³² Am Ende seines Buches erweist Spatharis dem Maler mit folgenden Worten seine Dankbarkeit : „Κι όλα αυτά ἐγὼ κι ὁ Καραγκιόζης τὰ χρωστᾶμε στὸ ζωγράφο Νάκη, γιατί ἀλλιῶς ποτὲ δὲ θὰ ἔβγαζα τ' Απομνημονεύματά μου.“ S. 156. Neben Nakis hebt Puchner den Rechtsanwalt Hronopoulos, Phildisakou und auch den Autor Sikelianos hervor. Puchner, S. 116, Fn. 247.

²³³ *Behind the White Screen*, übersetzt von Mario Rinvoluceri, A. Ross, London 1967 und *Hayali Sotiris Spatharis'in Anıları*, übersetzt von Peri Efe, İş Bankası Kültür Yayınları, Istanbul 2015. In der türkischen Literatur wird das Buch zum ersten Mal von Metin And erwähnt. *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1997, S. 374-375. Die englische Version wurde im Jahr 1975 wieder veröffentlicht und dieses Mal beinhaltete sie auch den zweiten Teil des Originals, nämlich *Τέχνη του Καραγκιόζη*. Dieser zweite Teil wurde von Leslie Finer übersetzt. Anna Stavrokopoulou nennt den Grund für diese Verspätung. Sie zitiert ein Gespräch mit Rinvoluceri aus dem Jahr 1992. „Η ιστορία και η τέχνη του Καραγκιόζη» λόγω των επικριτικών σχολίων του καλλιτέχνη για τους ομοτέχνους του, γιατί είχε αποφασίσει ν'ασχοληθεί, «με αυτή την τέχνη ως τέχνη, και όχι ως εθνολογία. Γιατί από εθνολογικής πλευράς έχει ενδιαφέρον ότι οι άνθρωποι αλληλοϋβρίζονται. Αλλά από καλλιτεχνικής πλευράς θεώρησα ότι αυτές οι προσθήκες μείωναν το βιβλίο» (ὅπως μου ἐξήγησε το 1992 που τον συνάντησα).“ Anna Stavrakopoulou, „Τα Τετράδια του

Die in *Απομνημονεύματα και η Τεχνή του Καραγκιόζη* dargestellte Periode umfasst den Zeitraum von Beginn bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts. Inhaltlich behandeln die Memoiren eine breite Vielfalt an Themen – die Struktur der Spiele, die Reaktionen der Zuschauer, die soziale Lage der Spieler und Zuschauer, die von den Spielern entwickelten Überlebensstrategien, den Militärdienst in Griechenland kurz vor dem Ersten Weltkrieg, den Bevölkerungsaustausch, die italienische Besatzung, die deutsche Besatzung, den Großen Hunger, die Entdeckung des Karagiozis durch die griechischen Intellektuellen. Demnach lässt er seine Karriere, die von 1909 bis 1947 dauerte, vor dem Hintergrund der griechischen Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Revue passieren.

In diesen Erinnerungen lässt sich sowohl die Verbreitung als auch die gleichzeitige Marginalisierung des Schattentheaters in der griechischen Gesellschaft nachvollziehen, das durch das Interesse von Intellektuellen, die versuchen, auch im Schattentheater die „Volksseele“ zu finden, eine grundsätzlich neue Prägung erhält. Und immer wieder wird der Leser daran erinnert, wie viel der Karagiozis Spatharis Zeit seines Lebens bedeutete, wie er ihm in guten wie in schweren Zeiten sowohl ideell als auch materiell Lebenskraft spendete.

Wie viele andere Karagiozisspieler war auch Spatharis Analphabet, der, ermuntert und unterstützt von seinem Freund, Helfer und Sänger Kiriakos, nach vielen Jahren mehr oder weniger zu lesen und zu schreiben lernte. Dem Text ist es denn auch anzumerken, dass sein Verfasser nur über geringe Lese- und Schreibkenntnisse verfügte. Seine Erzählweise ist alles andere als kunstvoll. Seinem Stil mangelt es an Flüssigkeit, die Sätze sind sehr oft durch die Konjunktionen *και* (und) und *γιατι* (weil) miteinander verbunden. Diese zwei Merkmale des Texts – Holprigkeit und Sprödeheit – erschweren das Lesen, erinnern aber stets an des Autors Unbehagen und seine Unvertrautheit mit dem schriftlichen Ausdruck. Gleichzeitig verleihen sie dem Erzählten Authentizität und machen es zu einem wichtigen Dokument der Selbstdarstellung eines Spielers. Dabei geht der Autor bei der Schilderung von Ereignissen

Βασιλάρου“, *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Panepistimiakes Ekdotis Kritis, Iraklio 2015, S. 136. Myrsiades berichtet von der Begeisterung, die Spatharis für die englische Übersetzung seines Buches empfunden habe. Myrsiades, *Sunus* (Einleitung), in: *Hayali Sotiris Spatharis'in Anıları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Istanbul 2015, S. xx.

aus seinem Leben und seinem Beruf selten in die Tiefe, stellt diese vielmehr in ihrer Unmittelbarkeit, frei von jeglicher Reflexion, dar.²³⁴

Nähere Aufmerksamkeit verdient indes ein wesentliches Merkmal des Texts, das in der Literatur über Spatharis nur selten zur Sprache kommt. Bei allem Pathos, das dem Text innewohnt und das auch die Zeit, über die Spatharis schreibt, kennzeichnete, ist seine Erzählweise weit weg von einem aggressiven nationalistischen Ton. Lediglich an einer Stelle berichtet er davon, wie er sämtliche hölzerne Grabsteine auf einem muslimischen Friedhof in zwei Teile spaltete.²³⁵ Diese Tat wäre natürlich eine nähere Untersuchung wert, ein rassistisches Motiv lag dieser Aktion jedenfalls nicht zugrunde – es gibt keine Stelle, an der er sich je zu einem Hassdiskurs gegen irgendeine ethnische Gruppe hinreißen ließe, eine Einstellung, die auch den Karagöz wesentlich charakterisiert. Auch der Karagöz nimmt zu jeder Figur eine distanzierte Haltung ein. Niemand ist nur gut und positiv und niemand ist nur schlecht und negativ. In den Spielen gibt es keinen Hass, weder gegen eine Person noch gegen irgendeine ethnische oder religiöse Gruppe. Auf der Karagözbühne bleibt keine Figur von Spott verschont, auch fliegen die Fäuste und Schimpfwörter. Aber es gibt keinen – ethnisch oder religiös motivierten – Hass. Und eben darin ähnelt Spatharis dem Karagöz.²³⁶

Wenn er also über eine infolge des Bevölkerungsaustauschs aus Anatolien zugewanderte Familie herzieht, dann allein aus Ärger darüber, dass er gezwungen ist, mit ihr in einem Haus zusammenzuwohnen. Ihrer anatolischen Herkunft oder ihrer Flüchtlingsidentität misst Spatharis nicht die geringste Bedeutung bei. Diese Passage ist übrigens die einzige im Text, an der der Bevölkerungsaustausch Erwähnung findet. Natürlich ist auch dieses Schweigen vielsagend, mit dem die wegziehenden Türken/Muslime und die an ihre Stelle tretenden Griechen/Orthodoxen gleichermaßen bedacht werden.

²³⁴ „Der ungeheuer direkte Stil erweckt im Leser den Eindruck des Zuhörers.“ Puchner, S. 115-116, Fn. 247.

²³⁵ Spatharis, S. 72.

²³⁶ In dieser Hinsicht sind in den neueren Spielen nach der Tanzimat-Periode einige Änderungen wahrzunehmen. Zum Beispiel versteht Karagöz die die gemischte Sprache des Levantiners (oder Griechen) nicht, was ihm so manche bissige Bemerkung entlockt. Auch der von dem Türken gesprochene lokale Dialekt ruft bei ihm Reaktionen hervor. Siehe in dieser Arbeit S. 26, Fn. 48.

Ebenso wenig schreibt Spatharis über den Krieg der Jahre 1919-1922. Nur an einer Stelle erwähnt er die verstorbenen türkischen Kriegsgefangenen: „[...] τότες ἀπ’ὄξω ἀπὸ τὸ νεκροταφεῖο θάβανε τοὺς πεθαμένους Τούρκους αἰχμαλώτους [...]“.²³⁷

Nicht ohne Stolz verweist er hingegen das ganze Buch hindurch immer wieder darauf, dass er autochthoner Grieche (Παλιολλαδίτης) sei.²³⁸ Wie Petris betont, hat er den Παλιολλαδίτης und das alte Griechenland (παλιά Ελλάδα) bis an sein Lebensende noch zu den unbedeutendsten Anlässen hervorgekehrt.²³⁹ Wann immer er sich in einer Problemlage befand, verwies er auf diese seine Eigenschaft – so, wie auch andere nicht zögerten hinzuzufügen, dass sie Παλιολλαδίτης seien, wenn sie sich von ihm Hilfe erwarteten. Akribisch führt er jeden Fall an, in dem er sich selbst als Παλιολλαδίτης vorstellt, oder andere sich als Παλιολλαδίτες mit ihm bekannt machen. Aber Spatharis setzt diese Identität nicht in Gegensatz zu den „Anderen“ als Gegenstand eines feindlichen Diskurses. Petris zufolge ist er in seinem Bewusstsein „autochthon“ und spricht von der Ehrlosigkeit der Flüchtlinge aus Anatolien.²⁴⁰ Aber ich behaupte, dass er seinen Ärger nicht in feindseliger oder hasserfüllter Weise gegen ihre anatolische Identität richtet, wenngleich sein diesbezügliches Schweigen negativen Gefühlen und Gedanken geschuldet gewesen sein könnte.

In dem Buch werden die Türken im Lichte der nationalistisch aufgeladenen Atmosphäre, die die heroischen Spiele umgab, besprochen. Doch außerhalb dieses Rahmens gibt es keine antitürkische Tendenz. Türken finden an zwei Stellen des Buches Erwähnung:

²³⁷ Ibid., S. 71.

²³⁸ Interessant auch die Schilderung Evangelia Baltas über ihre Wahrnehmung dieses Begriffs: „When I went to school I learnt that ‘palαιοelladitis’ was the inhabitant of Old Greece, that is who originated from the regions south of Thessaly, which in 1830 had constituted the Greek State, Old Greece. In my childish mind, the use of the word ‘paliolladitis’ at home and in the neighbourhood had negative connotations. By analogy with the words ‘paliokoritso’ (bad girl) ‘paliopaido’ (naughty child), ‘paliolladitidis’ for me meant the ‘bad Greek’.“ Evangelia Balta, „Cries and Whispers in the Karamanlidika Books before the Doom of Silence“, *Turcologica 83. Cries and Whispers in the Karamanlidika Books* (Hg. Lars Johanson), Harrasowitz Verlag, Wiesbaden 2010, S. 11, Fn. 3.

²³⁹ Petris, S. 50.

²⁴⁰ Ibid., S. 50.

Einmal geht es um türkische Zigeuner (Τουρκόγυφτος),²⁴¹ die sich unter den Zuschauern befinden und ein anderes Mal um die bereits erwähnten auf dem muslimischen Friedhof bestatteten türkischen Kriegsgefangenen. An einer anderen Stelle beschreibt er die Plakate zu seinen heroischen Spielen. Diese sind durchwegs in roter Farbe gehalten, die sowohl aus den osmanischen Kleidern als auch, in Form von Blut, aus den Köpfen der Türken quillt.²⁴² All dies schildert er in einem neutralen Ton – die Türken, die in diesen Spielen getötet werden, werden niemals mit negativen Adjektiven belegt.

Ein weiteres interessantes Moment ist sein Schweigen über die anderen einheimischen Volksgruppen. Obwohl er mit seinem Vater durch ganz Athen und als Spieler durch viele Orte und Städte von Griechenland gezogen war, erwähnt er die dort beheimateten Türken/Muslime mit keinem Wort.

Während der italienischen und deutschen Besatzung spielte Spatharis weiter, wiewohl dies – wie dem Abschnitt über den Großen Hunger zu entnehmen ist – insbesondere mit Blick auf die Deutschen mit einem hohen Risiko verbunden war. Dennoch hält er sich mit Verallgemeinerungen betreffend die Nation und deren Vertreter, die er für den Krieg und den Hunger verantwortlich macht, zurück. Er betont, dass von dieser schweren Situation nur die Armen betroffen waren, während die Reichen verschont blieben. Er vergisst auch nie, die Hilfe zu erwähnen, die ihm in persönlichen Kontakten mit den Deutschen, wie etwa dem Kommandanten oder dem Koch, zuteil wurde. So fürchterlich ihm die deutschen Vorschriften, die Soldaten, Generäle und Polizisten auch erschienen, schreibt er ohne zu zögern über den deutschen Koch, der ihm Essen gab,²⁴³ oder über die Kinder des deutschen Botschafters, die Mitleid mit dem hungerleidenden Karagiozis hatten und ihm zur folgenden Vorstellung Essen mitbrachten.²⁴⁴

²⁴¹ Spatharis, S. 107.

²⁴² Ibid., S. 108.

²⁴³ Ibid., S. 150.

²⁴⁴ Ibid., S. 154.

3.3. Der Karagiozspieler Sotiris Spatharis

Sotiris Spatharis' Karriere als Karagiozspieler, die von 1909 bis 1947, dauerte, untermauert die Feststellung von Kiourtsakis, dergemäß ein junger Helfer oft ein vormaliger Zuschauer war, der den Karagiozis bewunderte.²⁴⁵ Auch Kaimis' Worte werden durch das Leben des Spatharis bestätigt. Kaimis zufolge ist Karagiozis ein Theater der Amateure und Professionellen.²⁴⁶ Spatharis' Bekanntschaft mit dem Karagiozis reichte bis ins Kindesalter zurück. Dabei war er aufgrund seiner Armut darauf angewiesen, dass seine Freunde das Eintrittsgeld bezahlten, andernfalls konnte er eine Vorführung nur von außerhalb der Spielstätte verfolgen. Natürlich ist Spatharis nicht das einzige Beispiel für die Bemerkungen von Kiourtsakis und Kaimis. Tatsächlich handelt es sich hier um grundlegende Eigenschaften der mündlichen und improvisierten Volksaufführungen, die auch auf den Karagöz zutreffen. Auch dort ist der Helfer für das Weiterleben des Schattentheaters von fundamentaler Bedeutung. Nicht weniger wichtig sind die Zuschauer als Reservoir für künftige Helfer, aber auch Meister. Und an diesem Prozess hat sich im griechischen Schattentheater nichts geändert, das heißt, es hat sich der mündlichen Tradition entsprechend entwickelt. Auch der Prozess der Unterweisung, bei der das Material vom Meister an den Helfer weitergegeben wird, funktioniert noch immer auf dieselbe Weise.²⁴⁷

Die Anfänge von Spatharis' Interesse am Karagiozis fallen in den Beginn des 20. Jahrhunderts. Es war dies die Zeit, da das Schattentheater nach Athen zurückgekehrt war und

²⁴⁵ Kiourtsakis, S. 38.

²⁴⁶ Kaimi, S. 51. Bezüglich der Amateure bringt Nikos Filippaios ein illustratives Beispiel aus Antalya: „Μία σχετική μαρτυρία, για τέτοιες αυτοσχέδιες παραστάσεις στην πόλη της Αττάλειας, μας μεταφέρει μία απόγονος προσφύγων από εκεί: «Η μητέρα μου, η αδελφή της και οι φίλες της έπαιζαν με κούκλες που τις κατασκεύαζε η ίδια η μητέρα της, η γιαγιά μου. Συνήθιζαν να παίζουν θέατρο και Καραγκιόζη.“ Nikos Filippaios, „Το θέατρο σκιών στη Σμύρνη, στην Μικρά Ασία και στις προσφυγικές γειτονιές“, *Το Μικρασιατικό θέατρο πριν και μετά το 1922*, Iones, Volos 2017, S. 74.

²⁴⁷ Diese – mündliche und sehr persönliche – Art des Lernens und Lehrens heißt im Türkischen *meşk*; sie wurde/wird besonders im Zusammenhang mit Musik, aber auch mit den anderen traditionellen Ästhetikbereichen wie Kalligrafie verwendet. Dabei trägt der Meister ein Musikstück oder Lied usw. in seinem eigenen Stil vor und lässt es dann den Lernenden mehrmals wiederholen, bis dessen Vortrag seinen Vorstellungen entspricht. Zum diesem Thema siehe Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, YKY, Istanbul 2014.

er versuchte, dort Fuß zu fassen. Bevor Spatharis auf seine Erfahrungen als Meister zu sprechen kommt, erwähnt er frühere Meister, die er seinerzeit als Zuschauer auf der Bühne bewunderte. Zunächst besuchte er die Aufführungen von Vrahalis. In der Beschreibung der Spiele und der Technik des Vrahalis ist Spatharis um Distanz bemüht, da er der Auffassung ist, dass diese noch immer der alten, also der östlichen Tradition verhaftet sind: „Οἱ παραστάσεις τοῦ Μπράχαλη ἦταν μὲ πολλὰ βρωμόλογα καὶ πρόστυχες χειρονομίες. Ἔστηνε σὲ συνοικιακὰ καφενῖα μιὰ σκηνή, ποὺ δὲν ἦτανε οὔτε δυὸ μέτρα μακριά, ἀναβε τὰ τέσσερα - πέντε λαδολύχναρά του κι ἄρχιζε τὴν παράσταση. Στὸ διάλειμμα πετάγανε μέσα πενταροδεκάρες.“²⁴⁸

Spatharis besuchte auch Aufführungen des Mimaros, so einmal im Athineon-Theater in der Pasion-Straße. Die Eintrittskarten kosteten 25 *Lepta* für Erwachsene und 15 *Lepta* für Kinder – ein für Spatharis unbezahlbarer Preis, doch seine Freunde kamen für ihn auf. Das Spiel hieß το στοιχειωμένο δέντρο (der verhexte Baum). Dieses Spiel findet sich auch im Repertoire des Karagöz, dort trägt es den Titel *Kanlı Kavak* (Blutige Pappel).

Laut Spatharis erfreute sich Mimaros großer Beliebtheit, seiner Kunst wurde allseitige Bewunderung zuteil.²⁴⁹ Seine eigenen Gedanken zu dieser Aufführung teilt er aber nicht mit. Er schildert die Anfänge von Mimaros' Beschäftigung mit dem Karagiozis, wie dieser begann, nachdem er Aufführungen des Vrahalis in Patras gesehen hatte, sich intensiv mit dessen Kunst auseinanderzusetzen, unermüdlich arbeitete und nach einem Jahr in Patras die ersten eigenen Vorstellungen gab.²⁵⁰ Dabei war ihm sogleich Erfolg beschieden, weil er viele

²⁴⁸ Spatharis, S. 163. Dieses Verhalten ist bei vielen Spielern zu beobachten. Vrahalis wird historische Bedeutung bescheinigt, aber weil er die alte, die osmanische/türkische Tradition repräsentiert, gingen die jüngeren Spieler zu ihm – insbesondere verglichen mit Mimaros – auf Distanz.

²⁴⁹ Spatharis, S. 32-33.

²⁵⁰ Dimitris Mollas, der Sohn des berühmten Karagiozisspielers Andonis Mollas, erzählt eine andere Geschichte: Als Mimaros 18 Jahre alt war, ging er nach Istanbul, wo er Vrahalis kennen lernte. Er erwähnt einige jüdische Spieler, von denen Vrahalis viel lernte. Mimaros brachte den Vrahalis samt vielen Figuren, die sie von den jüdischen Spielern in Istanbul gekauft hatten, nach Griechenland mit. Mimaros begann in Patras zu spielen, Vrahalis aber in Tripolis. So will es Mollas von Mimaros' Frau Maria erfahren haben. Dimitris Mollas, *Ο Καραγκιόζης μας*, Singhroni Epohi, Athen 2002, S. 179-180.

Neuerungen in die Spiele einbrachte. Vor Beginn seines Spiels wurde die Bühne zunächst von vier Helfern vorbereitet, danach kam der Meister Mimaros. Spatharis nennt noch einen anderen wichtigen Grund für dessen Popularität: „Κάθε βράδυ τὸ Ἀθήναιον εἶχε πολὺν κόσμον, γιατί τὰ ἔργα πού ἔπαιζε ἦτανε οἰκογενειακά καὶ γιομάτα πατριωτισμό.“²⁵¹ Damit bestätigt er, dass Mimaros derjenige war, der das Schattenspiel hellenisierte. Die Erfolge des Mimaros sollten auch andere Spieler dazu ermutigen, sich dem Schattentheater zuzuwenden: Sie brachten es mit sich, dass vor der Bühne (*perde/μπερντές*) sich nicht nur hauptberufliche Spieler versammelten,²⁵² sondern auch arbeitslos gewordene Maler der Volkstradition, obdachlose Sänger sowie Musiker, Spieler und Erzähler.²⁵³

Von nun an besuchte Spatharis täglich die Karagiozisvorführungen; unter den Spielern, denen er zuschaute, waren Giannis Marmaras, Boldok, Fotinos, Giannis Hatzaras, Giorgos Dadais, Bekos. Und schließlich ging er zu einer Aufführung von Theodorellos, dem seiner Ansicht nach besten Schüler des Mimaros. Obwohl Spatharis sich mehrmals zu seinen Aufführungen einfand, gelang es ihm nur einmal, auch hineinzukommen. Ansonsten musste er, weil der Eintrittspreis von zehn *Lepta* für ihn zu teuer war, draußen bleiben. Im Anschluss an Theodorellos' Vorführungen begann er, zu Hause selbst Karagiozis zu spielen. Und schon im folgenden Sommer wurde er sein Helfer.²⁵⁴ Nachdem er selbst Karagiozisspieler geworden war, machte er Petros Kiriakos zu seinem Helfer. Dieser sollte in seinem Leben eine wichtige Rolle spielen. Kiriakos sang die Lieder zu den Aufführungen, stellte Spielfiguren her und half auch bei der malerischen Gestaltung der Dekoration.

Kaimi hingegen behauptet, dass Mimaros in Patras war und im Alter von 18 Jahren dort manchmal als Helfer des Spielers Kontos arbeitete. Kaimi, S. 32.

²⁵¹ Ibid., S. 165.

²⁵² Trubeta, S. 391.

²⁵³ Thodoros Hatzipantazis, „Ο ανεπίσημος νεοελληνικός πολιτισμός“, *Για Μια Επιστημονική Προσέγγιση του Καραγκιόζη* (Hg. Konstantina Georgiadi), Iraklio 2015, S. 247.

²⁵⁴ Ibid., S. 34-35.

3.3.1. Analphabetismus der Spieler/Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Kiriakos war es auch, der Spatharis ermunterte, Lesen und Schreiben zu lernen.²⁵⁵ Darin bestand wohl seine größte Hilfe, ermöglichte dies Spatharis doch, seine Erinnerungen zu Papier zu bringen. Nachdem Spatharis das Buchstabieren gelernt hatte, begab er sich auf den Friedhof. Die Buchstaben auf den Grabsteinen waren groß und gerade, was das Lesen erheblich erleichterte. Der Analphabetismus der Spieler ist ein bekanntes Thema. Spatharis schreibt, dass weder er noch die anderen lesen konnten. Über ihren Analphabetismus und auch über die Mündlichkeit des Schattentheaters äußert er sich wie folgt: „Τις παραστάσεις τις ξέρουμε ἀπ’ὄξω, ὅπως οἱ παραμυθάδες ξέρουνε τὰ παραμύθια τους.“²⁵⁶

Die analphabetischen Spieler erachten gerade diesen Mangel als wesentlich für den Charakter der mündlichen und improvisierten Spiele. Dazu lässt Warmoes in ihrem Werk einen Spieler zu Wort kommen, der die Wichtigkeit des Analphabetismus folgendermaßen begründet: „[...] A Karagiozis player should not be literate, what I mean, is that he should not rely on a written text to give a performance, because it stops him from speaking freely. He should be educated but the written word should not get in the way of improvisation.“²⁵⁷ Andererseits schreibt Ioannou, dass die Karagiozisspieler *immer* kleine Hefte mit sich führten, um sich – als Gedächtnisstütze – Notizen zu machen.²⁵⁸ Was Spatharis betrifft, so hatte er eigene Spiele im Repertoire, die von Zeitungsberichten oder tagespolitischen Ereignissen inspiriert waren. Über sein bekanntes Spiel Athanasopoulos ist in seinem Buch Folgendes zu lesen: „Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ εἶχανε σχοτώσει στοῦ Χαροκόπου τὸν Ἀθανασόπουλο. Εἶχε κάνει τέτοιο Θόρυβο αὐτὸ τὸ ἔγκλημα ποὺ τοῦ ἔχανε βγάλει καὶ τραγούδι. [...] Οἱ ἐφημερίδες εἶχανε κάθε μέρα δουλειές μὲ φοῦντες. Βάζαν φωτογραφίες μὲ τοὺς τρεῖς φονιάδες, τὴν ἀναπαράσταση κλπ. Λέω στὸ Τουρκάκι: «Δὲν παίζουμε τὸν Ἀθανασόπουλο στὸν Καραγκιόζη;» Ἀφοῦ τ’ἀποφασίσαμε, κοιτάξαμε στὶς ἐφημερίδες τοὺς κακούργους καὶ τὸν

²⁵⁵ Ibid., S. 37.

²⁵⁶ Spatharis, S. 220.

²⁵⁷ Warmoes, S. 48.

²⁵⁸ Ioannou, S. μγ.

Ἀθανασόπουλο καὶ κάναμε ὅλες τὶς φιγοῦρες.“²⁵⁹ Das heißt, Spatharis kommen seine Lesekenntnisse durchaus zugute.²⁶⁰ Und er meint, eigentlich sollte jeder Spieler die Kunst des Lesens und Schreibens beherrschen – wie dies ja auch auf Mimaros, Roulias, Fotinos u. a. zugetroffen habe.²⁶¹ Pandelis Melidis war für ihn deswegen ein guter Spieler, weil er lesen und schreiben konnte.²⁶² Melidis selbst antwortete auf Kaimis’ Frage nach der Anzahl der analphabetischen Spieler, dass diese hoch sei, der Tradition schade dies aber nicht: „Ὡστόσο αὐτὴ ἢ ἀμάθεια ἀντὶ νὰ βλάπτει, ἐξυπηρετεῖ τὴν παράδοση. Ἐμεῖς οἱ ὅποιοι ἀποκτήσαμε κάποια μὀρφωση, ἔχουμε βαθειὰ συνείδηση αὐτῆς τῆς παράδοσης καὶ βάζουμε τὰ δυνατὰ μας νὰ μὴν παρακλίνουμε καθόλου.“²⁶³

Kiourtsakis weist darauf hin, dass das Schattentheater längst nicht mehr zu hundert Prozent improvisiert und mündlich ist. So gibt es mittlerweile Spiele, die eigens für das Schattentheater geschrieben wurden. Er sieht die Bedeutung und Natürlichkeit der Improvisation im Zusammenhang mit dem Analphabetismus der Spieler, aber auch ihrer Zuschauer.²⁶⁴

Spatharis sah im Karagiozis in erster Linie eine Möglichkeit, seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Dass er relativ bald begann, selbst Karagiozis zu spielen,²⁶⁵ lag möglicherweise wesentlich daran, dass er nicht mehr mit seinem Vater betteln gehen wollte. Dies gelang ihm zumindest für eine Weile, nachdem ihm Auftritte in einem Kafention tatsächlich Geld einbrachten. Blieb der Verdienst jedoch aus oder konnte er wegen Krankheit oder der

²⁵⁹ Spatharis, S. 117.

²⁶⁰ Wenn er von seinen Spielen erzählt, sagt er dazu Folgendes: „Μὲ τὰ λίγα γράμματα ποὺ ἔμαθα σιγὰ σιγὰ, ἀνέβασα σχεδὸν τριάντα παραστάσεις δικές μου.“ Demnach nutzte er seine Schreib- und Lesekenntnis auch für die Produktion seiner eigenen Spiele. Spatharis, S. 223.

²⁶¹ Ibid., S. 220.

²⁶² Ibid., S. 111.

²⁶³ Kaimi, S. 127.

²⁶⁴ Giannis Kiourtsakis, „Ο Καραγκιόζης εἶναι ὁ ἴδιος ὁ καραγκιοζοπαίχτης. Αναφορά στον καραγκιοζοπαίχτη Γιάνναρο“, *Diavazo* 404, Februar 2000, S. 113.

²⁶⁵ In Widerspruch zu den Erinnerungen des Spatharis behauptet Mollas, dass dieser diesen Beruf spät, im Jahr 1923, ergriff. S. 193.

Jahreszeit nicht spielen, kam es immer wieder zu Problemen mit seinem Vater. Einmal zerstörte dieser sogar sämtliche seiner Figuren, weil er sich weigerte, ihn auf seinen Betteltouren zu begleiten.²⁶⁶ Von Kaimis wissen wir, dass die Karagiozisspieler während der Wintersaison in anderen Berufen – als Anstreicher, Lackierer usw. – unterkamen.²⁶⁷ So auch Spatharis, der, des Bettelns überdrüssig geworden, von seinem Vater als Bauarbeiter²⁶⁸ in ein Dorf geschickt bzw. hinausgeworfen wurde. Aber jeden Sommer suchte Spatharis eifrig nach Möglichkeiten, Karagiozis zu spielen. Er spielte damals sogar mit einem Helfer, der älter und größer war als er.²⁶⁹ Aber nicht immer spielte er selbst, bisweilen arbeitete er auch als Helfer bei verschiedenen Meistern wie Panagiotis Damadakis²⁷⁰ und Giorgaros Damadakis²⁷¹. Das Betteln aber sollte sein ganzes Leben nachhaltig prägen.

3.3.2. Auftritte in der Provinz

Als Helfer begann Spatharis außerhalb der Stadt Athen zu spielen. Im Verlauf seiner Karriere trat er in verschiedenen Orten und Regionen des Landes, aber auch in Athen – besonders in den Vororten – auf. Einige der Spieler arbeiteten meistens in der Stadt, andere wieder vorwiegend in der Provinz. McCormick führt als Erklärung „the association of the activity of showmen with a single specific space and audience on the one hand, and, on the other, the idea of going out to seek audiences, or to capitalise on an already-existing crowd of people forming a potential audience“an.²⁷² Myrsiades weist darauf hin, dass es nur wenige

²⁶⁶ Spatharis, S. 43.

²⁶⁷ Kaimi, S. 40.

²⁶⁸ Spatharis, S. 43-44.

²⁶⁹ Der Helfer hieß Mathios und war 30 Jahre alt. Als ein Zuschauer die Vermutung äußerte, dass er der Spieler sei, hob er den kleinen Spatharis in die Höhe und sagte: „Das ist der Spieler, nicht ich.“ Ibid., S. 44.

²⁷⁰ „Spieler aus Kreta. Spielt in Athen, Lavrion und in der Provinz. Bruder von Giorgos und Kostas Damadakis. Roulias-Spiel-Tradition.“ Puchner. S. 177.

²⁷¹ „Periode 1911-1930. Stirbt 1943. Roulias- Spiel-Tradition.“ Ibid.

²⁷² McCormick & Pratasik, S. 39.

Spieler gab, die in ganz Griechenland auftraten. Ihr zufolge gab das Spielen in der Provinz ihnen die Möglichkeit, verschiedene regionale Typen und Geschichten kennenzulernen. Außerdem war dies ein Weg, um verschiedene Publikumsschichten mit ihrem jeweils eigenen Humor zu erschließen. Sie betont auch, dass diese Spieler dazu neigten, die konservatorische oder traditionelle Natur des Spiels zu bewahren, dass jedoch die städtischen Spieler, besonders diejenigen, die in Athen arbeiteten, immer wieder zu Neuerungen gezwungen waren, weil ihr Publikum mit Theater und Literatur vertraut war.²⁷³ Es muss auch hinzugefügt werden, dass in den Städten auch die Konkurrenz größer war. Hatzipantazis vertritt dagegen die Auffassung, dass das Schattenspiel in der Provinz viel entwickelter war als in den Städten: „Όλες οι ζωτικές καλλιτεχνικές και τεχνικές εξελίξεις, όλες μεγάλες στιγμές του ελληνικού θεάτρου Σκιών σημειώθηκαν στην επαρχία και μεταφέρθηκαν σ’ένα δεύτερο στάδιο στην πρωτεύουσα.“²⁷⁴ Diese Behauptung mag übertrieben klingen, aber der Autor führt dazu verschiedene Beispiele an, die für die Geschichte und Entwicklung des Schattentheaters in Griechenland entscheidend waren, wie zum Beispiel die Schule von Mimaros aus Patras. Mit Myrsiades stimmt er darin überein, dass in der Provinz die Tradition des Spiels bewahrt wurde.²⁷⁵

Für die Entwicklung des Schattentheaters war auch ein anderer Punkt wichtig: In den Städten spielten die Spieler, etwa Mollas, jeweils an einem bestimmten Ort.²⁷⁶ Dieser Umstand zwang sie, ihr Repertoire ständig zu erweitern und zu erneuern. Mollas war ein wichtiger Vertreter der Spieler, die in Athen auftraten. Die Neuerungen, die er auf die Bühne des Schattentheaters brachte, wurden einerseits bewundert, andererseits aber auch kritisiert. Kiourtsakis zitiert einen von einem anonymen Autor verfassten Zeitungsartikel. Diesem

²⁷³ Linda Myrsiades, *Sumus*, Istanbul 2015, S. xiii. Die Autorin erwähnt auch die Regionen, in denen die Spieler arbeiteten: die südliche Route von Kalamata bis Korinth, die Route vom nördlichen Athen bis Volos und Thessaloniki, die Route vom westlichen Athen bis Patras und die Inselroute. Zypern und Kreta bilden Regionen für sich.

²⁷⁴ Hatzipantazis, S. 248-249.

²⁷⁵ Ibid., S. 249.

²⁷⁶ Myrsiades, S. xiv. Myrsiades zufolge hatten die Spieler Mollas, Kareklas, Haridimos und Manolopoulos eigene Theater bzw. Spielstätten und ein Publikum von 200-300 bis zu 800-1000 Personen.

zufolge können sich die rechtgläubigen Bewunderer des Karagiozis mit seinem Realismus nicht wirklich anfreunden. Sie ziehen die kleinere Bühne, schwarze Figuren und den riesigen Barbayorgos, der höher als der Palast ist, vor. Sie bestehen auf dem klassischen Karagiozis.²⁷⁷

Die Themen der Spiele waren ebenfalls andere; in der Provinz waren die beliebtesten Spiele heroische oder klassische Stücke, in den Städten waren die Spiele moderner und aktueller, aber auch literarischer. Hatzipantazis zufolge blieben die Spiele der Provinz von diesen Einflüssen unberührt; ohne ihre Natur grundsätzlich zu ändern, verbreiteten sie sich und bewahrten die asiatische (sic!) Tradition des ostmediterranen Raums.²⁷⁸ Ein wichtiger Grund dafür war wohl der, dass es in der Provinz nicht einen derartigen Druck wie in Athen gab. Was Hatzipantazis in seinem Artikel behauptet, wird von Spatharis in seiner Erzählung anhand verschiedener Beispiele bestätigt.

Die Neuerungen im städtischen Schattentheater führten zu einer Spaltung zwischen den Spielern. In seinem Buch teilt Kaimis die Spieler in zwei Gruppen ein: Traditionalisten und Reformen. In der ersten Gruppe befinden sich die Spieler Spatharis, Moros, Xindios, Dedusaros, Pangalos, Agapitos und Voutsinos,²⁷⁹ zur zweiten gehören Manolopoulos, Karabalis, Mollas und Haridimos.²⁸⁰

Sotiris Spatharis war ein Spieler städtischer Herkunft, der sowohl in der Stadt als auch in der Provinz spielte.²⁸¹ In seinem Buch gibt er seine Erfahrungen, die er in beiden Umfeldern gewonnen hatte, auf anschauliche Weise wieder. Obwohl es viele städtische Spieler gab, die auch in den Vororten und Dörfern spielten, gelang es – wie Myrsiades

²⁷⁷ „Παρ’όλα αυτά οι ὀρθόδοξοι θαυμασταί τοῦ Καραγκιόζη δέν ἰκανοποιοῦνται μέ τόν ρεαλισμόν αὐτόν. Προτιμοῦν τόν μικρότερο μπερντέ, τίς μαῦρες φιγοῦρες καί τόν μπάρμπα Γιῶργο πελώριο, ψηλότερο ἀπό τό σaráγι. Θέλουν τόν κλασσικόν Καραγκιόζη.“ Kourtsakis, S. 239.

²⁷⁸ Hatzipantazis, S. 249.

²⁷⁹ Kaimi, S. 40

²⁸⁰ Ibid., S. 45.

²⁸¹ Siehe die Karte, auf der seine Routen durch das Land verzeichnet sind. S. 211.

anmerkt – nur sehr wenigen, die Kluft zwischen Stadt und Provinz zu überwinden.²⁸² Im Buch von Spatharis zeigt sich klar, dass die Bedingungen in der Provinz ganz andere waren als in der Stadt. Die Probleme, vor denen Spatharis stand, waren folgende: Oft erhielten er und sein Helfer ihre Bezahlung nicht in Form von Geld, sondern von Essen. Damit aber konnten sie ihre Familien nicht unterstützen. In einem Ort in Kavala wurde kein Eintrittsgeld verlangt, sondern die Spieler gingen mit Büchsen umher, um Geld zu sammeln.²⁸³ Damit konnte keiner der Spieler zufrieden sein, weil ein festgelegter Eintrittspreis es ihnen ermöglichte, ihr Einkommen zu kontrollieren und auch mit Blick auf ihre berufliche Stellung in der Gesellschaft von Bedeutung war. Die Forderung von Eintrittsgeld machte ihren Beruf zu einem ‚richtigen‘ Beruf, andernfalls hätten sie als Vagabunden gegolten. Wie dem Buch von Spataharis zu entnehmen ist, hatten die Karagiozisspieler in den verschiedenen Orten immer wieder mit Vorurteilen zu kämpfen.

Der Beruf war stark abhängig vom Wetter. War dieses nicht gut genug, um draußen zu spielen, hieß es auf Besserung warten. Währenddessen wurde oft das ganze bis dahin verdiente Geld ausgegeben. Lange Wege wurden mit dem Zug oder dem Schiff, oft aber auch zu Fuß zurückgelegt. Dabei waren stets schwere Lasten zu transportieren: „[...]τὸ θίασο, τὰ ροῦχα τοῦ ὑπνου ἐπ’ ὤμου καὶ ξαναπήγαμε στὴ Χασά“²⁸⁴.

In manchen Orten wollten sich keine Zuschauer einfinden. So geschehen auf einer Tournee auf der Insel Naxos, die für sie zu einer regelrechten Tragödie werden sollte. Laut Spatharis klapperten sie zu Fuß sämtliche Dörfer ab – vergeblich. Die einzige Antwort, die sie auf ihren Wunsch, eine Aufführung geben zu dürfen, erhielten, war nein. Spatharis sagt dazu: „Solche harte Menschen habe ich in ganz Griechenland noch nie gesehen.“²⁸⁵ In einem Fall kamen sie in ein Dorf in Preveza, dessen Bewohner Fischer waren, die noch einen Monat

²⁸² Ibid., S. xiv.

²⁸³ Spatharis, S. 80-81.

²⁸⁴ Spatharis, S. 46.

²⁸⁵ „Αὐτος ὁ τουρνές ἦτανε μεγάλη τραγωδία, γιατί σ’ὅποιο χωριὸ λέγαμε νὰ παίξουμε ἡ ἀπάντηση ἦτανε ὄχι. Τέτοιους σκληρούς ἀνθρώπους δέν εἶδα σ’ὅλη τὴν Ἑλλάδα.“Ibid., S. 48.

warten mussten, bevor sie wieder fischen gehen konnten.²⁸⁶ Für den Karagiozis blieb da kein Geld. Anderswo war es die Weinlese, die die Dorfbewohner davon abhielt, die Spiele von Spatharis und seinem Helfer zu besuchen.²⁸⁷ So sah er sich abermals gezwungen, sich als Bauarbeiter oder Anstreicherhilfe zu verdingen.

In Karditsa konnten sie nicht spielen, weil die Frau des Direktors der dortigen Bank den Karagiozis nicht mochte.²⁸⁸ Oder sie konnten nicht sicher sein, dass die Zuschauer nicht eine Prügelei anzetteln würden, wie in Edipsos: „Τέλος ἐγὼ τὰ κατάφερα νὰ παίξουμε, μὲ τὴ συμφωνία, ἐὰν μᾶς δείρουνε οἱ θεατὲς ποὺ ἔτανε κάτι γερόντια ἀμπορομάναβηδες καὶ ἄλλες μάρκες, ὁ καφετζῆς νὰ εἶναι ἀνεύθυνος.“²⁸⁹

Das größte Problem war es, von der Polizei oder Gendarmerie eine Spielerlaubnis zu bekommen, wie viele Beispiele in Spatharis' Buch belegen. Oft mussten sie stundenlang warten, bevor der gegen sie gehegte Verdacht des Diebstahls oder der Pädophilie ausgeräumt war, mitunter wurden sie von der Gendarmerie auch verprügelt. Sie ließen keine Möglichkeit aus, um an die benötigte Erlaubnis heranzukommen. Als sie etwa in dem Dorf Filoti erfuhren, dass der dortige Kommissar, ein Mann namens Venizelos, aus Kreta stammte, versprach Spatharis, während des Spiels ihm zu Ehren ein schönes Gedicht vorzulesen.²⁹⁰ Auch mit den Besitzern der Kaffeehäuser gab es immer wieder Probleme.

Sein Berufsleben in der Provinz fasst Sotiris Spatharis in seiner Antwort auf die Frage eines Journalisten der Zeitung *Vradini* mit folgenden Worten zusammen: „Über den ganzen Sommer, sagte ich ihm, gehen wir in die Provinz, auf die Insel oder an andere Orte, um dort zu spielen. Wir bauen unsere Bühne, die ganz schnell auch unsere Wohnung wird. Wir spielen

²⁸⁶ Ibid., S. 121.

²⁸⁷ Ibid., S. 49-50.

²⁸⁸ Ibid., S. 115-116.

²⁸⁹ Ibid., S. 105.

²⁹⁰ Ibid., S. 49. „...κι ὁ Ἄγγελος λέει τὸ ποίημα τῆς Σημαίας, ἀντὶ νὰ πεῖ: «ὦ, πόσο θὰ σὲ θαυμάζουνε τῆς Ἀγιάς Σοφιάς οἱ θόλοι, ὅταν ὁ Ἑλληνικὸς Στρατὸς θάμπεῖ μέσα στὴν πόλη» εἶπε «ὅταν ὁ Βενιζέλος μας θὰ μπεῖ μέσα στὴν Πόλη».“ Das geschah vor 1911.

bis Mitternacht und atmen den ganzen Russ von der Öllampe ein, und danach schlafen wir auf den Tischen oder auf dem Boden der Bühne.“²⁹¹

3.3.3. Die Karagiozisspieler und die Unterwelt

Wenn Sotiris Spatharis auf die Beziehungen der Spieler mit der Unterwelt von Athen oder Patras zu sprechen kommt, ist er um vorsichtige Formulierung bemüht. Das Thema wird von ihm zwar angeschnitten, jedoch sehr oberflächlich behandelt. Die in diesem Zusammenhang genannten Spieler bezeichnet er als schlechte Karagiozisspieler, die durch Pädophilie aber auch anderer kriminellen Aktivitäten, den Beruf auszunützen: „[...] αὐτοὶ οἱ κακοὶ καραγκιοζοπαίχτες, ποὺ μὲ τὶς μεγάλες ἀτιμίες ποὺ κάνανε, ἄλλοι νὰ κυνηγᾶνε τὰ παιδιὰ μὲ ἀνήθικο σκοπὸ, ἄλλοι νὰ ἀνακατεύονται μὲ κλεπταποδόχους καὶ μὲ ἄλλες βρωμοδουλιές, ἔβγαλαν τὸ κακὸ ὄνομα στὸ ἐπάγγελμα τοῦ Καραγκιόζη.“²⁹² Zu den Spielern, die er persönlich kannte oder von denen er gehört hatte, führt er ein paar biographische Informationen an, etwa ob es sich um einen Hasardspieler, einen Alkoholiker oder einen Pädophilen handelte. Er erzählt kurz die Geschichte des Karagiozisspielers Boldok, der ein Jahr im Gefängnis verbracht hatte.²⁹³

Petropoulos meint zu den Verfolgungen durch die Polizei, denen die damaligen Karagiozisspieler ausgesetzt waren: „Οἱ καραγκιοζοπαίχτες τὸν περασμένο αἰώνα ἐθεωροῦντο ἄνθρωποι τοῦ σκοινιοῦ καὶ τοῦ παλουκιοῦ. Ἡ Χωροφυλακὴ κυνηγοῦσε μὲ λύσα

²⁹¹ “Ὅλο τὸ καλοκαίρι, τοῦ λέω, πᾶμε στὴν ἐπαρχία, σὲ νησιά ἢ σὲ ἄλλα χωριά γιὰ νὰ παιζοῦμε. Στήνοῦμε τὴ σκηνή μας, ποὺ γίνεται ἀμέσως καὶ σπῖτι μας. Ἀφοῦ παίζοῦμε μέχρι τὰ μεσάνυχτα κι ἀναπνεύσοῦμε ὅλες τὶς κάπνες ἀπὸ τὰ λυχνάρια ποὺ καΐνε στὴ λυχναρόταβλα, ὕστερα κοιμόμαστε στὶς τάβλες, στὸ πάτωμα τῆς σκηνῆς. Ibid., S. 136-137.

²⁹² Ibid., S. 33.

²⁹³ „Spieler in allen Stadtteilen von Athen. Muß wegen Mordverdacht ins Gefängnis. Stirbt 1917. Memos-Spiel- Tradition.“ Puchner, S. 175. Zum Leben von Mitsos Boldok siehe Anthi G. Hotzakoglou, „Ἀπὸ τον μπερντέ στο εδῶλιο: Ἡ σύλληψη του Καραγκιοζοπαίχτη Μπουλντόκ“, *Parabasis* 14/2, S. 189-211.

τούς καραγκιοζοπαίχτες. Φαίνεται ότι η κυριότερη αίτια τῶν διώξεων ἦταν τὸ γεγονός ὅτι οἱ καραγκιοζοπαίχτες γουστάρανε τὰ μικρὰ ἀγοράκια.“²⁹⁴

Einmal musste Spatharis wegen eines Vorwurfs der Pädophilie gegen seinen Helfer aus einem Ort in Lamia fliehen – der Besitzer des Kafeniens hatte sie gewarnt, dass ein Ortsbewohner sie verprügeln wolle: „Ἐπειδὴ εἶδα πῶς εἶσαι καλὸς ἄνθρωπος σοῦ λέω νὰ πάρεις τὰ ἐργαλεῖα σου γρήγορα καὶ νὰ φύγεις μὴ σὲ σκοτώσουνε οἱ τάδε χασάπηδες, γιατί ὁ βοηθός σου πῆγε ἐχτὲς νὰ πειράξει τὸ παιδί τους.“²⁹⁵

Die Spieler verwendeten Pseudonyme. So trat Mollas unter dem Namen Papulias, Manolopoulos, Dalianis usw. auf. Belegt ist auch der Fall des Hristos Haridimos, der damals unter seinem eigentlichen Nachnamen Haritos arbeitete. Nachdem einer seiner Verwandten den Namen auf dem Programm seiner Karagiozisaufführung entdeckt hatte, fragte er Haritos, ob er sich nicht schäme, in Zusammenhang mit dem Karagiozis seinen richtigen Familiennamen zu benutzen. „Νὰ ρεζιλεύεις τὴν οἰκογένειά μας?“ So sah sich Haridimos genötigt, seinen Nachnamen auf Haridimos zu ändern.²⁹⁶ Dem jüdischen Autor Kaimis zufolge waren jedoch viele Spieler stolz auf ihre Kunst. Dabei zieht er einen Vergleich zu anderen Spielern und vergleicht deren Zurückhaltung bei der Angabe ihres Berufs mit dem Verhalten von Juden, die ihre jüdische Identität lieber nicht preisgeben: „Ἄλλοι, παρά τὸ σεβασμὸ πού τούς δείχνουν, διστάζουν νὰ ὁμολογήσουν ὅτι εἶναι καραγκιοζοπαῖχτες, ὅπως κάνουν οἱ Ἑβραῖοι. Οἱ τελευταῖοι σέβονται τὴν θρησκεία τους, ἀλλὰ συχνὰ δὲν ἀρέσκονται

²⁹⁴ Petropoulos, S. 91.

²⁹⁵ Spatharis, S. 132.

²⁹⁶ Kiourtsakis, S. 109-110, Fn. 59. Dieses Phänomen gab es auch bei den osmanischen Spielern, von denen manche mit einem Berufstitel auftraten. Zum Beispiel bezeichneten sie sich oft als *kâtip* (Schreiber), wie der berühmte Spieler Hayali Kâtip Salih oder Hayali Kâtip Memduh. Laut McCormick war dies ein allgemeines Phänomen bei Puppenspielern aus den unteren sozialen Schichten: „[B]ecause of the association of puppetry with poverty, and poverty with crime, many registered themselves by another trade if they had one.“ Er zitiert das Beispiel von Laurent Mourget (1769-1844), dem Puppenspieler und dem Erfinder des Guignol. Der vermied es, sich selbst als Puppenspieler zu bezeichnen, stattdessen führte er einen der verschiedenen Berufe an, die er ausübte. S. 21.

νά ἀναγνωρίζουν ὅτι εἶναι ἐβραῖοι.²⁹⁷ Dieses Beispiel zeigt deutlich, dass dieser Beruf nicht umstandslos akzeptiert wurde – glaubt man Spatharis, war es vielmehr einer, den die Gesellschaft regelrecht hasste.²⁹⁸ Entsprechend schwierig war das Leben der Spieler. Wo immer sie auftraten, mit wem immer sie es zu tun bekamen – mit der lokalen Bevölkerung, den Sicherheitskräften, den Kaffeehausbesitzern –, immer wieder stießen sie auf Probleme unterschiedlicher Natur. Spatharis erwähnt auch die Verachtung, mit der den Spielern immer wieder begegnet wurde. Kiourtsakis bringt ein Beispiel aus neuerer Zeit, aus dem Jahr 1965. Der Spieler Mihopoulos klagte: „Μᾶς ζητᾶνε ἄδεια τῆς τοπικῆς περιφέρειας σά νᾶμαστε τυχοδιῶκτες.“²⁹⁹ Noch immer mussten die Spieler Schwierigkeiten und große Hindernisse überwinden, um spielen zu können. Dieses Datum mutet eigentlich spät an für solche Schwierigkeiten, weil zu diesem Zeitpunkt der Karagiozis sich längst als nationale Kunst etabliert hatte. So heißt es in einem Brief des berühmten Poeten Sikelianos aus dem Jahr 1948 an Spatharis: „Ἡ Τέχνη Σου εἶναι στὴ βάση τῆς λαϊκῆς ψυχῆς καὶ ζωῆς καὶ μακάριος ποὺ τὴν ἀντικρῶζει μὲ τὴ σοβαρότητα ποὺ τῆς ὀφείλεται.“³⁰⁰

Der entscheidende Punkt war die gesellschaftliche Stellung der Spieler. Wie Kiourtsakis schreibt, hatten die meisten Spieler keinen festen Arbeitsplatz und damit auch keine Absicherung. Mit ihren Helfern von Ort zu Ort ziehend, wurden sie – in den Worten der Spielers Mihopoulos – von der Bevölkerung und den Behörden als Vagabunden wahrgenommen. Dazu McCormick & Pratasik: „Showpeople have always been regarded with a degree of awe or mistrust, particularly if they lead a nomadic existence.“³⁰¹

²⁹⁷ Kaimi, S. 40.

²⁹⁸ Spatharis, S. 33. Das ist natürlich übertrieben, aber auch kontrafaktisch. Es ist sicher richtig, dass den umherziehenden Komödianten aus manchen Schichten der Gesellschaft Hass entgegenschlug und auch, dass ihnen in vielen Kulturen die Anerkennung der Bevölkerung versagt blieb. Gerd Taube weist darauf hin, dass zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert in den polizeilichen Erlässen und Verordnungen auf diese Berufsgruppe allgemein mit dem Ausdruck „Gesindel“ Bezug genommen wurde. Taube, *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen*, Tübingen 1995, S. 86. Dennoch konnten sie mit ihren Darbietungen die Menschen erfreuen.

²⁹⁹ Kiourtsakis, S. 109.

³⁰⁰ Spatharis, S. 9.

³⁰¹ McCormick & Pratasik, S. 21.

Von sich selbst erzählt Spatharis, dass er, nachdem ihn sein Vater hinausgeworfen hatte, gleichfalls in „schlechte Gesellschaft“ geriet: „Ἐτσι ἔμπλεξα μὲ κακὲς συναναστροφὲς καὶ πῆρα κακὸ δρόμο. Γιατὶ ἡ παρέα ποὺ ἔκανα ἦτανε ὅλοι κλέφτες, χασικλῆδες, μαχαιοβγάλτες καὶ ὅ, τι ἄλλο κακὸ ὑπάρχει στὴν κοινωνία.“³⁰² Erst durch seine Heirat konnte er sich vor diesen Kreisen retten. Auf einem Foto seiner Frau hatte er rührende Dankesworte vermerkt: „Ἡ γυναίκα ποὺ κάθεται στὴν πόρτα τοῦ θησαυροῦ τῆς τέχνης μου, αὐτὴ ἔχει τὰ πρωτεῖα, γιατί σ’ αὐτὴν χρωστάω ὅλη τὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ μου.“³⁰³ Ähnliches sehen wir bei Mollas, der, wie Kaimis berichtet, ebenfalls von seiner Frau bewogen wurde, sein Bohemiendasein zu beenden.³⁰⁴ Wie Petris zu Recht anmerkt, gibt Spatharis nicht viele Informationen über diese Lebensperiode preis – aus Scham, wie er vermutet.³⁰⁵ Möglicherweise wäre es ihm leichtergefallen, sich mündlich darüber zu äußern – die Hemmschwelle ist sicher höher, wenn es gilt, Derartiges zu Papier zu bringen. Diesen Gedanken legt jedenfalls der allgemeine Stil, in dem das Buch verfasst ist, nahe. Zum Figurenrepertoire des Schattentheaters gehören auch Gestalten der Unterwelt. An erster Stelle ist hier wohl die Figur *Stavrakas* oder *Stavrakis* zu nennen, doch daneben gibt es auch andere – so die Figuren namens *Nodas*, *Mitsaras*, *Kotsarikos*, *Vangelis*, *Mistoklis*, *Bouras*, *Yordanis*, *Paularas* und *Sotoros*.³⁰⁶ *Nodas* ist die zweitwichtigste Figur nach *Stavrakas*. Während die Entstehung von *Stavrakas* dem 19. Jahrhundert zuzuordnen ist, stammt *Nodas* aus dem 20. Jahrhundert.³⁰⁷ Auch *Stavrakas* hat einen langen und vielgelenkigen Arm. Petropoulos zitiert

³⁰² Ibid., S. 50.

³⁰³ Ibid., S. 51.

³⁰⁴ Kaimi, S. 38.

³⁰⁵ Petris, S. 46.

³⁰⁶ Petropoulos, S. 71.

³⁰⁷ Ibid., S. 87. Der Erfinder der Figur *Stavrakas* ist laut Petropoulos unbekannt. Verschiedene Karagiozisspieler nennen unterschiedliche Namen und Orte, die hinter der Entstehung der Figur stehen könnten. Laut Mollas ist *Stavrakas* aus Psiri, Biris behauptet, er sei aus Athen, ein anderer nennt Piräus usw. S. 79. Spatharis schreibt, *Stavrakas* sei eine Schöpfung des Giannis Moros. Spatharis, S. 198. Dem widerspricht der Spieler Panagiotis Michopoulos; ihm zufolge habe Giannis Moros seine Figuren nicht selbst gemacht, dazu sei er gar nicht in der Lage gewesen. Ibid. S. 77. Diese Mutmaßungen fielen in einem Gespräch zwischen Petropoulos und Michopoulos, das am 16. September 1972 stattfand. Auch Mollas zufolge ist Moros der Erfinder des *Stavrakas*. S. 78.

ein Gespräch mit O. E. Zakhos. Diesem zufolge kommt nicht nur seinem Arm, sondern auch seiner langen Pistole die Rolle des Phallus zu.³⁰⁸ Diese Figur tritt in vielen Spielen auf, nicht aber in den heroischen Spielen,³⁰⁹ und auch in der Provinz vermeiden die Spieler es, Figuren wie Stavrakas auf die Bühne zu bringen.³¹⁰ Petris verweist insbesondere auf die Sprache des *Stavrakas*, bei der es sich um eine Gossensprache (η γλώσσα της πιάτσας) handelt, die besonders von den Angehörigen des Subproletariats verwendet wurde, zu dem Petris zufolge auch die Karagiozisspieler zählt: „Παρόλο που η φυσιολογική γλώσσα του καραγκιοζοπαίχτη είναι η γλώσσα της πιάτσας [...]“.³¹¹

Auch der Karagiozis gilt vielen Autoren – darunter Petris – als Angehöriger dieser subproletarischen Schicht.³¹² Demnach ist die Welt des Karagiozis jene des Subproletariats, dessen Respekt er sich durch seine Taten sicher sein kann – Taten, die in den Augen der bürgerlichen Gesellschaft freilich nichts anderes sind als Verbrechen.³¹³ Auch er ist arbeitslos, ein Landstreicher, er lebt in einer geschlossenen Gruppe und fürchtet die Obrigkeit. Das Merkmal, keinen bestimmten Beruf zu haben, teilt er mit dem Karagöz. Karagöz ist ebenfalls arbeitslos und nimmt jede Arbeit an, die sich ihm bietet. Einmal verdingt er sich als Schreiber, obwohl er weder schreiben noch lesen kann, einmal als Koch, obwohl er nicht kochen kann. Dann wieder wirkt er als Arzt, obwohl er von Heilkunde überhaupt nichts versteht, dass er nicht rudern kann, hält ihn nicht davon ab, sich als Bootsmann zu verdingen. Es gibt viele derartige Spiele in dieser Gruppe. Der Karagiozis wird ebenfalls Schreiber, Apotheker, Bäcker usw. Der Humor des Karagöz/Karagiozis ergibt sich aus diesem Nichtkönnen. Bei einem Vergleich gilt es jedoch auch den zeitlichen Unterschied zu beachten. Unter den obengenannten osmanischen Spielen gibt es alte und neue Spiele, keines jedoch stammt aus dem 20. Jahrhundert, wohingegen die griechischen Spiele im 19. und 20.

³⁰⁸ Ibid., S. 81.

³⁰⁹ Ibid., S. 67.

³¹⁰ Ibid., S. 71.

³¹¹ Petris, S. 212.

³¹² Ibid., S. 219.

³¹³ Ibid., S. 224.

Jahrhundert entstanden, allerdings demselben Muster folgend. Die Eigenschaften der Hauptfigur bleiben unter verschiedenen gesellschaftlichen Verhältnissen unverändert.

3.3.4. Die Meister und die Helfer

In seinem Buch erwähnt Spatharis seine Meister oft und stets mit Respekt. Außer mit seinen eigenen Meistern – etwa Theodorellos – befasst er sich jedoch auch mit jenen, die er zwar nicht persönlich kannte, die aber in der Tradition einen wichtigen Platz hatten, wie Mimaros.

So erfahren wir, dass er seine Kunst von Theodorellos gelernt hat, der aus der Schule von Mimaros hervorgegangen war. Wie wichtig ihm die Bestätigung seines Meisters war, ist einer von ihm zitierten Begebenheit zu entnehmen: Während einer Aufführung bemerkte Spatharis, dass sein Meister Theodorellos hinter ihm saß und beobachtete, wie er spielte, da fing er an zu zittern: „Ἐμένα μ’ἔπιασε τρεμούλα καὶ δὲν μποροῦσα νὰ παίξω. Τότες μοῦ εἶπε ὁ Θεοδωρέλλος: «Μπράβο Σπαθάρη, ἐσὺ θὰ μὲ ἀντικαταστήσεις.» Τότε συνῆλθα καὶ ἄρχισα πάλι νὰ παίξω μὲ μεγαλύτερο κέφι.“³¹⁴ Auch bei den Brüdern Panayotis und Giorgaros Damadakis war er als Helfer tätig, was er mit dem Wunsch dieser Spieler erklärt. Demnach wollten diese von ihm die Kunst eines Theodorellos erlernen. Dafür bezahlten sie ihn gemeinsam.³¹⁵ Dass er selbst Karagiozis spielte, gleichzeitig aber auch als Helfer arbeitete, ist durchaus bemerkenswert und ist sicher auf finanzielle, aber auch technische Gründe zurückzuführen. Weil er noch jung war, gab es für ihn noch viel zu lernen. Als Helfer zu arbeiten war diesem Lernprozess zweifellos förderlich.

Überhaupt nehmen seine eigenen Helfer in seinen Erinnerungen breiten Raum ein. Dies macht sein Buch zu einer wichtigen Informationsquelle zu den Meister-Lehrling-Beziehungen – ein in der Tat spannendes Verhältnis. Diese Spannung ist im ganzen Buch

³¹⁴ Spatharis, S. 44-45.

³¹⁵ Ibid., S. 45.

präsent. Gleichwohl wird nicht nur das nicht immer reibungslose Verhältnis erzählt, sondern auch die Bedeutung der Helfer für das Spiel, für die Tradition und für die Zukunft.

Besonders bei der Arbeit in der Provinz spielt der Helfer eine wichtige Rolle. Hier kämpft man gemeinsam gegen all die Schwierigkeiten, die damit verbunden sind. Diese Wirklichkeit wird von Spatharis sehr klar in seiner Antwort an seinen Helfer Iatridis ausgedrückt: „Α, Γιαννάκη, μὴν κολώνεις. Ἐμπρὸς μαζί στὴ δουλειά, μαζί καὶ στὴ δόξα.“³¹⁶ Dieser Paragraph zeigt auch die Bedingungen, unter denen sie leben mussten. So etwa arbeitete Iatridis, wenn er nicht als Helfer hinter der Bühne stand, als Straßenschuhputzer und nachts schlief er auf einem zweirädrigen Karren.³¹⁷ Armut und Hunger waren nicht nur das Schicksal des Karagiozis, sondern auch das ihrige: Wenn ein Besitzer eines Kafeniens sich weigerte, ihnen etwas zu essen zu geben, mussten sie eben mit leerem Magen spielen: „Τὸ παράπονό μας ἦτανε μεγάλο γιατί δύο μέρες πού ἴμαστε νηστικοὶ δέν μᾶς ἀρώτησε κανένας πότε θὰ φᾶμε ἢ ἂν φάγαμε.“³¹⁸ Diese Stelle macht deutlich, dass sowohl der Meister als auch der Helfer arm, hungrig und in Not waren.

Spatharis nahm sich der Helfer an. Als er Iatridis in einem Kaffeehaus in äußerst schlechter Verfassung sah, steckte er ihm Geld zu, damit er sich Kleidung kaufen und sich täglich waschen könne. In einem anderen Fall – nachdem sein Helfer Panayotis im Zuge einer Auseinandersetzung mit deutschen Soldaten während der Besatzungszeit verletzt worden war und nicht mehr arbeiten konnte – gab er Panayotis’ Anteil an dessen Familie weiter.³¹⁹

Manche seiner Helfer, die glaubten, dass sie bereits das Zeug zum Spieler hätten, wollten statt ihm spielen. Doch bei den Zuschauern kam es gar nicht gut an, wenn an Spatharis’ Stelle ein Helfer spielte. Sobald sie das bemerkten, protestierten sie auf das Heftigste. Der interessante Punkt an dieser Stelle ist der Wunsch der Helfer, selbst auf der Bühne zu stehen, ohne sich jedoch vom Meister zu trennen – sie möchten auf derselben

³¹⁶ Ibid., S. 83.

³¹⁷ Ibid., S. 80.

³¹⁸ Ibid., S. 82.

³¹⁹ Ibid., S. 100-101.

Bühne spielen, auf der auch der eigentliche Meister zugegen ist.³²⁰ Der Grund dafür liegt wohl darin, dass sie einerseits von dessen Berühmtheit zehren wollten, andererseits aber wussten, dass sie noch immer dessen Beistands bedurften. Ging die Vorführung schief, ließ sich der Meister rufen, um das Spiel zu retten.

In den letzten Jahren seiner Karriere spielte Spatharis mit drei Helfern. Im Buch erwähnt er aber viel mehr Helfer, die mit ihm gearbeitet hatten, und von denen einige selbst Meister wurden, wie etwa Manthos Tsihlas, der der Spieler der Stadt Peristeri war.³²¹

Wie Kiourtsakis anmerkt, war ein Helfer oft ein ehemaliger, treuer Zuschauer – eine Behauptung, die am Beispiel von Spatharis Bestätigung findet.³²² Und das trifft auch auf den Karagöz zu. Obwohl die damaligen Spiele eigentlich nicht für Kinder gedacht waren, befanden sich immer auch Kinder unter den Zuschauern. War es nun ein Zeichen von Armut, dass dieser Beruf bereits in der Kindheit ergriffen wurde? Unterschieden sich diese Kinder von denen, die anderen Lehrberufen zuneigten – dem des Handwerkers, Bäckers, Schusters, Barbiers usw.? Jedenfalls liegt darin die Garantie für die Zukunft des Handwerks, ob es nun das Schuhmacherhandwerk oder das Schattentheater ist. Man kann also sagen, dass, obwohl die Spiele zu der Zeit, da das Schattentheater – sei es das osmanische/türkische, sei es das griechische – noch lebendig war, nicht besonders für Kinder geeignet waren, sie gleichsam als eine Institution zur Lehrlingsausbildung fungierten. Das erklärt auch, warum die Karagiozis- bzw. Karagözspieler aus ähnlichen Verhältnissen stammten wie ihre Zuschauer.

³²⁰ Ibid., S. 90-91, 134-136.

³²¹ Ibid., S. 172.

³²² Das sieht man auch bei den anderen Spielern, etwa bei Andonis Mollas. Bereits als kleiner Bub konnte er alle Spiele von Roulias auswendig und später wurde er sein Helfer. Mihalis Ieronimidis, S. 29.

3.3.5. Die Karagiozisspieler und die Konkurrenz

Spatharis führt in seinem Buch eine ganze Reihe von Karagiozisspielern an, mit denen er zusammengearbeitet oder denen er geholfen hatte. Für viele findet er lobende Worte, manche aber beschreibt er als dreist und ruhmsüchtig. Im Vordergrund seiner Ausführungen steht freilich seine eigene Tätigkeit als Spieler, wobei er, wie Myrsiades anmerkt, nicht zögert, auch von seinen Misserfolgen zu erzählen.³²³

In einer Liste, in der drei jeweils nach einem Meister benannte Kategorien von Schulen angeführt sind,³²⁴ gibt er auch kurze biographische Informationen, einschließlich mehrerer persönlicher Anmerkungen, die einen Einblick in die Beziehungen zwischen den Spielern erlauben. Bei den Spielern handelte es sich um Mitglieder des Vereins der Karagiozisspieler (Σωματεῖο Καραγκιοζοπαιχτών), zu dessen Gründern Sotiris Spatharis zählte. In welchen Orten und Ländern diese Spieler auftraten, welche anderen Berufe sie ausübten, ob sie Talent hatten, mit welchen Problemen sie kämpften, welche Verbrechen sie begingen, woran sie starben, unter welchen Bedingungen sie lebten – auf all diese Fragen gibt diese kleine Liste Antwort.³²⁵ Was auffällt ist, dass Spatharis weder die Bevölkerung Anatoliens noch die dortigen Spieler erwähnt. Und wenn er sich einmal zu Spielern äußert, die aus dem damaligen osmanischen Gebiet stammten, wie Takis Mellidis, Frixos, Avraam Andonakos, lässt er ihre Herkunft unerwähnt.

In seinen Schilderungen erfährt man auch, dass er vielen anderen Spielern half. So kam es vor, dass er arbeitslosen Kollegen erlaubte, seine Bühne zu benutzen,³²⁶ darunter auch

³²³ Myrsiades, 2015, S. xxi.

³²⁴ Es sind dies Mímaros, Roulias und Memos. Spatharis' Begründung lautet wie folgt: „Ἐτσι ἡ τέχνη τοῦ Καραγκιόζη ἔχει τρία παιζίματα τοῦ Μίμαρου μὲ τὴν πατρinhή προφορὰ καὶ καλαμπούρια, τοῦ Ρούλια μὲ ρουμελιώτικη προφορὰ καὶ τοῦ Μέμου μὲ τὴ θεσσαλιώτικη. Ἐμεῖς οἱ Καραγκιοζοπαιχτες τὰ γνωρίζουμε τὰ παιζίματα καὶ λέμε: Ὁ τάδε Καραγκιοζοπαιχτης παίξει ἅ λὰ Μίμαρου – ἅ λὰ Ρούλια – ἅ λὰ Μέμου.“ Spatharis, S. 165-166.

³²⁵ Eine ähnliche, umfangreichere Liste gibt es auch im Buch des Dimitiris Mollas, der etwas mehr über die darin genannten Spieler erzählt. Allerdings sind die Informationen in seinem Buch im Allgemeinen nicht sehr verlässlich, sodass ihnen mit einer gewissen Vorsicht zu begegnen ist.

³²⁶ Spatharis, S. 116-117.

Mollas, als dieser während des Zweiten Weltkriegs keine Arbeit bzw. keinen Spielort finden konnte. Spatharis sagte zu ihm: „Δίχως να συνεννοηθώ με το θεατρόνη μου, διάλεξε όποια μέρα θέλεις.“³²⁷

In den Worten von Kiourtsakis war ein guter Karagiozisspieler stets auch ein guter Handwerker – Schuster, Tischler etc. – und das traf auch auf Spatharis zu.³²⁸ Er machte seine Figuren und Dekore selbst – und das in einer Menge, die ausreichte, um auch die anderen Karagiozisspieler zu versorgen. So habe er, wie er erzählt, Spiros Karabalis³²⁹ einmal einen Koffer voller Figuren gegeben.³³⁰ Spatharis erwies sich bezüglich der technischen Angelegenheiten des Schattentheaters als äußerst geschickt. Einige Beispiele zeugen davon, dass er Lösungen für verschiedene Probleme entwickelte; technische Neuerungen, die er sich von anderen Spielern angeeignet hatte, gab er seinerseits weiter.³³¹

Daneben gibt es aber auch viele Geschichten über die Konkurrenz zwischen den Spielern. In diesem Zusammenhang wird besonders Nasos Fotinos hervorgehoben, ein älterer Spieler, dessen Aufführungen Spatharis als kleiner Junge besucht hatte. Im Jahr 1926 trat Spatharis in Drama auf. Dort waren aber noch zwei andere Spieler zugegen, einer war besagter Fotinos. In der Absicht, ihn kennenzulernen und sein Spiel zu beobachten, begab sich Spatharis zu dem Ort, an dem Fotinos spielte und erzählte ihm, dass er ein Kollege aus Athen sei. An jenem Abend betätigte er sich auch als Fotinos' Helfer. Doch Fotinos bot ihm weder Kaffee noch eine Zigarette an. Auch Spatharis' Bitte, ihm eine Decke zu leihen, weil die Spieler nachts auf der Bühne schliefen, wies er zurück.³³² Die Beziehung mit Fotinos bleibt das ganze Buch hindurch angespannt. Ein anderes Mal spielten beide wieder am selben

³²⁷ Ieronimidis, S. 74.

³²⁸ Kiourtsakis, 2003, S. 37.

³²⁹ Sohn des Sängers und Regisseurs Kostas Karabalis, Spieler und Musiker, Schüler von Kareklas und sein langjähriger Helfer. Siehe Puchner, S. 180 und Dimitris Mollas, *Ο Καραγκιόζης μας*, Singhroni Epohi, Athen 2002, S. 189.

³³⁰ Ibid., S. 157.

³³¹ So fungierte er bei Aufführungen des Mollas als Stimmenverstärker (S. 112) und baute zwei Bühnen für die Spieler Xanthos und Manolopoulos (S. 97).

³³² Ibid., S. 81.

Ort. Fotinos verfügte über ein 40-köpfiges Orchester und war auch in der Lage, Reklame für seine Aufführungen machen. Das heißt, er hatte viel mehr Möglichkeiten als Spatharis, was die Konkurrenz zwischen beiden zusätzlich verschärfte. Dennoch hatte Spatharis in jener Nacht mehr Zuschauer als Fotinos: „Εκείνη τή βραδιά, ό Φωτεινός έκοψε 420 εισιτήρια κι έμεις 480. Καί πώς έγινε αυτό; Όλοι οι πατριώτες τοῦ Φωτεινοῦ πήγανε στόν Καραγκιόζη του υποχρεωτικῶς, ἀλλά μόλις αυτός μπήκε στη σκηνή νά παίξει, ὅλοι φύγανε καί ἤρθανε σέ μάς. Κι έτσι στό τέλος ὅταν ὁ Φωτεινός έκαληνύχτισε τόν κόσμο ἦτανε ζήτημα ἐάν υπήρχανε δεκαπέντε άτομα στην πλατεία. Γι'αυτό τήν ἄλλη μέρα ὁ Φωτεινός έφυγε πάλι.“³³³

Auch der Analphabetismus spielte in der Konkurrenz eine Rolle. Spatharis unterstreicht mehrmals, dass Fotinos zu jenen Spielern gehörte, die lesen und schreiben konnten. Und er behauptet, dass Fotinos, als er, Spatharis, begann, in Drama für die höheren Schichten der Gesellschaft zu spielen, überall herumzählte, dass er Analphabet war.³³⁴ In Spatharis' Spielerliste wird Fotinos dennoch nicht negativ beschrieben.³³⁵

3.3.6. Die Spielorte und die Kaffeehausbesitzer

McCormick spricht von einer fast symbiotischen Beziehung, die zwischen Kaffeehäusern und dem Schattentheater in Griechenland und in Nahost geherrscht habe.³³⁶ Nicht anders war es in der osmanischen Region. Der Karagöz wurde an verschiedenen Orten gespielt, am allerhäufigsten jedoch in den Kaffeehäusern. Und aus deren Besuchern gingen die begeistertsten und treuesten Zuschauer des Schattentheaters hervor.

In Spatharis' Buch findet sich eine lange Liste von Kaffeehäusern und deren Besitzern. Dabei erfährt man auch einiges über die Arbeitsbedingungen der Spieler. Neulinge

³³³ Ibid., S. 90.

³³⁴ Ibid., S. 93.

³³⁵ „Έπαιξε πολλά χρόνια στην πλατεία Κουμουντούρου, μετά στην Ἀμερική καί στό τέλος έπαιξε στη Δράμα. Ἦτανε πολὺ μορφωμένος ἄνθρωπος. Πέθανε ἐπὶ Γερμανικῆς Κατοχῆς.“ Ibid. S. 173.

³³⁶ McCormick, S. 45.

unter den Spielern spielten in den Gärten, unter freiem Himmel,³³⁷ die erfahrenen Spieler dagegen zumeist in geschlossenen Räumen. Als der Besitzer eines Kaffeehauses Spatharis erstmals vorschlug, in seinem Lokal zu spielen, lehnte dieser ab: „Στὴν ἀρχὴ τοῦ’πα ὄχι, γιατί ντρεπόμουνα νὰ παίξω σὲ καφενεῖο [...]“.³³⁸ Die städtischen Spieler wie Mollas veranstalteten ihre Spiele an bestimmten Orten in der Stadt wie auf dem Dexameni, beim Tempel des Olympischen Zeus. Da Spatharis auch die Namen der Orte, an denen er spielte, angibt, darunter viele Kaffeehäuser, und ungefähre Ortshinweise macht, lässt sich seine Arbeitsroute relativ gut nachverfolgen.

Zunächst baute er seine Bühne im Hof seines Wohnhauses³³⁹ und später – besonders am Anfang seiner Berufskarriere – in den Gärten der Kaffeehäuser. Spatharis gibt stets an, ob eine Veranstaltung außerhalb oder im Inneren eines Kaffeehauses stattfand. Doch er spielte nicht nur in und vor Kaffeehäusern, sondern auch an ganz anderen Orten. Zum Beispiel im Depot eines seiner Helfer – Yoldadi/Yoldasi³⁴⁰ –, in einem Bierhaus, in einem Theater oder auf einem Dorfplatz. Und wenn sich kein besserer Platz fand, wurde auch an weniger geeigneten Orten, wie im Garten einer Patisserie, gespielt.³⁴¹

Die Besitzer sollten Holz und Stoffe für die Errichtung der Bühne zur Verfügung stellen, eventuell auch Geld für die Figuren. Überdies wurde von ihnen erwartet, dass sie den Spieler und seinen Helfer verköstigten. Das funktionierte freilich nicht immer. Im Buch finden sich viele Beispiele für das problematische Verhältnis zwischen Kaffeehausbesitzern und Spielern. Manche Besitzer weigerten sich, das für den Rahmen der Bühne benötigte Holz anzuschaffen, das die Spieler ja nicht ebenso mit sich führen konnten wie ihre Figuren, wenn

³³⁷ Spatharis erwähnt einen Laienspieler, einen gewissen Marmaras, der unter freiem Himmel spielte. S. 33.

³³⁸ Ibid., S. 40.

³³⁹ Der Karagiozisspieler Giorgos Haridimos beschreibt diesen Prozess sehr klar: „[...] κάθε παιδί τῆς γειτονιάς ζοῦσε αὐτὴ τὴν τέχνη, πού ἦταν καὶ ἡ μόνη του ψυχαγωγία. Ἐπαιρνε χαρτόνια, σχεδίαζε καὶ ζωγράφιζε τοὺς ἥρωες καὶ τοὺς ἔπαιζε μετὰ σ’ ἓνα σεντόνι πού τό ἄπλωνε στὴν αὐλή του. Πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ ἔγιναν ἐπαγγελματίες.“ Kiourtsakis, S. 273-274. Fn. 122.

³⁴⁰ Ibid., S. 74.

³⁴¹ Ibid., S. 134.

sie von einem Ort zum anderen zogen. Dann gab es Besitzer, die den Spielern das Essen vorenthielten, andere beschlagnahmten sogar ihre Gehälter. Und was die Musiker betraf, die oft nicht fixer Bestandteil der Truppe der Meister waren, sondern vor Ort rekrutiert wurden: Weil die Musik ein Basiselement des Schattentheaters ist, singen und musizieren die Spieler selbst oder engagieren Musiker, besonders Sänger. Musizierende, die darüber hinaus benötigt wurden, sollten – so die Erwartung der Meister – von den Kaffehausbesitzern bezahlt werden.³⁴² Die aber dachten oft nicht daran, das zu tun.

3.3.7. Die Karagiozispiele des Sotiris Spatharis

Sotiris Spatharis führte sowohl klassische und heroische als auch aktuelle Spiele auf. Sein Repertoire umfasste berühmte und bekannte Spiele, aber auch Spiele, die er selbst kreiert hatte.

Als ein mündliches Genre zeichnet sich das Schattentheater dadurch aus, dass es über ein gewisses Grundgerüst verfügt, das von jedem Spieler oder jedem Erzähler auf eigene Weise ausgestaltet wird. Dabei kommt auch dem Publikum eine wichtige Rolle zu: Weil das Spiel auf Improvisation beruht, können die Zuschauer sich einmischen und dem Spiel eine unvorhersehbare Wendung geben. Jede Aufführung ist eine neue Version ein- und desselben Spiels. Und diese neuen Versionen gehen von Meister zu Meister – insbesondere vermittelt durch die Helfer, aber auch die Zuschauer. So war es auch im Fall des Spatharis.

3.3.7.1. Klassische Spiele

Sotiris Spatharis führt die klassischen Spiele an, die er zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten spielte – diese sind meist auch Bestandteil des Repertoires des Karagöz, etwa *Καραγιόζης γιατρός* (Karagiozis als Arzt) oder *Έφτά γαμπροί και μία νύφη* (Sieben

³⁴² Ibid., S. 84.

Bräutigame und eine Braut). Hier ist ein Punkt zu erwähnen: An einer Stelle seines Buchs merkt Spatharis an, dass er während seines Militärdiensts vor Soldaten das Spiel Ἐφτά γαμπροί καί μιὰ νύφη aufführte.³⁴³ Er erzählt die Grundzüge des Spiels, das auch den Zuschauern des Karagöz bekannt ist. Natürlich gibt es Unterschiede, aber die eigentliche Geschichte des Spiels ist in beiden praktisch dieselbe; im Karagöz heißt dieses Spiel *Küp* (Tongefäß) oder *Yalova Sefası*. An einer anderen Stelle beschreibt er ein ähnliches Spiel, aber dieses Mal heißt es *To κιούπι* (Küp/Tongefäß).³⁴⁴ Das zeigt, dass damals zwischen Karagöz und Karagiozis noch eine Kontinuität bestand. Aber es fällt auch auf, dass Spatharis dieses Spiel in seiner Liste der Kategorie Mimaros zuordnet.³⁴⁵ In dieser Liste gibt es weitere Spiele, die man aus dem Repertoire des Karagöz kennt. Dieses Spiel wird in der Liste jedoch nicht mit dem Namen *To κιούπι* angeführt. Dieser war möglicherweise unter den Spielern gebräuchlich, ‚offiziell‘ heißt es jedoch Ἐφτά γαμπροί καί μιὰ νύφη.³⁴⁶

Spatharis erzählt nicht nur von den Spielen des Mimaros, sondern auch von denen des Kostas Karabalis, Theodoros Theodoretos, Andonis Bastas, Kostas Manos, Spiros Kouzaros und seinen eigenen. Es fällt auf, dass jene Spiele, die auch zum Repertoire des Karagöz gehören, nur auf der Liste des Mimaros stehen. Die anderen Spiele sind meistens heroische Spiele oder neue Spiele mit aktuellem Inhalt. *To στοιχειμένο δέντρο*, der im Karagöz als *Kanlı Kavak* bekannt ist, war das Spiel, das Spatharis sah, als er bei der Aufführung des Mimaros war.³⁴⁷ Hier geht es nicht nur um Kontinuität, hier zeigt sich auch, dass Mimaros zwischen dem Alten und Neuen steht – als vielleicht die letzte Klammer auf diesem kontinuierlichen Weg.

³⁴³ Ibid., S. 59.

³⁴⁴ Ibid., S. 64.

³⁴⁵ Ibid., S. 221-222.

³⁴⁶ Dieser Name leitet sich vom Inhalt des Spiels ab, in dem die Liebhaber der *Zenne* (im osmanischen Spiel) bzw. der Tochter des Wesirs (im griechischen Spiel) in ein Tongefäß hineingehen. Die Anzahl der Liebhaber beträgt sieben.

³⁴⁷ Ibid., S. 32.

3.3.7.2. Heroische Spiele

Was die Inhalte seiner Spiele betrifft, hält sich Sotiris Spatharis in seinem Buch mit Informationen zurück. Nur zwei Spiele unterschiedlicher Kategorien, nämlich Athanasopoulos und Fotis Yangoulas, finden Erwähnung, wobei er besonders das erste ganz detailliert schildert. Er spricht von diesen beiden als von seinem besten bzw. seinem erfolgreichsten Spiel. Von den anderen Spielen, auch von den heroischen, erfährt man nicht viel, außer den Namen der Spiele, die er im Jahr 1943 aufführte. Während der deutschen Besatzung spielte er die heroischen Spiele „Τότε ὅλος ὁ κόσμος ἔτρεχε στὸν Καραγκιόζη γιὰ νὰ βλέπει τὸν Διάκο, τὸ Σούλι, τὸ Μεσολόγγι, τὸν Κατσαντώνη κι ἄλλες ἥρωικὲς παραστάσεις.“³⁴⁸ An einer Stelle seines Buchs erzählt er von den Vorbereitungen für die heroischen Spiele: Im Winter des Jahres 1935 arbeitete er gemeinsam mit seiner Frau und seinem Sohn an Dekoren und Kostümen besonders für *Apotheosis*. Diese wurden benötigt, weil gegen Ende dieses Spiels echte Menschen, nämlich die Meister und ihre Helfer, in die Rolle der Figuren schlüpfen. Deswegen werden für diesen Teil Kostüme und andere Materialien benötigt.³⁴⁹ Dies kostete ihn eine Menge Geld, es verwundert daher nicht, dass er hohe Erwartungen in diese heroischen Spiele setzte.

Hin und wieder kommt Spatharis auch auf die nationalistischen Gefühle von Zuschauern und Spielern zu sprechen. Die Aufführungen des Mimaros waren stets überlaufen, weil sie Familienspiele voll mit nationalistischen Elementen waren.³⁵⁰ In seiner Liste wird nur ein Spieler, Giannis Liatsas, erwähnt, den er für eine gute Besetzung für die heroischen Spiele hielt.³⁵¹ Diese Spiele fanden bei den Zuschauern großen Anklang, während der Aufführungen war es bis auf die Stimmen der Figuren vollkommen still. Wollte jemand etwas bestellen,

³⁴⁸ Ibid., S. 152.

³⁴⁹ Ibid., S. 130. Walter Puchner zufolge konnte sich diese Neuerung – die Inszenierung der Apotheose mit richtigen Menschen – nicht halten. Laut Puchner war dies eine Neuerung des Spatharis. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, S. 106. Zu Einzelheiten dazu siehe auch Fn. 216.

³⁵⁰ Ibid., S. 165.

³⁵¹ Ibid., S. 170. „Ἐπαιζε πολὺ καλὰ τίς ἥρωικὲς παραστάσεις. Πέθανε πρὶν τὸ 1920.“

teilte er dies dem Kellner per Handbewegung mit: „[...] Weh dem Zuschauer, der hustet. Alle schreien ihn an: „Schweig doch!“³⁵²

Kaimis erzählt eine Anekdote, die er von dem Spieler Mitsos Vasiliotis gehört hatte. Im Jahr 1898 führte der berühmte Spieler Roulias in Kifisia ein heroisches Spiel auf. In der Nähe gab es ein Theater, in dem an diesem Abend eine Opernvorstellung angesetzt war. Das noble Opernpublikum aber kam in Massen zum Karagiozis und blieb dort bis zum Ende der Aufführung.³⁵³ Was mag der Grund dafür gewesen sein? Weil ein heroisches Spiel zum Besten gegeben wurde oder weil das Schattenspiel als solches bereits auf Siegeszug war?

Kaimis betont, dass die Balkankriege des Jahres 1912 die Inhalte der Spiele um neue kriegsfreundliche Episoden bereicherten und darüber hinaus die Einführung neuer Methoden beflügelten. Er führt weiter aus: „Τὸ θέατρο τοῦ Καραγκιόζη ἀπὸ χῶρος συνάντησης ἔγινε χῶρος, ὅπου σφυρηλατοῦσαν τὸ πατριωτικὸ αἴσθημα.“³⁵⁴ Laut Kaimis veränderte sich der Karagiozis nicht nur inhaltlich, sondern auch hinsichtlich seines Wirkungsfelds. Nun bekam das Schattenspiel eine andere Funktion: Die Bühne des Karagiozis wurde der Ort, an dem nationalistische Gefühle gehegt wurden.

Spatharis zufolge mussten die heroischen Spiele immer von Sängern begleitet werden. Zu jedem Spiel wurden bestimmte Lieder, die seinen Inhalt unterstrichen, gesungen. Myrsiades betont, dass die meisten dieser Lieder dem Repertoire der Kleften entstammten.³⁵⁵

Der Karagiozis bleibt auch in diesen Spielen weitgehend unverändert, vor allem bewahrt er sich seinen Humor. Auf diesen Punkt weist Kaimis hin: „Στο ἥρωικό δράμα ὁ ρόλος τοῦ Καραγκιόζη εἶναι ὁ ἴδιος. Ἐκφράζει πάντοτε τὸ σατιρικό πνεῦμα“, und „πολεμάει στὸ πλευρό του μέ ἥρωισμό, ἀλλὰ κριτικάροντας καί κοροϊδεύοντας τὰ πάντα.“³⁵⁶ Myrsiades

³⁵² „[...]ἀλίμονο στὸ θεατὴ ποὺ θὰ ἔβηχε. «Σὼπα μωρέ!» τοῦ φωνάζανε ὅλοι.“ Ibid., S. 180.

³⁵³ Kaimi, S.63.

³⁵⁴ Kaimi, S. 34.

³⁵⁵ Myrsiades, *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, S. 207.

³⁵⁶ Kaimi, S. 62.

erklärt das mit dessen rhomäischem Einschlag: „Where, however, erotic elements surface in the heroic texts, and where comic characters penetrate the heroic realm to confuse values, there we find the Romaic face of the Karagiozis performance putting itself forward.“³⁵⁷ Der Humor in diesen Spielen funktioniert wieder über den Hunger des Karagiozis wie in diesem Beispiel, einem Klefteneid im Stil des Karagiozis:

„Für mich ist die Zeit gekommen, meine Brüder, in den Krieg zu ziehen,
die Ziegen auf dem Dorf bis auf die Knochen aufzuessen.
Und ich schwöre ihnen Kinder, ohne Kummer und Schmerz
Ich werde laufen, um die Wiedehopfe zu töten.
Und wie ein wildes Tier werde ich Braten, Süßigkeiten, gekochtes Fleisch,
Und alle Milchspeisen essen.
Ich habe mich schon entschlossen, ich will sehr aktiv sein.
Und mich bekriegend mit dem Feind, werde ich seine Taschen leeren.
Und während der Wirren des Kriegs
Wird die Fliege das Eisen und die Mücke den Stahl essen
So sprach ich mit euch und mein Eid ist zu Ende
Weil die Schmerzen mich aufgrund des großen Hungers fingen
Lauft, um Braten, Weine, Süßigkeiten, Zuckermelone zu bringen
Ich, der Arme, will mich heilen, damit die Schmerzen von mir weggehen
Aber will ich Kinder, dass ihr schnell wie Hirsche lauft
Und wenn ihr all dies nicht findet, bringt mir Reis von zwei Tassen“³⁵⁸

³⁵⁷ Myrsiades, S. 38.

³⁵⁸ Hrisikopoulou, S. 176. Es ist im fünfzehnsilbigen Versmaß geschrieben. Dieser Vers wird oft in der Volksdichtung verwendet.

Ἦρθε καιρός ἀδέρφια μου νὰ πάω νὰ πολεμήσω,
Τις γίδες τις χωριάτικες νὰ τις ξεκοκαλίσω.
Και σὰς ορκίζομαι παιδιὰ, χωρὶς καημὸ καὶ πόνο
Θὰ τρέχω νὰ σκοτόνω τοὺς τσαλαπειτεινοὺς
Και σα θεριὸ θὰ τρώω ψητὰ, γλυκὰ, βραστά

Hrisikopoulou behauptet, dass dieser Eid ein Produkt der mündlichen kulturellen Tradition sei. Das mag stimmen, beantwortet aber nicht die Frage, wie die Zuschauer auf diesen Humor in einem heroischen Spiel reagierten, zumal in einer Periode, in der nationalistische Gefühle besonders stark waren. Im Spiel über Alexander den Großen, das der Spieler Mihopoulos aufführte, nennt Karagiozis den Alexander „Κύριε Μετακυδώνια“ oder „κυρ-Κυδώνια“.³⁵⁹ Wie nahmen die Zuschauer solche Wortspielereien in einem heroischen Spiel wahr? Kaimis zufolge kämpft der Karagiozis immer an der Seite der Heroen, aber nie, ohne sie zu kritisieren und sich über sie lustig zu machen.³⁶⁰ Es ist interessant, dass die griechische Filmemacherin Lena Voudouri in den 1970er Jahren den Karagiozis als einen Revolutionär, der gegen die Türken gekämpft hat, bezeichnet. In einem Interview, das sie dem Korrespondenten einer türkischen Zeitung in Athen gab, beschreibt sie die wesentlichen Eigenschaften des Karagiozis. Ihrer Meinung nach trägt der griechische Karagöz drei Züge – den der Komödie, den der Tragödie und den des Heroismus. Während der komödiantische Zug unter türkischem Einfluss steht, ist der tragische durch und durch griechisch. Der Heroismus wiederum fällt in die Zeit der griechischen Revolution gegen die Türken.³⁶¹

Καο όλα τα γαλακτερά/

Το πήρα πια απόφαση θέλω πολύ να δράσω

Και πολεμώντας τον εχθρό τις τσέπες του ν'αδειάσω.

Κι απάνω στου πολέμου την τόση ανεμοζάλη

Θα φάει η μύγα σίδερο και το κουνούπι ατσάλι.

Ετούτα είχα να σας πω κι ο όρκος μου τελειώνει

Γιατί απ' την πείνα την πολλή με πιάσαν κάτι πόνοι.

Τρέχτε να φέρετε ψητά, κρασιά, γλυκά, πεπόνι

Να γιατρευτώ ο φουκαράς να μου διαβούν οι πόνοι.

Μα θέλω γρήγορα παιδιά να τρέξετε σα λάφια

Κι αν δεν τα βρείτε όλ' αυτά, φέρτε μου δυο πλάφια.

³⁵⁹ Ibid., S. 168. Το κυδώνι: Die Quitte. Dieses Wortspiel gilt dem Namen Alexanders III. von Makedonien. Karagiozis sagt statt „Makedonia“ ‚me ta kidonia‘, also „mit den Quitten“.

³⁶⁰ Kaimi, S. 62.

³⁶¹ Tuna Baykara&Özdemir Kalpakçioğlu, „Karagöz'ü Türklerden çaldık ve sahip çıktık...!, *Tercüman*, 3.05.1977, S.13.

Zwischen diesen Zügen zieht sie klare Linien, wenngleich der Karagiozis seinen Humor nicht ganz lässt. Diesen Punkt gilt es näher zu verfolgen.

Zu diesem Punkt aber gibt Spatharis kein Beispiel. Doch auch wenn er ihnen in seinem Buch keinen Platz einräumt, besteht kein Zweifel daran, dass die Vermittlung nationalistischer Gefühle eine der Hauptkomponenten seiner Popularität war, weil er das besonders betont.

3.3.7.3. Spiele zum Tagesgeschehen

Zum Repertoire der Spieler gehörte auch eine Reihe von Spielen mit lokal gefärbten, alltäglichen oder tagespolitischen Inhalten. Dabei bedienten sie sich verschiedener Methoden, um an Nachrichten heranzukommen. Wollten sie lokale Ereignisse auf die Bühne bringen, setzten sich die Spieler in die Kaffeehäuser und knüpften Gespräche mit den einheimischen Gästen an. Die Neuigkeiten aus dem Ort, die sie so erfuhren, wurden dann am Abend – zum Erstaunen und wohl auch zum Vergnügen der Zuschauer – präsentiert. Hotzakoglou zufolge war dies eine eherne Taktik der Karagiozisspieler.³⁶² Darüber hinaus – wie das Beispiel des Spatharis zeigt – griffen sie auch auf Zeitungen zurück, um die neuesten und populärsten Nachrichten in einem Spiel zu verarbeiten. Erwähnung verdienen auch die Spiele mit politischen Inhalten. Diese Spiele konnten die politischen Präferenzen der Spieler verraten oder aber sich an den Vorlieben der Zuschauer orientieren. Kaimis erwähnt ein interessantes Spiel über die Probleme des Wahlsystems im damaligen Griechenland. Das vom Spieler Karabelas erdachte Spiel thematisierte die Wahlen des Jahres 1928, die Venizelos mit großer Mehrheit gewann. Kaimis hebt einen wichtigen Charakter des Karagiozis hervor: „Τά καθημερινά γεγονότα μέ κάποια σπουδαιότητα, είτε κωμικά, είτε τραγικά, δέν ξεφεύγουν από τήν παρατηρητικότητα καί τό σατιρικό πνεῦμα τοῦ Καραγκιοσοπαίχτη.“³⁶³

³⁶² Anthi G. Hotzakoglou, „Λάμπρος Καραδήμας. Ο πελοποννήσιος καραγκιοζοπαίχτης και τό θέατρο Σκιῶν“, *Diotima*, B.2, Tripolis 2005, S.51.

³⁶³ Kaimi, S. 81.

Dass der Karagiozis sich mit der Politik und mit lokalen Problemen befasste, davon zeugen auch Zeitungsberichte. Der Karagiozis wurde als Mittel verwendet, „ο καμπούρης πρωταγωνιστής του μπερντέ ήτο αγνώριστος. Τον ευρήσκαμεν, φυσικά, ανυπόδητο ως πάντοτε αλλά τι σημαίνει: Είχει προοοδεύσει και αυτός, είχε γίνει αγνώριστος, μιλούσε πεερί πολιτικής, περί διατιμήσεων, εταξείδευε επί ωτό και αεροπλάνου, εγνώριζε απ'έξω τα εσωτερικά και εξωτερικά διπλωματικά ζητήματα.“.³⁶⁴

Unter den von Spatharis aufgeführten Stücken gab es nicht sehr viele mit aktuellem Inhalt, in seinem Buch führt er jedoch drei derartige Spiele an, die einen wichtigen Platz in seinem Repertoire einnahmen. Das erste war einem Zeitungsbericht aus dem Jahr 1930 entnommen und handelte von dem Mord an einem gewissen Athanasopoulos, der sich in Harokopou ereignet hatte und laut Spatharis großes Entsetzen auslöste. Die Zeitungen waren voll mit Nachrichten über dieses Verbrechen, und es entstanden sogar Lieder über Athanasopoulos. Spatharis, der Zeuge dieser Ereignisse wurde, brachte die Geschichte auf die Bühne des Schattentheaters. Er und sein Helfer – dieser war es wohl, der die Berichte las und ihm half, die Geschichte zu verstehen – studierten die Artikel samt Photographien von Opfer und Mördern und schufen daraufhin ihre Figuren. An dem Tag, an dem die Mörder gefasst wurden – so Spatharis weiter –, brachen sie das Spiel ab und teilten dem Publikum mit, dass die Fortsetzung am nächsten Tag folgen würde. Daraufhin wurden die Zuschauer sehr zornig und drohten, Figuren und Bühne zu zerstören. Spatharis und seinem Helfer blieb nichts anderes übrig, als die Flucht zu ergreifen. Als sie dieses Spiel das nächste Mal in einem anderen Ort spielten, schlug ein anderer Spieler, der Spatharis bei dieser Aufführung half, vor, nur die Hälfte des Spiels zu spielen. Aber Spatharis wies dieses Ansinnen eingedenk der Erfahrungen, die ihm der seinerzeitige Abbruch eingetragen hatte, vehement zurück.³⁶⁵

Dieses Spiel zog sich auch länger hin als sonst üblich – das war einem „Trick“ des Spielers geschuldet. Anders als ein klassisches oder heroisches Spiel war es wie einer jener Krimis angelegt, die an der spannendsten Stelle abbrechen. Auf diese Weise – so die

³⁶⁴ Mathioudaki, S.4.

³⁶⁵ Spatharis, S. 117-118.

Berechnung des Spielers – wäre garantiert, dass die Zuschauer am nächsten Tag wiederkommen. Im Buch wird noch ein weiteres Spiel genannt, das nicht an einem Abend zu Ende geführt wurde. Und es gibt weitere Beispiele für die vielen Tricks, die die Meister anwandten. So erwähnt Papageorgiou einen Meister namens Voutsinas, der ein und dasselbe Spiel unter verschiedenen Namen aufführte – ebenfalls in der Hoffnung, dass ihm so die Zuschauer erhalten blieben.³⁶⁶

Tatsächlich bescherte dieses Spiel, das an verschiedenen Orten von Athen und auch in Patras, Syros und Hios aufgeführt wurde, Spatharis beträchtliche Einnahmen.

Ein anderes Beispiel hatte das Thema Lokalpolitik zum Inhalt. In den Spielen, die Spatharis Ende der 1920er Jahre in Lamia zeigte, ließ er Persönlichkeiten aus der Politik auftreten. Zu dieser Zeit herrschte gerade Wahlkampf, an dem zwei Kandidaten beteiligt waren. Einer war Platis, der andere Grammatikos. Da die Brüder Langas, die Besitzer des Kaffeehauses, in dem Spatharis auftrat, für Platis waren, musste Spatharis das Spiel entsprechend ausrichten. Das sah dann so aus, dass der Bey – der für den Grammatikos stand – dem Barbagiorgos – der Verkörperung des Platis – in den Wahlen unterlag. Die Aufführung wurde auch von Platis selbst und anderen Parteifunktionären besucht. Da der von dieser Art Propaganda angetan war, bot er Spatharis eine Arbeit in Lamia an.³⁶⁷ Im Unterschied zum Spiel über den Fall des Athanasapoulos handelte es sich bei diesem Spiel also um eines, das die aktuelle politische Lage reflektierte. Dazu ist anzumerken – wie Spatharis auch zugibt –, dass der Beweggrund für den Spieler, sich mit der Politik des Landes zu beschäftigen, nicht immer politisches Interesse war – ihn bewog einzig und allein die Sorge um sein tägliches Brot.

Bemerkenswert ist hier auch, dass er für die Darstellung des Grammatikos, der die Wahlen verliert, die Figur des Türken einsetzt. Auf die Figur des Türken/Osmanen, sei es

³⁶⁶ Ioanna Papageorgiou, „Ο Κεφαλλονίτης Καραγιωζοπαίχτης Ανδρέας Βουτσινάς“, *Entheto* B. 440, Patras Juli 2016, S. 9.

³⁶⁷ *Ibid.*, S. 114.

Paşa oder Bey, wurde in den verschiedensten Zusammenhängen und in vielerlei Gestalt zurückgegriffen. Das ist ein eigenes Thema im griechischen Schattentheater.

Als letztes Beispiel für ein Stück über ein aktuelles Ereignis, das Spatharis ebenfalls auf die Bühne brachte, ist an dieser Stelle die Geschichte des Fotis Yangoulas und seiner Männer zu nennen. Papageorgiou ordnet die Banditenspiele unter die heroischen Spiele ein, gleichsam als eine spezielle Subkategorie derselben.³⁶⁸ Yangoulas wird nur einmal erwähnt und das in einem neutralen Tonfall: „Στὸ σταθμὸ τῆς Αἰκατερίνης ὅλοι οἱ ἐπιβάτες τοῦ τρένου εἶδαμε στὰ σιδερένια κάγχελα τοῦ σταθμοῦ κρεμασμένα τὰ κεφάλια τῶν ληστῶν Πάντου Μπαμπάνη, Φώτη Γιαγκούλα καὶ τοῦ Γιώργη Τσαμίτα, τοῦ πρωτοπαλίκαρου τοῦ Γιαγκούλα. Ἐχεῖ τᾶ εἶχε κρεμάσει ὁ ταγματάρχης χωροφυλακῆς Πετράκης.“³⁶⁹ Für Spatharis war die Geschichte des Yangoulas sein erfolgreichstes Spiel, dennoch musste er darüber klagen, dass ausgerechnet dieses von den anderen Spielern, die ansonsten sämtliche seiner Spiele aufführten, ignoriert wurde.³⁷⁰ Laut Papageorgiou erlangten die Banditenspiele nie eine ähnliche Popularität wie die komischen und die heroischen Spiele, dennoch nahmen sie in den Repertoires einen festen Platz ein. Im Fall des Spatharis scheint diese Behauptung jedoch nicht zuzutreffen.³⁷¹ Er wiederholt an verschiedenen Stellen seines Buchs, dass Yangoulas sein bestes und erfolgreichstes Spiel gewesen sei, äußert sich jedoch kein einziges Mal über die Reaktion der Zuschauer. Das schreckliche Ende des Yangoulas und seiner Männer, dessen Zeuge Spatharis wurde, nimmt im Stück allerdings keine besondere Stelle ein.³⁷²

³⁶⁸ Papageorgiou, S. 80.

³⁶⁹ Ibid., S. 97-98.

³⁷⁰ Ibid., S. 183.

³⁷¹ Ioanna Papageorgiou, „The Mountain Bandits of the Hellenic Shadow Theatre of Karaghiozis: Criminals or Heroes?“, *Popular Entertainments Studies*, B. 5, School of Creative Arts, Faculty of Education & Arts, The University of Newcastle. 2014, S. 80.

³⁷² „In the cases of Davelis and Giagoulas, however, puppeteers avoided dramatizing their execution.“ Papageorgiou, S. 89

Wie gut sich das improvisatorische Schattentheater für die Darstellung neuer und aktueller, seien es politische oder lokale, Ereignisse und Persönlichkeiten eignet, geht auch aus einem anderen Beispiel hervor, das zudem belegt, dass dieser Charakter des Schattentheaters den Kontakt zwischen dem Karagiozis und dem Publikum stärkt. Spatharis brachte einen Mitarbeiter eines Billardsaals, der bei der Bevölkerung von Kifisia aufgrund seines Humors sehr beliebt war, auf die Bühne. Das Spiel hieß „Billard“. Die Szene, in der die Zuschauer zusammen mit diesem Mann – Mihalis Kamianos – ihre Plätze vor der Bühne einnahmen, ist eindrucksvoll, belegt sie doch die enge Verbindung zwischen Spielern und Publikum. Natürlich ist es hier wichtig, dass es eine beliebte, lokale Persönlichkeit war, die da auf die Bühne gebracht wurde und auch, dass deren Humor dem des Karagiozis entsprach.

3.3.7.4. Figuren, Dekor, technische Neuerungen, Reklame

Spatharis schnitt und malte alle seine Figuren selbst, wobei er – entgegen der Tradition, gemäß der der Erfinder einer Figur, wie Stavrakas, Barbagiorgos, Nionios usw. immer genannt wird – keine der von ihm hergestellten Figuren erwähnt. Eine neue Figur auf die Bühne zu bringen, ist eine Tat für sich. Seinen Angaben zufolge stellte er Figuren in mehr als tausendfacher Ausfertigung, zudem kleine und große Drehringe und auch Bühnen mit Schrauben her, es sollte dies das Vermächtnis für seinen Sohn Evgenios sein. Doch nicht nur die Figuren machte er selbst, er verstand sich auch auf jede andere Art von Arbeit. Als er in Thessaloniki bei der Vorführung des Spielers Harilaos die zweifache Bühne³⁷³ sah, sagte er zu seinem Helfer: „Τυχεροί είναι οι Καραγκιοζοπαίχτες της Αθήνας, γιατί τοῦ χρόνου θὰ παίξουνε κι αὐτοὶ μὲ δύο πανιά. Θὰ τοῦς τὰ φτιάξω ἐγώ.“³⁷⁴ Er schuf dieses System für zwei Spieler, nämlich für Xanthos und Manolopoulos. Diese zweifachen Bühnen waren ab 1927 im

³⁷³ Diese Bühne gab es auch im Karagöz. Şapolyo erklärt, wie diese zweifache Bühne des Spielers Kâtip Salih funktionierte. Sie ist eine der von diesem Spieler eingeführten Neuerungen. Şapolyo, S. 128.

³⁷⁴ Ibid., S. 97.

Einsatz.³⁷⁵ Der Eindruck, den diese Bühne auf die Zuschauer ausübte, war groß, einmal musste eine derartige Aufführung sogar unterbrochen werden, weil die Zuschauer aufstanden und zu klatschen begannen.³⁷⁶ Und wenn Mollas mit der Akustik des Orts Probleme hatte, riet ihm sein Sänger Karabalis, Spatharis zu rufen.³⁷⁷ Seine Geschicklichkeit in technischen Angelegenheiten hatte Spatharis bei allen, die im Bereich des Schattentheaters tätig waren, hohe Bekanntheit eingebracht. Es lässt sich leicht nachvollziehen, warum für ihn die Herstellung der Figuren, der Zusammenbau der Bühne mit eigenen Händen so wichtig war wie das Spielen selbst – für ihn musste ein guter Spieler auch ein guter Handwerker sein – und das war er. Daher war es eine Selbstverständlichkeit, dass er sich mit allen Stufen seiner Arbeit befasste.

Aus dem Buch erfahren wir auch, dass er immer zu viele Figuren machte, sodass er auch andere Spieler versorgen konnte. Und er blieb dem Karagiozis treu, auch nachdem er seine Aktivitäten als Spieler einstellen musste, so etwa kreierte er insbesondere Karagiozisspielzeuge.

Im zweiten Teil des Buches stellt Spatharis allgemeine Überlegungen über Figuren, Spiele, Sänger, Helfer, Zuschauer an. Es gibt auch technische Informationen zur Anfertigung der Figuren und der Bühne oder zur Funktion von Drehringen.

Auch die Reklameplakate stellte er selbst her. Die Idee dazu kam ihm, als er einmal einen seiner Helfer – Iatridis – beobachtete, wie dieser eine Szene aus einem Spiel zeichnete. Das nächste Spiel bewarb er also mit der Abbildung einer Szene daraus, und tatsächlich war der Zuschauerraum voll.³⁷⁸ Die ersten von ihnen produzierten Plakate sollten heroische Spiele bewerben. Ab da zeichnete bzw. malte er mit eigener Hand für jedes neue Spiel ein eigenes Plakat. Diese Plakate waren bei den Menschen beliebt, sie blieben davor stehen: „Οἱ περαστικοὶ στέκονταν καὶ τὴν κοίταζαν πολλὴ ὥρα, ἀλλὰ γιὰ νὰ τὴ χορτάσουν καλὰ καλὰ καὶ

³⁷⁵ Ibid., S. 219. Hier erklärt er dessen Prinzip.

³⁷⁶ Ibid., S. 108.

³⁷⁷ Ibid., S. 112.

³⁷⁸ Ibid., S. 86.

μὲ τὸ χουζούρι τους, ξαφνικὰ διπλώνανε τὰ πόδια καὶ κάθονταν χάμω σταυροπόδι.³⁷⁹ Sie behinderten den Verkehr, oft musste die Polizei ausrücken. Die im Buch abgebildeten Plakate sind bunt und lebendig. Kaimis erzählt, dass man diesen Plakaten überall – in den Tavernen, kleinen Geschäften, in den Städten und Dörfern – begegnen konnte.³⁸⁰

Die Illustrationen auf den Plakaten für die heroischen Spiele waren blutrünstig und grob. Oft zeigten sie Kriegsszenen, in denen die osmanischen Paschas oder Soldaten geköpft oder mit dem Schwert getötet werden. Spatharis beschreibt es wie folgt: „Κάθε μέρα ἔφτιανα μεγάλη ρεκλάμα καὶ τὴν κόλλαγα στὴν πλατεία τῆς ἀγορᾶς. Ὅταν ἔπαιζα ἔργο ἡρωικὸ γέμιζα τὴ ρεκλάμα κόκκινα: τσαρούχια, φέσια, αἷματα πολλὰ ἀπὸ τὶς σπαθιὲς καὶ τὶς κουμπουριὲς καὶ χάμω ὁ τόπος γιομάτος τούρκικα κεφάλια.“³⁸¹

3.3.7.5. Obszönitäten

Als Spatharis begann Karagiozis zu spielen, wurde das Spiel gerade reformiert und lebte fortan unter neuen gesellschaftlichen Bedingungen weiter, manch wichtige Eigenschaft von früher behielt es aber bei. Spatharis schreibt nicht viel über die obszönen Spiele, einige Hinweise gibt er aber doch. Wenn er etwa dem Leser die Figuren vorstellt, beschreibt er auch die Figur des Kreters. Im Dialog zwischen dem Karagiozis und dem Kreter zeigt sich, dass der Humor mit obszönen oder derben Inhalten nicht völlig eliminiert worden war, wie oft behauptet:

³⁷⁹ Ibid., S. 108-109.

³⁸⁰ Kaimi, S. 150.

³⁸¹ Ibid., S. 108.

Μανουῖσος. Ἀνάθεμά σε, μαϊμούνι, φοβήθηκες μπάς κι ὁ Μανουῖσος φάει τὸ φαί σου; Ὅπου καὶ νὰ πορίσει ὁ Μανουῖσος δὲν πορίζει μὲ ἀδειανὰ τὰ χέρια. Ὅσο καὶ νὰ μὴ βαστοῦσα, θὰ βαστοῦσα ἓνα κουράδι³⁸².

Καραγκιόζης. Κουράδι; ; ;

Μανουῖσος. Ναί, μωρὲ κουζουλέ. Καὶ τί κουράδι! Κρητικό, ποῦ'ναι νὰ τρῶς καὶ νὰ γλείφεις τὰ χέρια σου.

Καραγκιόζης. Τὸ κουράδι;

Μανουῖσος. Ναί. Γιάντα μὲ κοιτᾶς καὶ χασκαρίζεις ἐτσά;

Καραγκιόζης. Γελάω πὺ γελᾶει ὅλος ὁκόσμος μὲ τὰ κουράδια.

Μανουῖσος. Γιατί; Ἐπαὲ γένεται γάμος καὶ οἱ ἄνθρωποι δὲν τρῶνε κουράδια; Ἐγὼ εἶδα καὶ τρῶνε.

Καραγκιόζης. Κουράδια;

Μανουῖσος. Ἀλλὰ δὲν εἶναι νόστιμα σὰν τὰ κρητικά, γιατί ἐμεῖς τὰ βόσκουμε στὰ βουνὰ τσῆ Κρήτης.

Καραγκιόζης. Καλά, περπατᾶνε τὰ κουράδια; (Κάνει τὸ σταυρό του). Μὲς στὴ μύτη μου, Κύριε, πρῶτη φορὰ ἀκούω πὺς τὰ κουράδια περπατᾶνε.

Μανουῖσος. (Θυμῶναι). Μωρὲ γιβητισμένο κορόιδο, ἴντα λέτε κουράδια ἐπαὲ ; Ἐμεῖς στὴν Κρήτη κουράδια λέμε αὐτὰ πὺ βόσκουνε στὰ βουνά, κι ἅμα παχούνε τὰ σφάζει ὁ χασάπης καὶ τὰ κρεμάει στὰ τσιγκέλια του.

Καραγκιόζης. Ἄ, ἄ! Τ'ἄρνια λέτε κουράδια;

³⁸² Im Griechischen eine vulgäre Bezeichnung für Kot, im kretischen Dialekt „Lamm“. Die Pointe ergibt sich aus dem Wortspiel mit „Kot“ und „Lamm“.

Μανούσος. Τ'ἀρνάκια, τσί αἴγες, τσί κριγιούς.

Καραγκιόζης. Εἶπα κι ἐγώ... Ἀκοῦς νὰ φάω κουράδι καὶ νὰ γλείφουμαι κιόλας!

Dieses Mißverständnis gibt es auch im Spielstück von Dimitrios K. Vizantios,³⁸³ *Babilonia (Βαβυλωνία ἢ κατά τόπους διαφθορά τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης)*, das im Jahr 1836 gedruckt wurde. In einem Restaurant versammeln sich Männer aus verschiedenen Regionen von Griechenland. Jeder spricht die griechische Sprache mit eigenem Dialekt. Das verursacht Missverständnisse unter den Charakteren. Die Geschichte gründet sich auf ein Missverständnis zwischen dem Albaner und dem Kreter, das wie in obigem Dialog um das Wort *Kouradi* kreist.

Der Dialog im Karagiozis geht mit einem anderen Missverständnis über die Bezeichnung des weiblichen Geschlechtsorgans weiter.

Μανούσος. Ἡ κοπελιὰ ποὺ πῆρες ἔχει πράμα;

Καραγκιόζης. Ἄ, ἐδῶ τὰ μπλέξαμε. Ποῦ θέλεις νὰ τό'χει; Στὸ κουτέλο; Καπετάνιε, μὴ λές τέτοια, γιατί ἀκοῦς πῶς γελάει ὁ κόσμος...

Μανούσος. Γιατί, πῶς τὸ λέτε ἐπαὲ ὅταν ἔχει ἢ νύφη δὲν ἔχει πράμα;

Καραγκιόζης. Γιατί, στὴν Κρήτη εἶναι νύφες μὲ δίχως πράμα;

Μανούσος. Οἱ πιὸ πολλὰς δὲν ἔχουνε. Ἀφοῦ ὁ ἀφέντης τους εἶναι φτωχὸς πῶς νὰ τοὺς δώσει πράμα;

Καραγκιόζης. Ὁ πατέρας τῆς θὰ τῆς δώσει τὸ πράμα;

Μανούσος. Ναί, αὐτὸς θὰ τῆς δώσει τὸ ἀμπέλι, τὸ χωράφι, τσί αἴγες...

³⁸³ Sein richtiger Name war Dimitrios Konstantinou Hatziaslanis. Er wurde im Jahr 1790 in Istanbul geboren und starb 1853 in Patras.

Καραγκιόζης. Ἄ, αὐτὸ λέτε ἔχει ἡ νύφη πράμα...³⁸⁴

Spatharis merkt an, dass sie in Aufführungen in Schulen oder Wohnungen auf den Einsatz der Figur des Kreters verzichteten, nennt aber nicht den Grund dafür. Möglicherweise meinte er, er hätte dazu bereits genug Beispiele gegeben. Einige Hinweise finden sich auch in den seinem Buch beigefügten Kurzbiographien der Spieler und in den Anekdoten von Spielern oder über sie. In der Liste der Spieler erwähnt er einige Spieler wie Mitsos Manolopoulos, der in seinen Spielen obszöne Elemente verwendete. An dieser Stelle ist natürlich der Erfinder der Figur des Kreters zu erwähnen, es ist dies Markos Xanthakis.³⁸⁵ In der Liste, in der Spatharis die Spieler vorstellt, schreibt er nichts über die Eigenschaften von dessen Spiele. So erfahren wir auch nicht, warum die Figur des Kreters nicht überall verwendet wurde.

McCormick & Pratasik beschreiben ein Spiel von Karagiozisspieler Korfiatis, dessen zentraler Scherz darin bestand, einen Esel auf Mund und Hinterteil zu küssen, in der Annahme, er sei die Braut. McCormick & Pratasik sehen in solchen Stellen die Ebene der Fäkalsprache im Bereich des verbalen Humors. Was heute nur mehr selten zu finden ist, war im 19. Jahrhundert ein allgegenwärtiges Phänomen. Wie die Autoren betonen, wurde dergleichen, abgesehen von offiziellen Beschwerden über derlei Obszönitäten, jedoch kaum registriert.³⁸⁶ Das ist ein im Zusammenhang mit dem Thema Obszönität wichtiger Punkt. Diese vielbeklagten volkstümlichen, groben, obszönen Spiele wurden von Angehörigen der gebildeten Schichten nicht registriert, weil sie sie einer Befassung für nicht würdig befanden.

³⁸⁴ Ibid., S. 208-209.

³⁸⁵ Spatharis beschreibt ihn wie folgt: „Ἦτανε ἄριστος παίχτης καὶ ἡ νοικοκυροσύνη τῆς τέχνης μας. Εἶδε μεγάλο θρίαμβο στὴν Ἀθήνα μὲ τὸν Καραγκιόζη του. Αὐτὸς ἔβγαλε τὴ φιγούρα τοῦ Κρητικοῦ. Πέθανε τὸ 1932 στὴν Κάρυστο.“ Ibid. S. 173.

³⁸⁶ McCormick & Pratasik, S. 187.

3.3.7.6. Armut und Hunger

Spatharis und seine Familie lebten unter äußerst schwierigen Verhältnissen. Dabei war ihm Armut sehr vertraut – nicht nur während seiner Kindheit, sein ganzes Leben hindurch hatte er mehr oder weniger Hunger gelitten. Im Tagebuch des Poeten Seferis gibt es eine Passage, in der Spatharis sich bei ihm über seine Armut beschwert. Diese Beschwerde kleidet er in einen Vergleich: Während er nicht einmal Elektrizität habe, würden die Menschen in Flugzeugen heiraten: „Ἦρθε στὸ σπίτι πεινασμένος, σὲ ἀπόγνωση. Κι ὁμος πῶς μιλοῦσε . «Τὸ ταβάνι τρέχει, Κύριε. Δὲν ἔχουμε ἠλεκτρικό. Τώρα ποὺ παντρεύονται οἱ ἄνθρωποι μέσα στ'ἀεροπλάνα, δὲν ἔχουμε ἠλεκτρικό. Πότε σπάζει τὸ γυαλί τῆς λάμπας, πότε τὸ πετρέλαιο εἶναι νοθεμένο.“³⁸⁷

Auch während seines Militärdiensts war das Leben für ihn sehr schwer, auch dort machte sich die Armut bemerkbar: „Μιὰ μέρα πῆγα κι ἐγῶ ἀπ'ἔξω καὶ στεκόμουνα μουλωγμένος μὲ μεγάλο παράπονο, γιατί οὔτε μιὰ δεκάρα δὲν εἶχα νὰ πάρω τουλάχιστον ἓνα τσιγάρο.“³⁸⁸ Und im Jahr 1926 hatte sich daran nichts geändert. Seinen Worten zufolge mussten er und sein Helfer damals in Drama hungrig spielen, weil der Kaffeehausbesitzer ihnen das Essen verweigerte und sagte: „Τὸ παράπονο μας ἦτανε μεγάλο γιατί δύο μέρες ποὺ μαστε νηστικοὶ δὲν μᾶς ἀρώτησε κανένας πότε θὰ φᾶμε ἢ ἂν φάγαμε. Ἀπὸ τσιγάρα δὲν ὑποφέραμε, γιατί ὁ Ἰατρίδης κάπου κάπου ψάρευε καμιὰ γόπα καὶ φουμάραμε.“³⁸⁹ Sie konnten keine Zigaretten kaufen. In den 30er Jahren arbeitete er als Bauarbeiter, um seinem Sohn vor Ostern Schuhe kaufen zu können – der musste im Jahre 1931 barfuß gehen. Dazu sagt er: „Ἐγώ, ξυπόλητος κι ἀξούριστος ὅπως μὲ εἶχε καταντήσει ἡ ἀνέχεια [...].“³⁹⁰ Zu dieser Zeit war er bereits ein bekannter Spieler, trotzdem lebte er in Armut. Die ganze Erzählung hindurch herrscht Armut. Wenn er einmal Geld hat, lässt er dies nie unerwähnt. Zum Beispiel konnte er das Begräbnis seines Vaters finanzieren, der im Jahr 1928 starb. Die

³⁸⁷ Giorgos Seferis, *Μέρες. 1941-1951*, B. 5, Ikaros, Athen 1977, S. 93.

³⁸⁸ Spatharis, S. 54.

³⁸⁹ Ibid., S. 82.

³⁹⁰ Ibid., S. 122.

Nachbarn, die angenommen hatten, dass er mithilfe der Stadtgemeinde begraben würde, zollten Sotiris Respekt: „Μωρὲ μπράβο, λέγανε ἀκοῦς ἐκεῖ ὁ γερο-Σπαθάρης νὰ πάει στὸ νεκροταφεῖο μὲ νεκροφόρα!“³⁹¹.

Das Geld, das Spatharis mit dem Karagiozis verdiente, reichte selten für längere Zeit. Deswegen war er jahrelang gezwungen, sich anderweitig zu verdingen. Zunächst arbeitete er als Helfer eines Anstreichers, später fand er oft eine Beschäftigung als Bauarbeiter. Demnach konnte er seinen Lebensunterhalt nicht durch sein Karagiozisspiel finanzieren, wodurch er sich in seiner Hingabe an den Karagiozis freilich nicht beirren ließ: „Παρ’ολές τις μεγάλες δυσκολίες τοῦ ἐπαγγέλματός μου, ἐγώ, πιστὸς στὴν τέχνη τοῦ Καραγκιόζη, ἔπαιζα.“ Auf die Frage, wie er trotz dieser Schwierigkeiten überhaupt Karagiozis spielen konnte, gibt er selbst die Antwort: „Γιὰ τοῦτο ἀναγκάστηκα νὰ δουλεύω τὴν ἡμέρα ἐργάτης καὶ τὸ βράδυ νὰ παίζω.“³⁹²

Hunger und Armut, zwei der wesentlichen Elemente des griechischen Schattentheaters, werden in Spatharis’ Geschichte nicht mit Blick auf den Karagiozis – dazu findet sich im ganzen Buch keine einzige Stelle –, sondern anhand seines eigenen Lebens thematisiert. Nur einmal erwähnt er ein Spiel, das er während der deutschen Okkupation aufführte. Eine Szene, in der die Söhne des Karagiozis sagten, dass sie hungrig seien, bewog die Kinder des deutschen Botschafters, zur nächsten Aufführung Essen mitzubringen.³⁹³ Petris sagt zur Beziehung zwischen echtem Hunger und dem Hunger auf der Bühne: „Ἡ πείνα ὡστόσο, ανεξάρτητα ἀπ’το βαθμὸ υπερβολῆς που χρησιμοποιεῖ ὅταν τὴν προβάλλει τὸ θέαμα, υπάρχει στὴν πραγματικότητα μέσα στὴ ζωή του υποπρολεταριάτου. Το θέαμα δὲν κάνει προπαγάνδα, μα ἐκθέτει ἔστω καὶ με μιὰ δόση υπερβολῆς μιὰ κατάσταση ἐξαθλίωσης, δίνοντας τῆς ἕναν πιο φανταχτερό τόνο.“³⁹⁴ Petris betont die Parallelen zwischen dem Karagiozis und Spatharis, er merkt zutreffend an, dass Spatharis bereits sehr früh in seinem

³⁹¹ Ibid., S. 102.

³⁹² Ibid., S. 138.

³⁹³ Ibid., S. 154.

³⁹⁴ Petris, S. 215.

Leben Hunger, Gewalt, das Betteln kennenlernte, sich selbst als unglücklich, kränklich, barfuß bezeichnete. Er weist darauf hin, dass Spatharis nicht stahl, aber genauso bettelte wie der Karagiozis. Dazu meint Hrisikopoulou, dass für den Karagiozis das Stehlen oder die Unehrlichkeit nicht dasselbe wie Betteln ist.³⁹⁵

Der Umstand, dass Spatharis auf seiner Tournee von der Gendarmerie verprügelt wurde, erinnert Petris an die Beziehung zwischen Karagiozis und Veligeke, dem Gewaltapparat der Macht. Doch diese Beziehung wurde nicht nach dem Vorbild des Verhältnisses zwischen Spatharis und der Staatsgewalt ausgestaltet, sondern stand symbolisch für jene Zeit, in der Hunger und Gewalt allgegenwärtig waren.³⁹⁶

3.3.7.7. Spielen in schweren Zeiten

Aus Spatharis' Buch geht hervor, dass er fast unter allen Bedingungen weiterspielte. Die Möglichkeit, Karagiozis zu spielen, fand er während seines Militärdiensts zwischen 1914 und 1921, und auch nach dem Bevölkerungsaustausch, während des italienischen Kriegs und der deutschen Okkupation versuchte er, mehr oder weniger seinem Metier treu zu bleiben.

Die erste Periode, in der Spatharis unter widrigen Bedingungen spielte, war jene zwischen 1914 und 1921, die Zeit seines Militärdiensts. Während der Zeit des „Nationalen Abwehr“ (Εθνική Αμύνα) kämpfte sein Regiment in Philopappou gegen die Franzosen.³⁹⁷ Darüber berichtet er nicht viel – wie überhaupt über diese erste Periode im Militär. Kaum entlassen, wurde er wegen der anlässlich des Eintritts Griechenlands in den Ersten Weltkrieg ausgerufenen Generalmobilmachung neuerlich eingezogen. Spatharis kam in ein Militärlager nahe Thessaloniki. Als ihn Entbehrung plagte, fand er die Möglichkeit, für Soldaten Karagiozis zu spielen. Der Dialog zwischen dem General und Spatharis ist interessant, zeigt

³⁹⁵ Hrisikopolou, S. 147.

³⁹⁶ Petris, S. 49.

³⁹⁷ Spatharis, S. 52.

er doch, in welcher Vielfalt an Situationen, Orten und Zwecken der Karagiozis zum Einsatz kommen kann:

Ἐγώ: Σωτήριος Σπαθάρης τοῦ Εὐγενίου, ἐξ Ἀθηνῶν, διατάχτε, Στρατηγέ μου.

Στρατηγός: Τί εἶμαθα ὄλοι ἐδῶ ἐμεῖς;

Ἐγώ: Στρατιῶτες ἀδελφωμένοι γιά νά ὑπερασπίσουμε τήν πατρίδα μας.

Στρατηγός: Μπράβο! Ὡσπου νά ῥθει ἡ ὥρα αὐτή κάνουμε ὅ , τι μπορούμε γιά νά διασκεδάζουμε ὁ ἕνας τόν ἄλλονε. Τώρα κι ἐσύ ἔμπα μέσ στόν Καραγκιόζη νά μάς παίξεις.³⁹⁸

Während seines Militärdienstes spielte er oft zur Erheiterung der Soldaten und Generäle. So verdiente er auch Geld und konnte seiner Armut ein Stück weit entrinnen, sogar seiner Familie konnte er jeden Monat Geld schicken. Er wurde der Karagiozisspieler seiner Division, dem ein eigener Maulesel zum Transport seiner Figuren und Werkzeugkoffer zugeteilt wurde.³⁹⁹ Auch die englischen Soldaten, deren Lager sich in der Nähe befand, kamen als Zuschauer – bei ihnen hieß der Karagiozis „griechisches Kino“.⁴⁰⁰

Im Jahr 1918 kam Spatharis nach Vrasna, wo die I. Reservedivision stationiert war. Von dort wurden die Soldaten nach Odessa geschickt, um gegen die Bolschewiken zu kämpfen, Spatharis aber gelang es, sich mithilfe des Karagiozis davor zu retten, so wie dies auch einigen Soldaten gelang, zu deren Gaudium er so oft gespielt hatte.⁴⁰¹ Sie konnten sich einer Verlegung nach Russland entziehen, indem sie von ihm als Helfer ausgewählt wurden.⁴⁰²

³⁹⁸ Spatharis, S. 55.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Ibid., S. 60.

⁴⁰¹ Die Einwohner der Umgebung durften nicht zuschauen, auch wenn sie noch so neugierig waren.

⁴⁰² Ibid., S. 64-65.

Spatharis ist nicht das einzige Beispiel eines Spielers an der Front. Laut Mathioudaki wurde an verschiedenen Fronten Karagiozis gespielt. In der Zeitung *Embros* vom 2. Juni 1919 stand geschrieben, dass neu Eingezogene zweimal pro Woche eine Karagiozisaufführung besuchen durften, die der Karagiozisspieler Mollas veranstaltete.⁴⁰³ In derselben Zeitung heißt es im Januar 1922, dass die Soldaten sich im Krieg gegen die Türkei zwischen 1919 und 1922 bei Karagiozisaufführungen vergnügten: „Ο Καραγκιόζης επίσης κατέχει την πρώτην θέσιν εις τας νυκτερινάς ώρας διασκεδάσεως κα δεν υπάρχει σχηματισμός όστις να μην έχει τον Καραγκιόζην του και τον καραγκιοζοπαίκτην του.“⁴⁰⁴ Schließlich wurden im *Embros* vom 9. Juni 1922 Schätzungen von Offizieren veröffentlicht, denen zufolge die Anzahl der Karagiozisspieler an der ganzen Front mehr als 500 betrug. Der Autor betont, dass es in den Orten, wo kein Karagiozis gespielt wurde, schwerer war, die Ordnung aufrecht zu erhalten.⁴⁰⁵ Mathioudaki erwähnt aber einen anderen Blick. In der Zeitung *Rizospastis* wird das Repertoire der Karagiozisaufführungen und Kinos, die in dem Soldatenhaus (Το Σπίτι του Στραριώτη) in Thessaloniki für die Soldaten organisiert wurden, kritisiert: „για να ποτίσει με το δηλητήριο του εθνικισμού τους φτωχούς φαντάρους.“⁴⁰⁶

Es gab andere schwere Zeiten, über die Spatharis wenig oder gar nichts erzählt. Dazu gehören der Krieg gegen das Osmanische Reich im Jahr 1919, die Kleinasiatische Katastrophe und auch der Bevölkerungsaustausch. Es mutet doch erstaunlich an, dass ein Karagiozisspieler, der von Ort zu Ort zieht und die aktuelle Politik in seinen Stücken verarbeitet, diese wichtigen Ereignisse nicht wenigstens in Fragmenten einfließen lässt. Wie dem auch sei, Spatharis spart diese Ereignisse aus, dafür erwähnt er an einer Stelle im Buch die griechisch-orthodoxen Flüchtlinge aus Anatolien. Darunter war ein Mann, ein Arbeiter, der mitsamt seiner Familie in seiner Wohnung unterkam und nie mehr wegziehen sollte.

⁴⁰³ Mathioudaki, S. 3.

⁴⁰⁴ Filippaios, S. 75.

⁴⁰⁵ Mathioudaki, S. 4.

⁴⁰⁶ „Um die armen Soldaten das Gift des Nationalismus trinken zu lassen“.Ibid. S. 5. Die Zeitung erschien am 12.11. 1933. Um die armen Soldaten das Gift des Nationalismus trinken zu lassen.

Spatharis schildert diese Episode ohne den geringsten Anflug eines Vorurteils gegenüber dem ethnischen Hintergrund dieses Mannes.⁴⁰⁷

Aber dieser eine Mann, den er persönlich kannte, ist der einzige, den Spatharis in diesem Zusammenhang erwähnt, die Flüchtlingsgruppen, die über das ganze Land verstreut waren, die man in Athen ebenso antraf wie in der Provinz, finden in seinem Buch keinen Platz.

Verschiedene Autoren weisen darauf hin, dass das Schattenspiel, ähnlich dem Rembetiko, nach dem Bevölkerungsaustausch eine andere Richtung einschlug. Auch Spatharis schreibt, ohne den Bevölkerungsaustausch zu erwähnen, dass zwischen 1928 und 1936 das ganze Land voll mit Spielern war und ihr Verein bald mehr als 120 Mitglieder zählte: „Σ’όλες τις γειτονιές τῆς Ἀθήνας καὶ τοῦ Πειραιᾶ καὶ σ’όλες τις ἐπαρχίες οἱ χάρτινες φιγοῦρες μας ἐθεάτριζαν χιλιάδες κόσμο κάθε βράδυ.“⁴⁰⁸ An einer anderen Stelle des Buchs betont er, dass die Periode zwischen 1924 und 1944 die Blütezeit des Karagiozis war, glänzend verlief diese Periode aber auch für die Sänger und ihre Lieder.⁴⁰⁹ Dass dies auch die Hochzeit des Rembetiko war, darauf geht Spatharis nicht ein.

Anders als von Kiourtsakis behauptet, reflektiert Spatharis in seiner Erzählung die Atmosphäre zur Zeit des Bevölkerungsaustauschs, also im Jahr 1924, nicht. In seinem Artikel listet Filippaios die Namen der Karagiozisspieler aus Anatolien und Istanbul auf.⁴¹⁰ In der im Buch von Spatharis enthaltenen Liste der Karagiozisspieler stehen diese Namen ebenfalls, aber in den Kurzbiographien erwähnt Spatharis nicht ihre Herkunft. Frixos Gazepis zum

⁴⁰⁷ Spatharis, S. 66. Wenn man die Unruhe zwischen den neukommenden Flüchtlingen und da lebenden Bevölkerung denkt, dann wird das Verhalten des Spatharis bedeutsam. Zu diesen Beziehungen siehe Evangelia Balta&Aytek Soner Alphan, *Μουχατζήρναμε/Μuhacirnâme. Karamanli Muhacirler için Şiirin Sadası/ Poetry’s Voice for the Karamanlidhes Refugees*, İstos, Istanbul 2016. Diese Poems zeigen die finanziellen aber besonders sozialen Schwierigkeiten der Flüchtlinge in ihrem neuen Heimat.

⁴⁰⁸ Ibid., S. 168.

⁴⁰⁹ Ibid., S. 282.

⁴¹⁰ Filippaios, S. 76-77.

Beispiel war ein Spieler aus Istanbul. In der Liste heißt es dazu: „Καλὸς παίχτης καὶ λαϊκὸς ζωγράφος. Τὸ 1952 ἔπαιξε στὴν Ἀμερική. Εἶναι καὶ μουσικὸς, παίζει μπουζούκι.“⁴¹¹ Petris erinnert an Spatharis' Gefühle gegenüber den Παλιολλαδίτες, an denen sich seine politische Haltung ablesen lasse: „Δημιουργεῖ τὴν εντύπωση πὼς στα νιάτα του ἦταν ἀπ' τοὺς παλιούς «βασιλικούς» ὅπως καὶ πολλοὶ λαϊκοὶ Ἀθηναῖοι στὴν ἐποχὴ τοῦ διχασμοῦ, δηλαδή στὸν πόλεμο τοῦ 1914.“⁴¹² Hierin liegt möglicherweise ein Grund für sein Schweigen über diese Periode.

Später spielte Spatharis während des Kriegs gegen Italien, das war im Jahr 1940. In diesem Zusammenhang erwähnt er nur eine Art von Spielstätten, an denen er regelmäßig auftrat, nämlich verschiedene Krankenhäuser für die Verwundeten. Spatharis nennt nicht die Namen der Spiele, die er aufführte, aber er schildert die Reaktionen der Zuschauer. Natürlich herrschte an diesen Orten eine äußerst gedrückte Atmosphäre, die aber dank des Karagiozis wenigstens ein bisschen aufgehellt wurde. Doch immer wieder kam es zu einer traurigen Szene: „Ἀφοῦ ἔπαιξα καὶ ὅλα τὰ παλικάρια γελάσανε, τὴν ὥρα ποὺ μάζευα τὰ ἐργαλεῖα μου, ἓνας τραυματίας ποὺ εἶχε ἀναρρώσει μοῦ φωνάζει γελαστὰ Σπαθάρη, γιὰ κοίτα ἐδῶ. Τόσα χρόνια ποὺ παίζεις, τέτοιον Καραγκιόζη δὲν ἔχεις δεῖ. Καί μοῦ ἔδειχνε τὸ σῶμα του ποὺ ἦταν σύρριζα κομμένο χέρια καὶ πόδια.“⁴¹³ Der versehrte Soldat ohne Arme und Beine beschrieb seinen Kummer mit der Sprache des Karagiozis oder anhand von Elementen aus der Welt des Karagiozis.

Takis Lappas liefert einige Informationen über die gedruckten Karagiozisspiele jener Zeit. Die in diesen Spielen agierenden Figuren sind allesamt in der Armee. Der *Dionisios* ist Gefreiter, der *Morfonios* Obergefreiter, der *Stavrakas*, der *Hatziaivatis* und der *Barbayorgos* sind Offiziere, nur der Karagiozis ist ein einfacher Soldat.⁴¹⁴ Lappas zufolge wurden diese

⁴¹¹ Spatharis, S. 176.

⁴¹² Petris, S. 50.

⁴¹³ Ibid., S. 146.

⁴¹⁴ Takis Lappas, „Ο Καραγκιόζης στὸν Πόλεμο τοῦ 40“, *Φιλολογικὴ Πρωτοχρονιά*, Athen 1980, S. 173.

Spiele nicht auf der Bühne gespielt.⁴¹⁵ Diese Hefte erschienen im November 1940. Die ersten drei Spiele, die vom Krieg mit Italien oder von Mussolini handeln, waren folgende: Das erste war 'Ο Καραγκιόζης στην Κορυτσά. Κωμικά έπεισόδια με τούς 'Ιταλούς, (Karagiozis in Koritsa⁴¹⁶. Komische Episoden mit den Italienern), das zweite 'Ο Μπαρμπαγιώργος κι ό Καραγκιόζης βομβαρδίζουν τή Ρώμη (Barbayorgos und Karagiozis bombardieren Rom) sowie 'Ο Καραγκιόζης 'Ιταλοφάγος (Karagiozis der Italienerfresser). Laut Lappas gab es mindestens acht Hefte, über die Existenz weiterer Hefte konnte er nichts in Erfahrung bringen.⁴¹⁷

Ein anderer Karagiozisspieler, Dimitrios Meymaroglou, erzählt ebenfalls von dieser Zeit und er erwähnt, dass sich bei seinen Aufführungen unter den Zuschauern auch Italiener befanden. Angeblich verstanden sie kein Wort, aber die Bewegungen der Figuren brachten sie dennoch zum Lachen.⁴¹⁸ Dieser Spieler schildert auch eine tragische Geschichte. Während des Kriegs war er in Albanien, wo er in den Schützengräben für die Soldaten und Offiziere spielte. Sein Kommandant hatte ihn darum gebeten – mit der Begründung, dass sie nicht wüssten, ob sie am nächsten Tag noch am Leben seien. Da Meymaroglou weder Figuren noch Bühne mit sich hatte, spielte er nur unter Einsatz seiner Stimme das Stück „Karagiozis und der Prophet“. Er merkt an, dass die Offiziere vom Schützengraben aus, die Soldaten von außerhalb zuschauten. Wie im Fall des Spatharis bekam auch hier der Spieler Essen und Zigaretten. Sein Kommandant ließ ihn den Karagiozis wieder mit ähnlicher Begründung spielen.⁴¹⁹ Er verschaffte den Leuten eine kleine Pause inmitten all der Gräuel – bis der Krieg wieder sein hässliches Haupt erhob. Dank des Karagiozisspielers fanden sie eine Möglichkeit, sich kurz in eine andere Welt zu flüchten.

⁴¹⁵ Laut Myrsiades wurden die Spiele mit den deutschen und italienischen Figuren begeistert aufgenommen, dazu führt sie auch ein Beispiel an. Myrsiades, „Greek Resistance Theatre in World War II“, *The Drama Review*, B.21, MIT, 1977, S. 104.

⁴¹⁶ Das heutige Korçë in Albanien.

⁴¹⁷ Zu den Inhalten der Spiele siehe Lappas, S. 173-177.

⁴¹⁸ Meymaroglou, Dimitrios. „Ο Καραγκιόζης στον Πόλεμο και στην Αντιστασία. Άφηγοῦνται οι Καραγκιοζοπαῖχτες“, *Επιθεώρηση Τέχνης*, B. 129, Oktober 1965, S. 270.

⁴¹⁹ *Ibid.*

Die Aufführungen in den Krankenhäusern dauerten bis zum Beginn der deutschen Besetzung im Jahr 1941. Während des Großen Hungers sammelte Spatharis mit seinem Sohn Holz, um es zu verkaufen und den Erlös für Johannisbrot und getrocknete Trauben – ihren Brotersatz – zu verwenden. Ihre Mahlzeiten bestanden aus verschiedenen Kräutern, die seine Frau sammelte und – ohne Öl und Salz – zubereitete. In Zeiten, da er nicht Karagiozis spielte, arbeitete er eine Weile auf Baustellen für Wohnungen, die die Deutschen errichten ließen. Doch dort hielt es ihn aufgrund der schlechten Arbeitsbedingungen nicht lange. Spatharis schildert diese schweren Tage zwar nur kurz, aber eindrucksvoll. So beschreibt er die Lage wie folgt: „Damals ist der Tod für uns Gewohnheit geworden.“⁴²⁰ Unter der Besetzung spielte er ab und zu Karagiozis, so trat er den ganzen Sommer 1943 hindurch in Erithrea auf. Wegen des ab 22 Uhr herrschenden Ausgehverbots mussten alle an dem Ort, an dem sie spielten, auch übernachten. Spatharis berichtet von den Bombardierungen der alliierten Flugzeuge und den Schüssen der deutschen Flugabwehr.⁴²¹ Einen ganzen Winter lang spielte er in einer Brauerei. So fand er immer irgendwie eine Möglichkeit, auch während der Besetzung zu spielen. Unter seinen Zuschauern waren auch Deutsche. Dafür gibt er nur ein Beispiel, aber man kann vermuten, dass das nicht ein einmaliges Ereignis war.

Meymaroglou erzählt, dass der Besitzer des Etablissements, in dem er Karagiozis spielte, ihm riet, auf die Aufführung von Spielen wie Karagiozis als Bäcker, Karagiozis als Koch usw. zu verzichten, würde dies für die Zuschauer, die doch selbst so hungrig seien, schwer zu ertragen sein. So hatte der wirkliche Hunger den Karagiozis eingeholt.⁴²²

Spatharis spielte auch für deutsche Soldaten. Obwohl dies nur kurz währte, schreibt er darüber relativ detailliert. Die ganze Familie litt bereits längste Zeit Armut und Hunger. Dann wurde er zur deutschen Garnison in der Stadt Athen beordert. Deren Kommandant wollte von ihm, dass er im Cafe-Restaurant Kentrikon für ihn ein Karagiozisspiel aufführt. Der Übersetzer ließ ihn wissen, dass das eine Probeaufführung sein sollte. Wenn sie dem

⁴²⁰ „Τότες ό θάνατος μάς είχε γίνει συνήθειο“. Spatharis, S. 148.

⁴²¹ Ibid., S. 151-152.

⁴²² Meymaroglou, S. 270.

Kommandant gefiel, könne er regelmäßig spielen. Und das Publikum? Darüber schreibt Spatharis nichts. Dieser Teil des Buches ist interessant wegen seiner Haltung gegenüber den Deutschen. Spatharis akzeptierte den Vorschlag des Kommandanten. Aber er war so hungrig, dass er zuerst etwas essen wollte: „Γιὰ νὰ παίξω πρέπει πρῶτα νὰ φάω καμιά δεκαριά μέρες, νὰ κάνω ψυχή. Δὲν μὲ βλέπεις τώρα πὸ εἶμαι ἄψυχος;“⁴²³ Der Kommandant gab ihm Geld für einen Frisörbesuch, zudem eine Essenskarte für 30 Tage für das Hotel Grande Bretagne. Da er sich im Restaurant dieses luxuriösen Hotels unwohl fühlte, begab er sich in die Küche. Dort begegnete er einem alten deutschen Unteroffizier, der, als er erfuhr, dass Spatharis ein kleines Kind hat, ihm eine Unmenge an Speisen gab: „Μοῦ ἔδωσε κι ἔφαγα τόσο πολὺ πὸ δὲν μπορούσα νὰ φάω ἄλλο καὶ μοῦ ἔδωσε γιὰ τὸ σπίτι μου ὅσα μπορούσα νὰ πάρω.“⁴²⁴ Unter welchen Umständen sie lebten, zeigen diese Sätze ganz klar: „Καθὼς τρώγαμε στὸ σπίτι, κλαίγαμε ὅλοι ἀπὸ τὴ χαρά μας καὶ κάθε τόσο δίναμε φιλιὰ στὸν Καραγκιόζη, γιατί ἐὰν δὲν ἦταν αὐτὸς ἐμεῖς θὰ πεθαίναμε.“⁴²⁵ Es ist nicht bekannt, wie es damals ankam, dass Spatharis für die Deutschen Karagiozis spielte. Die miserablen Bedingungen, unter denen seine Familie lebte, trugen sicherlich entscheidend zu seiner Bereitschaft bei. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass er aber auch später in den neutralen Tönen von der „Hilfe“ des deutschen Kommandanten und Unteroffiziers spricht.

Weniger sanft ist sein Ton, wenn er auf die Reichen der Stadt Athen zu sprechen kommt. Er behauptet, dass diese von den Deutschen Vorrechten gewährt bekommen hätten, worüber die Armen sich aus Todesangst nicht einmal beschweren konnten.⁴²⁶

Er begann also für die Deutschen zu spielen und wurde reichlich verköstigt. Aber nach fünf Aufführungen war Schluss. Über die Gründe lässt Spatharis sich nicht aus. Er beschreibt diese Tage und das Ende der Spiele wie folgt: „Ὅταν πὰ ἔπαιξα στὸ «Κεντρικὸ» καὶ ἡ παράσταση πέτυχε, τὸ σπίτι μας γιόμισε γαφιὰ καὶ δίναμε καὶ σὲ πεινασμένους. Ἐπαιξε ὁμος

⁴²³ Spatharis, S. 150.

⁴²⁴ Ibid., S. 151.

⁴²⁵ Ibid., S. 151.

⁴²⁶ Ibid., S. 149.

μόνο πέντε παραστάσεις. Μετά δὲν ξαναπῆγα.“⁴²⁷ Aus seiner Aussage geht hervor, dass die Spiele nicht auf seine Initiative hin eingestellt wurden.

McCormick & Pratasik betrachten den Zweiten Weltkrieg als eine für das Puppentheater günstige Periode, kommt es doch erstens mit nur wenigen und billigen Materialien und kleineren Plätzen aus – das gilt auch für den Karagiozis. Und sie nennen einen zweiten Grund: „People need entertainment, and the presence of many soldiers gave a fresh impetus to the notion of performance for adult audience.“⁴²⁸ Im Fall des Karagiozis kam dieser Schwung aus verschiedenen Richtungen. Eine davon war der Partisanenkrieg gegen die deutsche Armee und Verwaltung.

Während des Zweiten Weltkriegs entfalteten sich theatralische Aktivitäten auch in diesem Bereich; Die Partisanen fingen an, selbst Spiele zu schreiben und aufzuführen, bestand für die Sänger und Artisten doch keine Möglichkeit, in die Berge, wo die Partisanen lebten, zu kommen. Der Zweck dieser Spiele bestand darin, ihren Kampf der örtlichen Bevölkerung näherzubringen. Myrsiades beschreibt die Funktion der Spiele wie folgt: „They put the struggle in a popular framework to bring its meaning home to the peasants.“ Und zur Rolle des Schattentheaters in dieser Periode meint sie: „[...] they provided an outlet for a people to whom literary works meant nothing and oral or folk culture all.“⁴²⁹ Während des Zweiten Weltkriegs gab es auch Karagiozisspieler, die politische Spiele gegen die deutsche Besatzung in entlegenen Dörfern inszenierten, was mit hohen Risiken verbunden war – Spatharis erwähnt Spieler, die während der Besatzung aus ungeklärten Gründen ums Leben kamen. Myrsiades weist zu Recht darauf hin, dass es für die Karagiozisspieler viel leichter war als etwa für Theaterschauspieler, von Dorf zu Dorf zu ziehen und zu spielen, weil sie auch im normalen Leben nie etwas anderes getan hatten als eben dies. Myrsiades zeigt noch eine wichtige Eigenschaft des Karagiozis während dieser Periode: „Further, the Karaghiozis performance had been political since its development as a Greek form (as a representation of

⁴²⁷ Ibid., S. 151.

⁴²⁸ McCormick & Pratasik, S. 206.

⁴²⁹ Myrsiades, S. 100.

Greek and Turkish conflict) and, therefore, served as natural vehicle for political comment and protest.“⁴³⁰ Diese Bemerkung ist zwar richtig, lässt aber einen wesentlichen Aspekt außer Acht. Der sogenannte griechisch-türkische Konflikt wird auf der Bühne in einem bestimmten Rahmen inszeniert, der die Präsenz türkischer/osmanischer Figuren als Bestandteil des Repertoires ebenso involviert wie die heroischen Spiele. Dies alles dient immer wieder der Repräsentation der allgegenwärtigen Macht, was dem Schattentheater, wenn nicht unbedingt ein politisches, dann doch ein taktisches Moment verleiht. Dennoch waren die Spiele, die gegen die Besatzung in den Bergen gespielt wurden, ihrem Inhalt nach höchstwahrscheinlich politisch.

3.3.7.8. Die Zuschauer

Xenopoulos beschreibt das Zuschauerprofil des Karagiozis folgendermaßen: „Είνε δε το κοινό αυτό παράξενον μωσαϊκόν από ανθρώπους του λαού, στρατιώτας, κουτσαβάκιδες, λιμοκοντόρους, ευζώνους, λούστρους, και ολίγους κυρίους της καλής λεγομένης τάξεως, οι οποίοι πηγαίνουν κάπου-κάπου χάριν περιεργείας.“⁴³¹ Der gemischte Charakter des Publikums des frühen 20. Jahrhunderts ist häufiges Thema einer Vielzahl von Autoren. In der Erzählung des Spatharis findet man viele Anekdoten und wichtige Informationen, das Publikum hingegen wird von ihm nicht detailliert beschrieben, so etwa verliert er kein Wort über Kinder unter den Zuschauern.

McCormick & Pratasik weisen darauf hin, dass die meisten Spieler des 19. Jahrhunderts keinen großen Unterschied machten zwischen jungen und erwachsenen Zuschauern, darauf kamen sie erst, „[...] when economic factors and attendance suggested to them that children provided a separately identifiable market“⁴³². Das trifft auch auf Spatharis

⁴³⁰ Ibid., S. 102.

⁴³¹ Malafantis, Dim. Konstantinos. „Κουκλοθέατρο και Καραγκιόζης. Τρία σημαντικά λανθάνοντα κείμενα του Γρ. Ξενοπούλου“, Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας, Β. 6, Athen 1991, S. 209.

⁴³² McCormick & Pratasik, S. 79.

zu. Sein Publikum bestand vorwiegend aus Erwachsenen, von Kindern im Publikum ist bei ihm selten die Rede. Zwei Eigenschaften seiner Zuschauer stechen besonders hervor: Neugier und Ärger. Sie waren neugierig auf die hintere Seite der Bühne, waren sie doch überzeugt, dass die Figuren lebendig waren. Und wenn sie feststellen mussten, dass es sich dabei nur um Gebilde aus Karton oder Leder handelte, war es mit ihrer Friedlichkeit meistens vorbei. Sie begannen zu spucken, zerrissen die Figuren, beschimpften oder verprügelten die Spieler.⁴³³ Spatharis' Beschreibung des Verhaltens der Zuschauer angesichts der Entdeckung, dass die Figuren leblos sind, widerspricht dem, was Gerd Taube dazu anmerkt: „Außerhalb der Vorstellung ist zumindest dem Erwachsenen klar, dass die Puppen leblos sind; während der Vorstellung, involviert in den beabsichtigten und notwendigen Kommunikationsprozeß, gibt es Momente, in denen diese sichere Überzeugung von der Leblosigkeit der Puppen dem Eindruck der tatsächlichen Belebtheit weicht“.⁴³⁴ Die Gewissheit der (erwachsenen) Zuschauer des Karagiozis über die Belebtheit der Figuren geht über die Dauer der Aufführung hinaus, wie die Beispiele in Spatharis' Buch ganz klar zeigen.

Und so, wie sie die Figuren für lebendige Persönlichkeiten hielten, nahmen sie auch an den Ereignissen auf der Bühne Anteil, als handle es sich dabei um die Realität. Sie mischten sich in das Spiel ein, nicht nur mit Worten, sondern auch mit Taten: In einer Aufführung richtete ein Zuschauer sein Gewehr gegen die Bühne, weil er mit dem Geschehen nicht zufrieden war, woraufhin es unter den Zuschauern zu wilden Tumulten kam. Dazu meinte Spatharis: „Αὐτὸ ποὸ ἔγινε δείχνει τί δύναμη εἶχανε τότες οἱ χάρτινοι ἄψυχοι ἠθοποιοί.“⁴³⁵

Der Ärger der Zuschauer war durchaus ein Thema für die Spieler. Von Spatharis erfahren wir, dass die Spieler bei der Suche nach einem Aufführungsort nicht nur die Bedingungen in den Kaffeehäusern und die Verträge mit den Kaffeehausbesitzern, sondern auch das dortige Publikum genau prüften. Das konnte auch ein Problem werden: „Τέλος ἐγώ

⁴³³ Spatharis, S. 64, S. 68 ua.

⁴³⁴ Taube, S. 22, Fn.36.

⁴³⁵ Spatharis, S. 68.

τά κατάφερα νά παίξουμε, μέ τή συμφωνία, εάν μᾶς δείρουνε οἱ θεατῆς πού ‘τανε κάτι γερόντια ἐμπορομανάβηδες καί ἄλλες μάρκες, ὁ καφετζῆς νά εἶναι ἀνεύθυνος.“⁴³⁶

Was die Beziehung zu den Zuschauern betrifft, gab es noch weitere Aspekte: Wenn der Spieler in einer Aufführung einen bestimmten Händler oder Laden erwähnte, bekam er als Gegenleistung diverse Geschenke – von Goldstücken bis zu Zigaretten. Spatharis berichtet von einem Zahnarzt, der ihm, als Dank dafür, dass er in einer Vorführung seinen Namen nannte, zehn Zahnbrücken anfertigte.⁴³⁷ Oder die Spieler zeigten ihre Dankbarkeit, indem sie während der Vorführung Reklame machten. Auch dafür gibt Spatharis ein Beispiel. Wenn ein Spieler einem Metzger danken wollte, baute er etwa dessen Namen in ein Spiel ein, in dem der Karagiozis gegen ein wildes Tier kämpft: „Άχ, τώρα νά εἶχα ἓνα μαχαίρι... Γάκη! (τ’ὄνομα τοῦ χασάπη), δῶσ’μου μωρὲ τὸ μαχαίρι σου νά τοῦ μπηξῶ ἔτσι, μπίχ! Νὰ τὸ ξεκοιλιάσω.“⁴³⁸

Lediglich an zwei Stellen des Textes kommt Spatharis auf die Charakteristika der Zuschauer zu sprechen. Gegen Ende des 1920er Jahre – circa 1928 – spielte er in Lamia. Zuerst kam niemand, aber später trafen Gruppen von türkischen Zigeunern („Τουρκόγυφτους“) ein – und zwar so viele, dass es keinen freien Stuhl mehr gab und sie mit Flaschenkisten vorlieb nehmen mussten. Spatharis schreibt, dass die Vorführung sehr gut verlief. Die Zuschauer spendeten ihm und seinem Helfer stehenden Applaus und bestellten Bier für sie. Was er nicht erwähnt, ist die Sprache, in der das Spiel vor den „türkischen Zigeunern“ aufgeführt wurde.⁴³⁹ Spielten die – türkischen oder griechischen – Roma ebenfalls Karagiozis? Wenn ja, in welcher Sprache waren die Spiele?

⁴³⁶ Ibid., S. 105.

⁴³⁷ Ibid., S. 92.

⁴³⁸ Ibid., S. 181.

⁴³⁹ Ibid., S. 107.

3.3.7.9. Kino und Schattentheater

Die erste Kinovorstellung in Griechenland fand am 29. November 1896 in Athen statt. Die ersten regulären Kinovorführungen wurden in Piräus von einem Geschäftsmann aus Izmir namens Giannis Synodinos organisiert, der auch im Jahr 1911 in Piräus das erste permanente Kino gründen sollte.⁴⁴⁰ Bis zu diesem Jahr gab es in Athen drei Kinos. Allerdings hält Karalis fest: „But open-air screenings retained their appeal for Athenian audiences, continuing the tradition of the open-air performances of the shadow theater of Karagiozis, which was for many decades the most popular form of public entertainment.“⁴⁴¹ Mihalis Hatzakis merkt zum Karagiozis an: „Three hundred and more, social, folkloric, heroic and comic performances filled up the nights with sound, drifting the neighbourhoods to a dreamlike atmosphere.“⁴⁴²

Petropoulos meint, dass der Karagiozis den Fasoulis besiegt habe, sich aber seinerseits dem Kino geschlagen geben musste. Er sieht im Kino, neben dem staatlichen Druck, den eigentlichen Grund für diese Niederlage.⁴⁴³ Der Spieler G. Haridimos klagte über das Kino mit folgenden Worten: „Μᾶς ἔφαγε [...] ὁ κινητός κινηματογράφος καί ἀκολούθησε ἡ τηλεόραση.“⁴⁴⁴ Das Kino gilt auch als ein wichtiger Faktor für den Niedergang des Schattentheaters in der Türkei. McCormick & Pratasik hingegen glauben, dass es eine grobe Vereinfachung ist, das Kino für den Tod des Puppentheaters verantwortlich zu machen: „In Sicily and Greece, cinema was never seen as a serious rival to the puppet theatre.“⁴⁴⁵ Diesen Autoren zufolge leistete der Karagiozis gegenüber dem Kino heftigen Widerstand. Als Beleg zitieren sie ein Beispiel aus dem Buch des Spatharis.

⁴⁴⁰ Karalis Vrasidas, *A History of Greek Cinema*, continuum, 2012, S. 3.

⁴⁴¹ Karalis, S. 4.

⁴⁴² Yiannis Christofides & Melissanthi Saliba, „Open-air Cinema in Athens: The Rise of the City and Urban Identities“, *Greek Cinema* (Hg. Lydia Papadimitriou & Yannis Tzionmakis), Intellect, Bristol-Chicago 2012, S. 102.

⁴⁴³ Petropoulos, S. 65-66. Die Konkurrenz zwischen Karagiozis und Fasoulis begann ca. 1840. Puchner, S. 54-55.

⁴⁴⁴ Kiurtasakis, S. 274, Fn. 122.

⁴⁴⁵ McCormick & Pratasik, S. 207. „The spread of television in the 1950s has been blamed for the very sudden and rapid decline of puppet theatre in Sicily and Greece.“

Der Karagiozisspieler Giannis Hatzis aus Thessaloniki nähert sich dem Thema von verschiedenen Seiten. Erstens behauptet er, dass Kino und Schattentheater sich gegenseitig beeinflussten, Letzteres das Erstere mehr als umgekehrt: „Το γύρισμα ή η προβολή μιάς ταινίας καθορίζονται από την χρησιμοποίηση σειράς τεχνικών μέσων, που πολλά απ’αυτά συναντά κανείς στο θέατρο σκιών. Οι τεχνικές συνάφειες διακρίνονται σ’όλα τα επίπεδα μιάς παράστασης αποδεικνύοντας τις τεχνικές επιδράσεις του θεάτρου σκιών στον κινηματογράφο. Μιά τέτοια κύρια επίδραση οριοθετείται από το κοινό φαινόμενο της προβολής. Παραστατικά, η γραμμική εφαρμογή του θεάτρου σκιών (Λυχνία – φιγούρα – λευκό πανί). Στην ουσία και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για προβολή διαφανειών. Φυσικά το κοινό φαινόμενο χαρακτηρίζεται κι απ’αξιόλογες διαφορές, πράγμα που δεν αναιρεί την τεχνική συνέχεια από τις κινέζικες σκιές στο κινηματογράφο. Διαφορές που συνέχεια αμβλύνονται μιά κι ο κινηματογράφος ξεκινά εκεί που τπ θέατρο σκιών σταματά την δικιά του τεχνική εξέλιξη.“⁴⁴⁶

Für das Volk hatten Kino und Schattentheater gleichermaßen Bedeutung. Die Zeitung *Kathimerini* vom 17. Januar 1922 berichtet, dass es im militärischen Krankenhaus sieben Filme und sieben Karagiozisaufführungen gab.⁴⁴⁷ In den ersten Jahren des Kinos herrschte besonders in Open-Air-Kinos und im Karagiozis eine ähnliche kulturelle Atmosphäre. So wurden die Orte, an denen Karagiozis gespielt wurde, allmählich zu Orten für Open-Air-Kinos.⁴⁴⁸ In einem Interview zu seiner Arbeit beschreibt der Karagiozisspieler Panagiotis Mihopoulos den Spieler – wie ein Karagiozisspieler arbeitet, wie viele Arbeiten er hinter der Bühne verrichtet. Er beendet seine Beschreibung mit einem Vergleich zwischen Karagiozis und Charlie Chaplin: „Ο Καραγκιοζοπαίχτης μοιάζει τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν.“⁴⁴⁹ Dieser Satz

⁴⁴⁶ Giannis Hatzis, „Καραγκιόζης και Κινηματογράφος“, *Kinimatografika Tetrada*, B. 11, 1983, S. 67. Bei Kiourtsakis findet man auch interessante Beispiele für den Einfluss des Stummfilms auf das Schattentheater wie etwa die kleinen Tafeln, die an der Bühne angebracht waren. Darauf standen kurze Hinweise wie ‚zwei Tage später‘ oder ‚am nächsten Tag‘. Kiourtsakis, S. 227.

⁴⁴⁷ Mathioudaki, S. 3.

⁴⁴⁸ Christofides & Saliba, S. 104. Sie führen das Beispiel des Vouxinis-Theaters in Metaksourgion an, das im Jahr 1940 in ein Open-Air-Kino umgewandelt wurde. Zuvor trug es die Bezeichnung Volkstheater; an seiner Stelle hatten sich einst Seidenfabriken befunden.

⁴⁴⁹ Ioannou, B.1, S. λε.

zeigt sehr klar den Einfluss der Kinokultur auf den Karagiozis. Außerdem ist es erstaunlich, dass eine lange Tradition – der Arbeitsprozess der Spieler – nun von einer berühmten Persönlichkeit aus der Welt des Kinos erzählt wurde. Vielleicht reichte es nicht mehr, die Merkmale des Karagiozis nur anhand von Charakteristika aus der Welt des Schattentheaters zu erzählen.

Auch Hatzis widerspricht der Auffassung, wonach das Kino der Hauptgrund für den Niedergang des Schattenspiels gewesen sei, er beschreibt die Lage des Schattenspiels so: „Ο Καραγκιόζης δεν δολοφονείται από τον κινηματογράφο, αλλά αυτοκτονεί κάτω από την πίεση των ίδιων του αμαρτημάτων κι αδυναμιών.“⁴⁵⁰ Er sucht die Gründe für die Niederlage im Schattentheater selbst. Er weist darauf hin, dass das Repertoire des Karagiozis sich Themen aus dem Kino aneignete, mit Stücken wie ‚Karagiozis und Tarzan‘, ‚Karagiozis und ‚Charlot,⁴⁵¹ ‚Ben Hur‘ usw. Dieses Phänomen lässt sich auch beim türkischen Karagöz beobachten. Aus dem Kino bekannte Figuren wie Tarzan, Micky Maus, Greta Garbo, Sarlo flossen in die modernen Spiele ein, fanden jedoch kaum Anklang.

Das Buch von Petros Pikros wirft ebenfalls einen Blick auf die Beziehung zwischen Kino und Karagiozis. Das erstmals 1939 in Athen erschienene didaktische Kinderbuch heißt *Μίκη Μάους και Καραγκιόζης* und es vermittelt eine Vorstellung von dem Eindruck, den das Kino auf den Karagiozis machte: Der Sohn des Karagiozis – Kollitiris –, der das Kino sehr bewundert, sagt: „Ένωσα μέσα μου κάτι που μου φώναζε: Να, Κολλητήρι. [...]. Να ευκαιρία να δοξαστείς και να σε μάθει όλη η γη! Γίνε κινηματογραφικός αστέρας! [...]. Άφησε τον μπερντέ και πέταξε στον κινηματογραφέο.“⁴⁵² Micky Maus aber lässt das nicht zu und antwortet ihm: „Ούτε συ, ούτε κανένas άλλος Καραγκιόζης, αν αφήσετε τον μπερντέ σας. Και τότε πάει, πέθανε πια και Κολλητήρι και Καραγκιόζης. Τότε έσβησε πια ο μπερντές.“

⁴⁵⁰ Hatzis, S. 71.

⁴⁵¹ Charlie Chaplin.

⁴⁵² Dim. Konstantinos Malafantis, „Μίκη-Μάους και Καραγκιόζης“, „Μια πρωτότυπη μυθοπλαστική προπολεμική συνάντηση“, *Θέατρο Σκιών και Εκπαίδευση* (Hg. V. D. Anagnostopoulou), Kastanioti, Athen 2013, S. 115.

Und Minnie Maus stellt fest, dass die Leute in Kino und in Karagiozis gleichermaßen vernarrt seien. Warum sollte dann einer von ihnen verschwinden?⁴⁵³

In der Erzählung des Spatharis kommt das Kino nicht als der große Gewinner daher. Vielmehr schreibt er von einem Kinobesitzer, der sich bei ihm beklagte, dass Spatharis' Karagiozisierung die Zuschauer davon abhielten, seine Kinovorführungen zu besuchen und er dadurch um seine Einnahmen gebracht würde. Sein Kino befand sich neben dem Platz, an dem Spatharis Karagiozis spielte. Dem Dialog ist zu entnehmen, dass der Kaffeehausbesitzer Spatharis nur zwei Spiele zugestehen wolle. Das heißt, Kaffeehausbesitzer und Kinobesitzer einigten sich darauf, eine Art Vertrag abzuschließen, um einander nicht Konkurrenz zu machen. Daher auch das Versprechen des Kaffeehausbesitzers, dass Spatharis nur zwei Spiele erlaubt seien. Aber aus der Klage des Kinobesitzers wird deutlich, dass Spatharis sowohl mehrere Spiele hintereinander als auch ein populäres Spiel – Yangoulas – über einen längeren Zeitraum hinweg spielte.⁴⁵⁴ Im Jahr 1939 spielte er im Kino „Mon Cine“ in Peristeri Karagiozis. Er hatte viele Zuschauer: „Όσο έπαιζε ό Καραγκιόζης είχε βρεϊ τόν μελά του ό κινηματογράφος πού ήτανε έκεϊ κοντά του. Άν δέν ήταν καλό τò έργο του φεύγανε μπουλούκια μπουλούκια ό κόσμος κι έρχόντανε στόν Καραγκιόζη.“⁴⁵⁵ Die beiden Ereignisse sind die einzigen Stellen im Buch, an denen Spatharis über das Kino schreibt. Es fällt in beiden Fällen auf, dass das Kino jedes Mal als der Verlierer der Konkurrenz dargestellt wird.

3.3.8. Die Intellektuellen und der Karagiozis/die Spieler

Das Buch des Spatharis beginnt mit einem Brief des Dichters Angelos Sikelianos (1884-1951). Dieser Brief, der mit dem 18. August 1948 datiert ist,⁴⁵⁶ zeigt sehr klar, dass das

⁴⁵³ Ibid., S. 116.

⁴⁵⁴ Spatharis, S. 109-110.

⁴⁵⁵ Ibid., S. 139-140.

⁴⁵⁶ Ibid., S. 9-10.

Schattentheater besonders von den Intellektuellen bereits als Kunst wahrgenommen wurde. Sikelianos beschreibt das im Prinzip improvisatorisch und mündlich gespielte Spiel, das sehr alte Wurzeln in der Kulturgeschichte der Menschen hat und hebt hervor, dass für ihn, die Volkskunst mit den besten Formen etablierter Kunst vergleichbar sei: „Ἡ Τέχνη Σου⁴⁵⁷ εἶναι στὴ βάση τῆς λαϊκῆς ψυχῆς καὶ ζωῆς καὶ μακάριος ποὺ τὴν ἀντικρῶζει μὲ τὴ σοβαρότητα ποὺ τῆς ὀφείλεται· μέσα της δὲν κατασταλάζει μόνο ἡ λαγαρὴ θυμοσοφία τοῦ λαοῦ μας μπρὸς στ’ ἀνάποδα τοῦ κόσμου, ἀλλὰ ξεσκεπάζεται κι ἡ πηγαία δύναμη πό’χει μέσα του καὶ μὲ τὴν ὁποία ὑπερνικᾷ αὐτὰ τὰ ἀνάποδα μὲ ψυχισμό ἀσύγκριτο, ἀνεβαίνοντας ἀπ’τὰ σκαλιὰ τῆς θείας του ἐξυπνάδας ὡς μὲ τις κορφές τοῦ ἥρωισμοῦ, κι αὐτὸ μὲ μιὰ ἀνθρωπιὰ καὶ μ’ἕνα ἀνώτερο πολιτισμὸ ποὺ ἔχουν τὸ ταίρι τους μονάχα στὴν ἀληθινὰ μεγάλη Τέχνη καὶ ποὺ βρίσκονται σὲ «διαπασῶν» μαζί της.“⁴⁵⁸ Der Stil dieses Briefs ist insofern interessant, als er das Schattenspiel auf eine „höhere“ Stufe hebt, um es loben und als Kunst würdigen zu können. Dabei weist er dem Schattentheater einen geradezu geheiligten Status zu – was dem Charakter des Karagiozis im Grunde völlig widerspricht, nicht nur hinsichtlich der Eigenschaften des Spiels, sondern auch seines Produktionsprozesses, was nämlich die Besonderheiten der Arbeitsbedingungen der Spieler betrifft. Die neue Aufgabe des Schattentheaters als Träger/Sprachrohr der Volksseele wurde auch dem Karagöz von den Intellektuellen in der neuen Türkischen Republik zgedacht.⁴⁵⁹

McCormick & Pratasik zeigen anhand des Beispiels von Poesje⁴⁶⁰, wie das Interesse der Gebildeten Änderungen in den Charakteristika der Spiele bewirkte: „The interest of a more educated public had a profound effect on the nature of the performance of the Poesje,

⁴⁵⁷ Die Betonung dieser Wörter stammt vom Autor Sikelianos.

⁴⁵⁸ Ibid., S. 9.

⁴⁵⁹ Sertan Batur, „Zilli Hayal ve ‘Türk Halk Ruhı’: Sabri Esat Siyavuşgil’in ‘Halk Psikolojisi’“, *Hayal Perdesinde Ulus Değişim ve Gelenegin İcadı* (Hg. Peri Efe), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Istanbul 2013, S. 139-161. In seinem Artikel beschäftigt sich Batur mit einem Werk des Sabri Esat Siyavuşgil, und zwar mit dem auch in griechischen Forschungen oft herangezogenen Buch *Karagöz: Psikososyolojik bir deneme* aus dem Jahr 1938. In der griechischen Forschung greift man allerdings sehr oft auf die französische Übersetzung zurück.

⁴⁶⁰ Pulcinella im niederländischen Puppentheater.

and a new notion of professionalisation began to appear amongst the puppeteers themselves as the inevitable shift from popular culture to ‚high‘ culture occurred.“⁴⁶¹

Nachdem Spatharis die Niederschrift seiner Erinnerungen abgeschlossen hatte, brachte der Maler Nakis das Manuskript zu Angelos Sikelianos. Dieser verglich den Text mit den Erinnerungen von Makrigiannis, die in den 1940er Jahren vom Dichter Giorgos Seferis ebenfalls als Wiedergabe der griechischen Seele stilisiert wurden.⁴⁶² „Γιὰ μένα ἀπομνημονεύματα εἶναι τοῦ Μακρυγιάννη καὶ τοῦ Σπαθάρη.“⁴⁶³ Was veranlasste ihn zu diesem Vergleich? Wo glaubte er Ähnlichkeiten zu erkennen? In der Sprache? Sikelianos beschreibt in seinem Brief den Ausdrucksstil des Spatharis als ἄδολα καὶ γνήσια (echt und rein). Vielleicht findet er hier einen gemeinsamen Punkt mit dem Text von Makrigiannis – weil auch dieser im Prolog seiner Erinnerungen klarmacht, dass er Analphabet war⁴⁶⁴ und mit Wiederholungen arbeitet wie Spatharis.⁴⁶⁵ Den Erinnerungen von Makrigiannis wurde nicht nur wegen seiner Sprache und seines Ausdrucksstils, sondern auch aufgrund des Inhalts ab den 10er Jahren bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts in intellektuellen Kreisen mit grossem Interesse und Respekt begegnet.⁴⁶⁶ Puchner erklärt den Prozess der sogenannten Makrigiannis-Renaissance folgendermaßen: „[...] wo sich der Demotizismus endgültig und mit Vehemenz in der Literatur durchsetzt, gewinnen die Memoiren plötzlich an Bedeutung als Sprachdokument der Volkssprache in einer Epoche, in der Politik, Wissenschaft und Literatur

⁴⁶¹ McCormick & Pratasik, S. 77.

⁴⁶² Giorgos Seferis, „Ένας Έλληνας- Ο Μακρυγιάννης“, *Dokimes I*, Ikaros, Athen 1984, S. 228-263.

⁴⁶³ Spatharis, S. 155.

⁴⁶⁴ Stratigou Makrygianni, *Απομνημονεύματα* (Wiss. Bea. Giannis Vlahogiannis), B. 1, E.G. Bagionaki, Athen 1947, S. 101.

⁴⁶⁵ Seferis wiederholt in seinem Artikel oft des Analphabetismus des Makrigiannis und findet darin eine besondere Bedeutung. Seferis, *Dokimes*, S. 228, 232 ua. Seferis zufolge war Makrigiannis Analphabet, aber er war einer von den gebildeten Personen des Griechentums. S. 237.

⁴⁶⁶ Walter Puchner, *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2009, S. 573. Der Historiker Ioannis Vlahogiannis entdeckte das Manuskript bereits um 1890, publizierte es jedoch in seiner Edition erst im Jahr 1907 in Athen.

in der attizistischen Hochsprache betrieben wurden.“⁴⁶⁷ Makrigiannis' Text nimmt auch bei der literarischen Gruppe ‚Generation der 30er Jahre‘ (Γενιά του '30) eine vorrangige Stellung ein.⁴⁶⁸

In sprachlicher Hinsicht kann man Spatharis' Erzählung derselben Kategorie zuordnen. Beide waren ursprünglich Analphabeten und es kostete sie große Mühe, ihre Erinnerungen zu Papier zu bringen. Puchners Charakterisierung des Texts von Makrigiannis, derzufolge in diesem das literarische Talent eines „agrammatos“ (Analphabet) zum Vorschein komme,⁴⁶⁹ trifft wohl auch auf die Schrift des Spatharis zu. Auch dessen literarisches Talent als „agrammatos“ wurde von Sikelianos und anderen Intellektuellen gelobt, wobei dies weniger für die Eigenschaften seines schriftlichen Ausdrucks gilt. Puchner betont, dass der Text des Makrigiannis voll mit den kulturhistorischen Details war: „darüber hinaus drückt der Autor selbst, ohne bewußt deskriptive Distanz, unreflektiert und impulsiv, Werteinstellungen und Verhaltenserwartungen aus, beurteilt und verurteilt Menschen und Handlungen, trifft axiologische Entscheidungen bezüglich Gut und Böse, Richtig und Falsch, kurz: entwirft eine Art Weltbild, das den praktischen Entscheidungshorizont seiner

⁴⁶⁷ Puchner, S. 574. Kiourtsakis erklärt diesen Prozess mit der Verschriftlichung des Karagiozis. Ihm zufolge stammten diese Karagiozistexte nicht von den Karagiozisspielern selbst, sondern von anderen Autoren. Statt in Dialogform wurden sie bereits oft als Erzählung verfasst. Demnach wurde der Karagiozis allmählich zum Volksroman, der Karagiozisspieler zum Autor oder allgemein zum „Künstler“. Kiourtsakis, S. 233. Das sieht man auch an Spatharis sehr klar. Er wurde von den Gebildeten oft als Künstler bezeichnet und auch als solcher respektiert.

⁴⁶⁸ Marina Lambraki, Kunst und Ideologie im modernen Griechenland, <http://www.mfa.gr/switzerland/images/stories/bern/2015/German.pdf>, S. 10. Ioannis Zelepos berichtet, dass die Memoiren während der Zwischenkriegszeit und auch während des Zweiten Weltkriegs eine Renaissance erlebten und besonders von den Vertretern des literarischen Kreises ‚Generation der 30er Jahre‘, namentlich von Giorgos Theotokas und Giorgos Seferis, erwähnt wurde. Ioannis Zelepos, „Projektionen des Authentischen: Zur Bedeutung von Makrygiannis für die neugriechische Literatur“, *Griechisch – Ελληνικά – Grekiska. Festschrift für Hans Ruge* (Hg. Konstantina Glykioti & Doris Kinne), Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2009, S. 248. Zelepos betont die unterschiedlichen Annäherungen an die Memoiren. Die Vertreter der ‚Generation der 30er Jahre‘ zeichnen ein anderes Makrigiannis-Bild von Vlahogiannis und Palamas, der ersten Generation, die sich mit diesem Text beschäftigte. Während für Ersterer Makrigiannis' Identität in einem ‚neuen Menschentyp‘ bestand, war er für die anderen ‚der Träger der Traditionalität‘ und das über jede Kritik erhabene ‚Sprachrohr der Nation‘. S. 248-249. Ich bedanke mich bei Dimitris Kousouris dafür, dass er mir das Thema nähergebracht hat.

⁴⁶⁹ Puchner, S. 574.

Mitmenschen determinieren soll“⁴⁷⁰. Diese Beschreibung trifft auf den Text des Spatharis freilich nicht zu, da man darin – wie an anderer Stelle erwähnt – kategorische Urteile wie Gut und Böse oder Richtig und Falsch vergeblich sucht. Dessen – völlig anders geartete – Geschichte basiert auf ganz anderen Vorzeichen. Wenn er Begriffe wie Böse oder Falsch benutzt, dann stets bezogen auf konkrete Menschen oder Ereignisse, die denn auch mit Blick auf Zeit, Ort und Fall klar umrissen sind. Spatharis benennt konkrete Probleme, die er niemals über Zeit und Ort, über eine ganze Gruppe hinweg verallgemeinert. Wie Makrigiannis entstammte auch er ärmlichen Verhältnissen, wie jener hatte auch er nie eine Schule besucht. Aber Spatharis war kein Politiker. Seine Geschichte weist nicht über sein soziales Umfeld hinaus. Das ist der wichtigste Unterschied zwischen diesen beiden Texten. Puchner behauptet auch, dass der Text von Makrigiannis unter dem Aspekt verschiedener literarischer Gattungen betrachtet wurde – „von der (oralen) Autobiographie bis zum neugriechischen Nationalepos“⁴⁷¹. Der Text von Spatharis hingegen verwehrt sich einer Zuordnung zu einer literarischen Gattung, schon gar nicht lässt er sich als Nationalepos bezeichnen. Seine Erzählung ist nicht ganz, aber weitgehend frei von nationalen Gefühlen.

Mit seiner Gegenüberstellung der Erinnerungen des Spatharis und des Makrigiannis hebt Sikelianos Spatharis' Text aus seinem ursprünglichen Kontext heraus und weist so einem volkstümlichen Schauspiel neue Aufgaben und Eigenschaften zu. Er bringt die beiden Texte nicht nur aus sprachlichen Gründen zusammen, für ihn handelt es sich dabei nicht um irgendwelche Texte, die von Analphabeten mit viel Gefühl geschrieben wurden. Beide sind wichtige Erzählungen, aber von ganz unterschiedlicher Natur. Und sie gehören unterschiedlichen Bereichen an. Die Erinnerungen des Spatharis erzählen von einem armen Mann, der eine Begabung für sein Handwerk und das Karagiozisspiel zeigte, und der in einer schwierigen Periode der Geschichte seines Landes versucht, sich mithilfe seines Berufs über Wasser zu halten. Mehr ist es im Grunde nicht. Der Text von Makrigiannis hingegen verfolgt eine Mission. Wenn also Sikelianos den Text des Meisters mit jenem des „Generals“ – so der Beiname des Makrigiannis in der griechischen Historiographie – zusammenbringt, schreibt er

⁴⁷⁰ Ibid., S. 565.

⁴⁷¹ Ibid., S. 572. Es vergleicht aber die beiden Memoiren nicht.

dem Text des Spatharis gleichfalls eine Mission zu. In gewisser Weise wurden beide Texte instrumentalisiert. Was Zelepos über den zentralen Wunsch der ‘Generation der 30er Jahre’ und Makrygiannis schreibt, kann man auch für den Karagiozis gelten lassen: „[...] vor allem zu berücksichtigen, dass die Frage der (bzw. die Suche nach) ‚Gräzität‘ (‚Ελληνικότητα‘) ein zentrales Anliegen der ‚Γενιά του ’30‘ war und Makrygiannis in diesem Zusammenhang instrumentalisiert wurde“⁴⁷². Stathis Gourgouris findet den Fall von Makrygiannis, nämlich der Text und die Wahrnehmung, wichtig: „[...] because it seems to contain all the permutations of the code, all the explicit manifestations of the nation as institution-in-the-making, all of the workings of the (neo) Hellenic social imaginary. Here the illiterate peasant meets the Western-educated, multilingual poet; the peasant bandit (kleftis) meets the perennial imperialist; the Ottoman-in-the-Greek meets the Greek from the Paris; [...]; indeed the cultural Memory meets the national Dream.“⁴⁷³ Mir zufolge erzählt dieser Satz auch den Fall von Spatharis. Die Begegnung von Spatharis und Sikelianos entsteht auch dort in dem Modell des Gourgouris.

Spatharis weist mit Nachdruck auf das Interesse der Intellektuellen und Gebildeten hin – was wenig verwundert, diente dieses Interesse doch als Beleg dafür, dass der Karagiozis als Kunst und der Spieler als Künstler respektiert wurden. Gleichwohl ging es dabei um mehr als Kunst. Aus frühen und späteren Quellen geht gleichermaßen hervor, dass der Karagiozis als ein Träger der wichtigsten Eigenschaften des Volkes wahrgenommen wurde. Oder es wird festgehalten, dass das Schattentheater die Mission verfolgte, das Volk (oder besser die Völker oder Volksgruppen) im Land geistig zusammenzubringen. „Το μέσο κοινό, και μάλιστα το αστικό λαϊκό κοινό της εποχής, γνώρισε τους ανθρώπους του βουνού και των νησιών, γνώρισε τη μουσική και τα φερσίματά τους, όπως οι νησιώτες (π.χ. του Ιονίου) γνώρισαν τη Ρούμελη και τους Κλέφτες, κι άκουσαν τα τραγούδια τους μ’εθνική προσοχή, όση δε θα

⁴⁷² Zelepos, S. 250-251. Zu einer breiten Analyse dieses Themas siehe Dimitris Tziouvas, *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Odisseas, Athen 1989.

Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπολεμο

⁴⁷³ Stathis Gourgouris, *Dream Nation. Enlightenment, Colonization and the Institution of Modern Greece*, Stanford University Press, Stanford, Kalifornien 1996, S. 182-183.

‘διναν χωρίς τον Καραγκιόζη.’⁴⁷⁴ Dem lag die Annahme zugrunde, dass die Volksgruppen und sozialen Schichten des Landes einander eigentlich wenig verbunden waren und es dem Karagiozis zufallen solle, die verschiedenen Gruppen miteinander zu versöhnen und ein Mittel zu sein, um eine nationale Einheit zu schmieden. Dabei waren sowohl den Zuschauern als auch den Spielern bestimmte Aufgaben zugeordnet. Von den Zuschauern wurde erwartet, dass sie den Liedern mit einer nationalen Gesinnung lauschten. Eine ähnliche Erwartung hatte der Autor gegenüber dem Publikum gehegt, während es einer Karagiozisierung beiwohnte. Die Funktion der Spieler wiederum bestand darin, einer bestimmten Mentalität zum Durchbruch zu verhelfen und diese weiterzugeben. Karagiozis zu spielen war nun mehr als ein Beruf, mehr als ein Mittel, um seinen bescheidenen Lebensunterhalt zu verdienen – all das reicht nun nicht mehr aus. Wie bereits erwähnt, war das Phänomen, dass eine Gruppe von Gebildeten die Volkseele in der sogenannten Volkskultur – hier insbesondere beim Karagöz – suchte, auch in der Türkei zu beobachten. Das Schattenspiel wurde wiedergelesen und neu interpretiert und die Spieler bekamen neue Aufgaben. Batur macht im Zusammenhang mit dem Karagöz auch darauf aufmerksam, dass die Spieler nicht mehr als Subjekte agieren. Nunmehr sollten die Meister nur der Volksseele Ausdruck verleihen bzw. diese Seele an die nächsten Generationen weiterleiten.⁴⁷⁵ Der Spieler Andonis Mollas erklärt das Ziel und diese neue Rolle des Schattentheaters in seinem Artikel, insbesondere solle ‘sein’ Karagiozis Familiensinn, Heimatliebe und Religion als Grundpfeiler der Gesellschaft in den Vordergrund rücken: „Σκόπος αυτού του θεάτρου δεν είναι να ευχαριστήσει μόνον το θεατή προσωρινά και να τον κάνει να γελάσει, αλλά να του ριζώσει πιο βαθιά το αίσθημα της οικογένειας, του πατριωτισμού και της θρησκείας. Γενικά δε την συναίσθηση των καθηκόντων που έχει κάθε πολίτης απέναντι της κοινωνίας και απέναντι του εαυτού του. Σε κάθε παράσταση βρίσκει ο θεατής διδάγματα ωφελιμότετα, η κοινωνία ολόκληρη ζωντανεύει επάνω στη σκηνή.“⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ Hrisikopoulou, S. 190-191, zitiert nach Dimitrios Lukatos.

⁴⁷⁵ Batur, S. 156.

⁴⁷⁶ Andonis Mollas, zitiert nach Ieronimidis, S. 111. Laut Ieronimidis erschien dieser Artikel erstmals im Jahr 1937 als achtseitiges Bändchen; eine kürzere Version davon wurde 1963 in der Zeitschrift *Theatro* wiederveröffentlicht. Die Überschrift des Artikels lautet „Ο Καραγκιόζης και το Θέατρο των Σκιών“.

Interessant an dieser Anmerkung ist, dass seine Spiele weniger didaktisch und „offiziell“ waren. Mollas hatte bereits ganz gut verstanden, welche Rolle die Gebildeten an den Karagiozis herantrugen. Und möglicherweise machte er auch einen Unterschied zwischen der schriftlichen und mündlichen Form. Vielleicht ist das der Grund dafür, dass seine Spiele nicht so didaktisch und langweilig waren wie seine Schriften. Bei Spatharis, obwohl ebenfalls im schriftlichen Bereich tätig, findet sich dergleichen nicht, er verliert kein Wort über Rolle und Zweck seiner Spiele. Liegt das nun daran, dass seine schriftlichen Ausdrucksmöglichkeiten begrenzt waren oder er als ein Spieler, der in der Provinz spielte, noch freier war? Spatharis weist mit Genugtuung auf das Interesse der Gebildeten hin, erwähnt aber nicht die Mühe, die er aufwandte, um in seinen Spielen die Volksseele zu reflektieren oder um nationalistische Gefühle auf eine höhere Stufe zu heben. Er ist realistisch, wenn er im Spiel ‚Fotis Yangoulas‘ die griechischen Gendarmen in osmanische Uniformen steckt (weil er sonst Probleme bekommen hätte) oder wenn er seine heroischen Spiele mit ganz in rot getauchten Plakaten, auf denen die geköpften Leichen der osmanischen Offiziere und Soldaten zu sehen sind, bewirbt oder er dem heroischen Spiel ‚Kapitän Gris‘ ein Poem über Venizelos hinzufügte (weil er andernfalls keine Erlaubnis und Unterstützung der örtlichen Gendarmie bekommen hätte). Sein Text ist nicht von einem nationalistischen Diskurs oder ethnischen Haß getragen. Vielleicht das ist der Grund dafür, dass in Artikeln über ihn auf diese Eigenschaft seiner Erzählung nicht eingegangen wird.

Ein Satz des Theaterwissenschaftlers Giannis Sideris zeigt wie Karagiozis von den einigen Intellektuellen der Zeit wahrgenommen werden kann: „Ο Καραγκιόζης είναι δικός μας, του έθνους μας, τμήμα της κληρονομιάς μας. Ιερό πράμα, όχι εξωτικό.“⁴⁷⁷ Wenn Sideris bestreitet, dass das Schattenspiel ‚exotisch‘ sei, ließe sich natürlich darüber diskutieren, was dieser Begriff eigentlich meint, andererseits liegt eine Vermutung nicht fern: ‚exotisch‘ ist orientalistisch. Und orientalistisch ist, was nicht „wir“ sind. Und noch mehr: Seine Aussage bestätigt, dass Sideris selbst glaubt, dass Karagöz eigentlich exotisch ist. Es enthält vielleicht zu viel vom Volk, um als Kunst zu gelten. Ob zum Beispiel der Poet Sikelianos das

⁴⁷⁷ Ieronimidis zitiert, S. 19.

Schattentheater noch als Kunst (mit einem im Griechischen unüblichen großen Anfangsbuchstaben) bezeichnen würde, wenn es im Jahr 1948 noch die alten Besonderheiten, die damals beim Volk sehr populär und beliebt waren, gehabt hätte? Eine ähnliche Wahrnehmung und gleichzeitig einen Widerspruch sieht man auch in den türkischen Forschungen und bei den türkischen Intellektuellen. Sabri Esat Siyavuşgil schreibt, dass der obszöne Humor, der einen burlesken Charakter trägt, für die Volkseele nicht geeignet ist.⁴⁷⁸ Er unterscheidet zwischen Spielen, deren Zuschauer aus dem einfachen Volk kamen, und jenen, die für höhere Persönlichkeiten im Serail oder in Konaks gespielt wurden. Die Spiele der zweiten Kategorie seien geeignet für die Repräsentation der Volkseele, weil sie der Tradition gemäß gespielt würden und ihren religiösen Charakter bewahrt hätten. Die andere Kategorie aber ist burlesk, fast wie eine Grotteske, und ihre Themen seien dem Leben des einfachen Volkes entnommen. Außerdem behauptet er, dass für die obszönen Spiele die jüdischen Karagözspieler verantwortlich waren.⁴⁷⁹ Das Buch von Siyavuşgil ist voller Widersprüche. Ihm zufolge wird auf dem *Perde* des Schattenspiels die Volksseele reflektiert. Für nahezu sämtliche Eigenschaften oder Charakteristika des Karagöz hat er eine Erklärung und in diesen Erklärungen ist die Volkseele das Subjekt. Er vergisst ganz, dass das Spiel eine ihm eigene Dynamik und Konstruktion hat und die Geschehnisse oder Figuren usw. des Schattentheaters sich nicht immer mit rationalen Gründen erklären lassen. Eigentlich braucht das Spiel keine Erklärung. Was die Spielszenen jeweils reflektieren, findet sich nicht unmittelbar in der Gesellschaft wieder. Die Wahrnehmung der Volksseele in der Art und Weise, wie das Siyavuşgil tut, zerstört die Logik des Karagöz. Dass es – besonders in den älteren Spielen – keinen Hass gegen irgendeine ethnische oder religiöse Gruppe, keine guten oder bösen Figuren gab, wird von Siyavuşgil ignoriert – er baut die Logik des Spiels wieder auf einer nationalistischen Basis und erklärt die Volksseele zum Herrscher auf der Bühne. Siyavuşgil versucht in seinem Buch, das Wesen der Volkseele in den Ereignissen auf der Karagözbühne zu finden und die Figuren (Typen) danach zu beurteilen, wie sehr es ihnen

⁴⁷⁸ Sabri Esat Siyavuşgil, *Karagöz: Psiko-sosyolojik bir deneme*, Maarif Matbaası, Ankara 1941.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, S. 43.

gelingt, der Volkseele Ausdruck zu verleihen.⁴⁸⁰ Die Nachbarschaft – für Siyavuşgil das natürliche Milieu des Karagöz – bezeichnet er als eine türkische Nachbarschaft. Außer den Hauptfiguren gibt es die Türken, die aus den Provinzen kommen, den Araber, den Griechen, den Juden, den Armenier usw., die nicht in dieser Nachbarschaft leben, sondern nur auf der Durchreise sind. Sie kommen und gehen wieder weg.⁴⁸¹ Somit sind sie eigentlich keine Nachbarn – denn der einzige Bewohner der Nachbarschaft ist laut Siyavuşgil ja die Volkseele. In den Beziehungen zwischen den Figuren sieht Siyavuşgil Manifestationen der Volkseele. So zerstört er das Gleichgewicht in den Spielen, das für den Humor des Karagöz freilich unabdingbar ist.

Siyavuşgil versucht, den Karagöz zu einem Türken zu machen und begründet dies mit dessen Aussehen, Kleidung und Physiognomie. Ihm zufolge ist Karagöz eine sehr erfolgreiche Karikatur des türkischen Volkstyps.⁴⁸² Seine Kleidung verkörpert den Türken ebenso wie sein Gesicht. Er erklärt dies wie folgt: Die Volksseele beherrscht die Bühne des Schattentheaters, demnach muss der Held dieser Bühne, der ein Sprachrohr der Volksseele ist, wie das Volk sein und sich auch so kleiden. Interessanterweise führt er dazu das Beispiel des Karagiozis an. Seiner Ansicht nach ist der Karagöz (sic) hinsichtlich Aussehen, Kleidung und Charakter ein typischer Athener Volkstyp.⁴⁸³ Siyavuşgil zufolge war der (osmanische) Karagöz immer eine nationale Tradition und lebte/lebt immer als solche, unabhängig von irgendeiner Gesellschaftlichkeit. Er betont, dass sogar die sufistische Mentalität den Karagöz nicht wirklich beeinflussen konnte, er war und bleibt national.⁴⁸⁴ Mit dieser seiner Bemerkung den Anachronismus betreffend wird der Karagöz instrumentalisiert.

⁴⁸⁰ Ibid., S. 70.

⁴⁸¹ Ibid., S. 145.

⁴⁸² Ibid., S. 150.

⁴⁸³ Ibid., S. 152. Siyavuşgil gibt das ganze Buch hindurch eine Reihe von Beispielen aus dem Karagiozis. Er vergleicht die beiden Spiele anhand verschiedener Punkte. Es ist wichtig festzuhalten, dass er dem Karagiozis gegenüber keine ablehnende Haltung einnimmt.

⁴⁸⁴ Ibid., S. 69.

Warum das Interesse der Gebildeten und der höheren Schichten am Karagiozis für die Spieler so wichtig war, hatte verschiedene Gründe. Der Spieler Melidis etwa erklärt diesen Umstand im folgenden Satz, der in einem Gespräch mit Kaimis fiel: „Επιθυμούμε ή τέχνη μας νά προξενεί τό ένδιαφέρον όλων τών τάξεων τής κοινωνίας, άπ’τίς πίο ψηλές μέχρι τίς πίο ταπεινές. Έλπίζουμε ότι ή καλή κοινωνία, οι καλλιεργημένοι άνθρωποι, έρχεται νά μās άκούσει από σεβασμό στην παράδοση, που άντιπροσωπεύουμε, και ό λαός προσελκύεται από περισσότερο πατριωτικό συναίσθημα.“ Und er erwähnt weiters, dass unter den Zuschauern Akademiker, Minister und von Zeit zu Zeit der König selbst erscheinen. Ihm zufolge sind diese die ‚καλή κοινωνία‘.⁴⁸⁵ Er kategorisiert die Gründe, die für den Besuch eines Karagiozisspiels ausschlaggebend waren. Die Mitglieder der höheren Klassen sollten dies wegen des Respekts vor der Tradition, das ‚Volk‘ aber aus nationalistischen Beweggründen tun. Es ist klar, dass das Schattenspiel in Griechenland die Unterstützung der höheren Klassen und des Staats brauchte. Aber ‚das Volk‘ zeigte schon seit vielen Jahren großes Interesse für Karagiozis, ohne dabei eine Erwartung an eine Mission zu hegen. Mit dem Interesse der Gebildeten änderten sich die Annäherungen von Spielern wie Mollas. Mollas nahm diese Aufgabe gern an. Sein Verhalten war nicht mehr wie jenes der älteren Generation oder der Spieler aus der sogenannten konservativen Gruppe. Für ihn war die anatolische Herkunft des Schattentheaters, anders als zum Beispiel für Melidis oder Moros, keineswegs unstrittig: „Ο Καραγκιόζης είναι το Αρχαιότερο ελληνικό Θέατρο. Τον καιρό της Επαναστάσεως εχρησίμευε ως τόπος συγκεντρώσεως και συννενοήσεως των αρχηγών της Επαναστάσεως. Ανύποπτοι οι Τούρκοι δεν ήμπορούσαν να φαντασθούν πός μέσα σ’αυτό το θεατράκι καταστρωνόντουσαν σχέδια επί σχεδίων.“⁴⁸⁶ Moros kritisierte die von den jüngeren Spielern eingeführten Erneuerungen im Schattentheater. Kaimis zufolge hieß es über Moros, seine Gleichgültigkeit gegenüber dem neuen Schattentheater gehe so weit, dass er sein Theater als ‚Τούρκικο θέατρο‘ (türkisches Theater) bezeichnen würde. Dieses Beispiel zeigt nicht nur die Gespaltenheit der Spieler, sondern auch, wie diese Polarisierung stattfand. Jene Generation oder Gruppe von Spielern, die glaubten, dass sie die Tradition bewahren, war sich der

⁴⁸⁵ Kaimi, S. 127-128.

⁴⁸⁶ Andonis Mollas, zitiert nach Ieronimidis, S. 111.

Wurzeln des Spiels bewusst. Aber es gibt nun eine andere Beschreibung für die Tradition, nämlich, in unserem Fall, Schattentheater. Kaimis merkte dies damals ebenfalls an. Sein Buch erschien im Jahr 1935 in Athen. Noch während er dieses Buch schrieb, bemerkte er, dass die Beschreibung und Wahrnehmung der Tradition des Karagiozis sich änderte. Als er auf Mollas zu sprechen kommt, beschreibt er dessen Bruch mit der Tradition mit folgenden Worten: „[Mollas] ‘πορρίπτεται ή παράδοση, πού άποδίδει στον Καραγκιόζη, άνατολιτική καταγωγή. Αντίθετα, βεβαιώνεται ότι ό Καραγκιόζης είναι Έλληνας και άκόμα Αθηναϊός.“⁴⁸⁷

Spatharis erwähnt in seinem Buch verschiedene Autoren und Poeten wie Angelos Sikelianos und Elli Papadimitriou, Maler wie Giannis Tsarouchis und Nakis sowie Beamte und Jurist wie Alexandros Svolos (1892-1956). Eine Szene aus dem Jahr 1926/27 zeigt das neu entstandene Interesse der Gebildeten für den Karagiozis. Drama ist eine Stadt, in der Spatharis oft spielte und die erst 1913 Teil des griechischen Territoriums geworden war. In jenem Herbst, als er von Drama nach Athen zurückkehren wollte, kam der Besitzer des Theaters im Volksgarten zu ihm und lud ihn ein, dort für die Aristokratie zu spielen: „Όλο τὸ καλοκαίρι, στὸ «Βόσπορο», σὲ γνώρισε ὁ ἐργατικὸς κόσμος, τώρα θὰ σὲ γνωρίσει κι ἡ ἀριστοκρατία.“⁴⁸⁸ Er spielte dort 13 Abende und verdiente dabei viel Geld. Spatharis beschreibt das Publikum so: „Τὸ βράδυ πὸν παίξαμε, τὸ θέατρο ἦτανε γιομάτο σπαθὶ καὶ ψαθάκι.“⁴⁸⁹ Und er fügt hinzu, dass damals die Zeitungen in Drama anfangen, öfter und ausführlicher über den Karagiozis zu schreiben.

Die wichtigsten Intellektuellen in Spatharis' Berufsleben waren Elli Papadimitriou und Giannis Tsarouchis (1910-1989). Der Maler Tsarouchis war nicht nur Besucher von Karagiozisaufführungen, er war auch mit den Spielern – darunter Spatharis – befreundet; er malte Bilder der Spieler mit ihren Figuren und organisierte winters Spatharis' Aufführungen in den Häusern der Intellektuellen von Athen. An diesen Abenden gab er auch den Conférencier. Hierin lag ein entscheidender Punkt. Vor den Aufführungen in Kaffeehäusern,

⁴⁸⁷ Kaimi, S. 131.

⁴⁸⁸ Spatharis, S. 93.

⁴⁸⁹ Ibid.

auf den Plätzen, in Gärten und Höfen gaben die Spieler ihrem Publikum keinerlei Information – würde alles Nötige doch ohnehin im Spiel gezeigt werden. Um es zu verstehen oder um lachen zu können, war, so die Überzeugung, keine Information nötig, war das Schattenspiel Karagiozis den unteren Schichten der Gesellschaft doch längst vertraut.

Tsarouchis half auch beim Tragen der Koffer auf dem Weg des Spielers von einem Ort zum anderen. Er begleitete Spatharis in den 1950er Jahren nach Zypern und Amerika. Spatharis beschreibt ihn so: „Αὐτὸ τὸ παιδιάστικο μυαλὸ ποὺ ἐπρόβλεψε ὅλη τὴ δόξα τῆς τέχνης μας εἶναι ὁ ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης.“⁴⁹⁰ Tsarouchis machte ihn mit anderen intellektuellen Persönlichkeiten der Zeit wie Elli Papadimitriou bekannt. Zusammen organisierten sie einen Salon für die Spiele des Spatharis, wo dieser vor ausländischen und einheimischen Gebildeten auftrat. In diesen Tagen war der Jurist Svolos unter den Zuschauern, der für Spatharis' Spiel folgende Worte fand: „Ἐῶγε μεγάλε καὶ ἀγνὲ καλλιτέχνα.“⁴⁹¹ Als Svolos erfuhr, dass er das ganze Spiel ohne Text spielte, zeigte er sich höchst erstaunt und in der Folge wurden die Basiseigenschaften des Schattenspiels endgültig als künstlerische Tätigkeit wahrgenommen. Nach diesem Gespräch wurde Spatharis' kleine Bühne im Museum Theamaton ausgestellt.⁴⁹²

Auch Elli Papadimitriou erwähnte Spatharis stets mit Dankbarkeit und Bewunderung: „Πολλὲς φορὲς θέλω νὰ γράφω γι' αὐτὴν τὴν πλούσια ψυχὴ ποὺ βρῆκα σ' αὐτὴ τὴν κοπέλα, ἀλλὰ τὸ βρέσιμό μου εἶναι τόσο μεγάλο ποὺ δὲν ξέρω πῶς νὰ τὸ πῶ.“⁴⁹³ Spatharis betont, wie sehr sie den Karagiozis liebte. Elli Papadimitriou wurde 1906 in Izmir geboren und kam im Jahr 1922 nach Athen, jedoch nicht als Flüchtling, weil sie und ihr Vater nicht die Staatsbürgerschaft des Osmanischen Reiches besaßen. In Athen schrieb sie mehrere Bücher über die Flüchtlinge. Sie beschäftigte sich intensiv mit dem Leben in Anatolien während der

⁴⁹⁰ Ibid., S. 182. Zu seinem romantischen Blick auf den Karagiozis siehe Giannis Tsarouchis, „Σκόρπιες Σκέψεις για τον Καραγκιόζη“, *Επιθεώρηση Τέχνης*, B.50-51, September-März 1959, S. 120-124.

⁴⁹¹ Ibid., S. 126-127.

⁴⁹² Spatharis zufolge war dieses Museum auf der Straße Navarinou Nummer 2. Spatharis, S.127.

⁴⁹³ Ibid., S. 183.

osmanischen Ära vor dem Krieg und mit dem Leben der Flüchtlinge.⁴⁹⁴ Bei Spatharis findet sich freilich wieder kein Wort über die Herkunft von Papadimitriou und über ihr Interesse an den Flüchtlingen.⁴⁹⁵

Im Zusammenhang mit Papadimitriou gibt Spatharis in einem Satz eine interessante Information. Demnach hätten sie beide bei den Vorführungen zusammengearbeitet mit dem Ziel, dem Karagiozis zu höherer Wertschätzung zu verhelfen. Aus diesem Satz geht nicht klar hervor, was für eine Art der Zusammenarbeit das war. Im selben Absatz erzählt Spatharis auch von gemeinsamen Vorführungen mit dem französischen Schauspieler Gérard Philippe (1922-1959) und dem russischen Puppenspieler Sergej Wladimirowitsch Obraszow (1901-1992). Geschah dies auf einen Vorschlag von Papadimitriou hin? Damit will ich wieder den Punkt berühren, dass das Schattentheater nunmehr auf einer anderen Ebene angelangt war.

Spatharis schildert auch seine Rolle als Lehrender: „Τὴν ἔχω διδάξει, κι ἔμαθε ἀρκετὰ γιὰ φιγοῦρες κι ἐργαλεῖα μας, βγάλαμε καὶ φυλλάδιο μὲ εἰκόνες, κάρτες μὲ γνήσια σχέδια δικά μας, γιὰ μικροὺς καὶ μεγάλους.“⁴⁹⁶ Auch dieses Beispiel zeigt ebenso wie das des Tsarouchis das gewachsene Interesse einer intellektuellen Persönlichkeit am Karagiozis. Auch Papadimitriou war nicht nur Zuschauerin, sondern auch in verschiedenen Bereichen des Schattenspiels aktiv. Auch die Vorführungen während des Kriegs gegen Italien wurden von ihr organisiert. Von diesem Interesse am Karagiozis zeugt auch ihr Archiv. Darin gab es verschiedene Spiele, Anmerkungen zum Karagiozis, Karten mit den Figuren, Briefe von Dimitris Mollas u. a. Während also Mollas und auch Haridimos darin sehr wohl erwähnt

⁴⁹⁴ Ioanna Petropoulou, „Αρχεῖο Ἑλλης Παπαδημητρίου“, *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικῶν Σπουδῶν*, B. 13, Athen 1999, S. 269-338.

⁴⁹⁵ Neben Papadimitriou erwähnt Hotzakoglou auch andere Intellektuelle anatolischer Herkunft, die sich mit dem Karagiozis beschäftigten, darunter Seferis (geb. 1900 in Urla, gest. 1971 in Athen), Koun (geb. 1908 in Bursa, gest. 1987 in Athen), Zahos-Papazahariou (geb. 1938 in Athen), u. a. S. 27. Die wichtigste Persönlichkeit ist vielleicht der Maler Nakis (Nikos) Kartsonakis, den Spatharis mit großer Dankbarkeit erwähnt. Dieser stammte ebenfalls aus Izmir, wo er seine Kindheit und Jugend verbrachte. Die dort verbrachten Jahre beeinflussten ihn sein ganzes Leben hindurch maßgeblich. Bei Spatharis findet sich auch kein Wort über seine Herkunft und sein dortiges Leben. Zu seinem Leben in Izmir siehe N. Kartsonakis, *Θυμάμαι τὴ Σμύρνη*, To Elliniko Vivlio, Athen 1972.

⁴⁹⁶ Ibid., S. 182-183.

werden, sucht man den Namen von Sotiris Spatharis vergeblich. Darüber hinaus verfasste Papadimitriou auch Artikel über den Karagiozis für die Zeitung *Nea* und die Zeitschrift *Theatro*.⁴⁹⁷

Ähnliches findet sich auch in der Geschichte des Karagöz. Während der Zeit, da Versuche unternommen wurden, den Karagöz zu reformieren, suchte der berühmte Autor Ahmed Mithat Efendi (1844-1912) einen guten Karagözspieler, um mit ihm neue Spiele und Techniken auszuprobieren und so herauszufinden, welche von ihm für nötig erachteten Änderungen und Reformen sich verwirklichen ließen. Er lud berühmte Karagözspieler zu sich nach Hause ein, ließ sie vorspielen, er machte Änderungsvorschläge und ließ die Spieler sie umsetzen. Schließlich wählte er den Spieler Kâtip Salih Efendi aus. Ahmet Mithat schrieb selbst einige Dialoge für Karagöz und Hacivat. Er eliminierte die obszönen Szenen, versuchte das Schattentheater wie ein Theater, also ein Kunstgenre, neu zu formen.⁴⁹⁸ Das heißt, in dem Moment, da die Gebildeten ihr Interesse für das Schattentheater bekundeten, beließen sie es nicht in seinen bis dahin erreichten Bahnen. Sie ließen nicht zu, dass es sich aus eigener Kraft änderte, sondern gaben ihm die Richtung, die sie für geboten hielten.

Zu dieser Entwicklung meinte Kaimis: „[...] ή πραγματική τέχνη δέν μπορεί νά εξελιχθεῖ, παρά μόνο σέ εἰλικρινή συνεργασία τ[ων] διανοουμένων καί τοῦ λαοῦ. Ἡ πρώτη ὕλη ἀναβλύζει ἀπό τήν ψυχή τοῦ λαοῦ, κατεργασμένη ἀπό τούς διανοοῦμενος.“⁴⁹⁹

Eine Gruppe von Intellektuellen – Autoren, Schauspieler, Maler – verlieh ihrem Interesse schreibend, spielend und malend Ausdruck. Derartige Aktivitäten begannen mit dem

⁴⁹⁷ Die Zeitung *Ta Nea* wird seit 16 Mai 1945 bis heute in Athen publiziert. Der Gründer der Zeitung ist Dimitrios Lambrakis. Die Zeitschrift *Theatro* erschien zwischen 1961 und 1981 mit Unterbrechungen in Athen, ihr Gründer ist Nitsos Kostas. Siehe *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου 1784-1974* (Hg. Loukia Droulia & Giula Koutsopanagou), Athen 2008.

⁴⁹⁸ Raif Ogan, „Gösteri Sanatlarımız Üzerinde Araştırmalar. Eski Tarz Karagöz Fasılları I“, *Yeni Sabah Gazetesi*, Istanbul 3 Juni 1945. Kâtip Salih Efendi dürfte 1848 geboren sein, weil Ritter in seinem Buch *Karagös* erwähnt, dass er im Jahr 1918 ungefähr 70 Jahre alt war. Ritter *Karagös*, B. 1, 1924, S. 3. Er ist eine wichtige Figur für den Modernisierungsprozess des Karagöz, die viele Neuerungen in das Schattentheater einbrachte. Şapolyo, S. 122-133.

⁴⁹⁹ Kaimi, S, 49.

Werk von Fotos Politis, *Καραγκιόζης ὁ Μέγας*. Das Theaterstück namens *Ὁ Καραγκιόζης* des Autors Th. Sinodinos wurde zum ersten Mal (1924) von der berühmten Schauspielerin Marika Kotopouli (1887–1954) gespielt. Diese sagte über das Stück: „Εἶναι μιὰ καυστική σάτιρα γιομάτη πικρὸ χιοῦμορ καὶ σαρκασμὸ.“⁵⁰⁰ Für Ioannou waren die Maler vielleicht diejenigen Künstler, die den Karagiozis am besten verstanden. Neben Tsarouchis zählt er eine Reihe Maler auf, die sich mit der bildnerischen Umsetzung des Karagiozis beschäftigten.⁵⁰¹ Daneben schrieben auch andere Autoren Karagiozisspiele oder Erzählungen über Karagiozis, etwa Vasilis Rotas. Evgenios Spatharis, der Sohn von Sotiris Spatharis, brachte sein Werk *Τὸ ταξίδι* im Jahr 1966 auf die Bühne. Zuvor, im Jahr 1950, hatte er bereits ein musikalisches Bühnenspiel von Manos Chatzidakis und der Choreographin und Tänzerin Rallou Manou auf der Basis eines Karagiozisspiels, nämlich: *Ὁ Μέγας Ἀλεξανδρος καὶ τὸ καταραμένο φίδι* initiiert. Der Tanzlibretto und –stück heißt „*Το Καταραμένο Φίδι*“.

Der Autor Giannis Skarimbas ist ein anderes Beispiel eines Intellektuellen, der sowohl ein Theaterstück⁵⁰² für den Karagiozis schrieb als auch als Amateur Karagiozis spielte. Er entwickelte einen ganz eigenen Stil, schrieb nicht nur seine Texte selbst, sondern fertigte auch seine Figuren eigenhändig an. Stamboulou weist ihm denn auch einen eigenen Platz zu, wenn er Skarimbas' Schreib- und Spielstil mit jenem anderer Persönlichkeiten vergleicht, die sich ebenfalls mit dem Karagiozis beschäftigten.⁵⁰³ Zu Skarimbas' Sprache meint Stamboulou, dass sie mehr dem literarischen Stil als der mündlichen Tradition verhaftet sei.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ Ibid., S. π. Ioannou nennt weitere Autoren wie Vasilis Rotas, der zum Thema Karagiozis zwei Bücher (1943 und 1956) verfasste.

⁵⁰¹ Ioannou, B.1, S. πβ.

⁵⁰² Giannis Skarimbas, *Ἀντι Καραγκιόζης ὁ Μέγας*, Nefeli, Athen 2014. Ioannou beschreibt ihn und sein Interesse für Karagiozis so: „Σκαρώνει ὠραῖες φιγοῦρες, σοφίζεται σπαρταριστὰ ἔργα, καὶ τὰ βράδια τοῦ καλοκαιριοῦ παίζει ἀφιλοκερδῶς στὰ παιδιὰ τῆς γειτονιάς του, στὴ Χαλκίδα. Καμιά φορὰ «ροβολάει» καὶ κατὰ τὴν Ἀθήνα μὲ τὸ θίασο του «τῶν διονυσιακῶν χαρτονόμουτρων», ὅπως λέει.“ Ioannou, S. πβ.

⁵⁰³ Simeon Gr. Stamboulou, „Ὁ «Καραγκιόζης» τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα“, *Ἀντι Καραγκιόζης ὁ Μέγας*, Nefeli, Athen 2014, S. 11. Thomas Korovinis ist ein anderer Autor, der zwei Karagiozisspiele schrieb. Besonders sein Spiel „*Ὁ Μάρκος στο Χαρέμι*“ ist interessant, insofern, als in einem so späten Spiel die Geschichte an einem osmanischen Ort und in osmanischer Zeit angesiedelt ist. Es gibt keinen Hatziavatis, die Rolle der Karagiozis ist eher unbedeutend und peripher. Korovinis verändert den

Es gab auch ein Radioprogramm, das von 1959 bis 1960 von Nikos Tsiforos und Mitsos Ligizos gestaltet wurde. Sie interpretierten das alltägliche Leben im Stil des Karagiozis.⁵⁰⁵

3.3.8.1. Karagiozis, die Staatsmacht und die Zensur

In den Spielen des Karagiozis tritt die Macht in Gestalt des Paşas und/oder des Wesirs auf und übt verschiedene Funktionen aus, wobei der Paşa – wie Petris festhält – nicht unbedingt die osmanische/türkische Macht symbolisiert, sondern eher für eine Utopie steht, die es in Wirklichkeit nirgendwo gab. Die im Spiel verwendeten Kennzeichen waren jedenfalls nicht auf die damalige „Tourkokratia“ gemünzt. Vielmehr, so Petris, nahmen sie nicht nur auf die ethnische, sondern auch auf die gesellschaftliche Spaltung Bezug. „[...] όπως υπάρχει και στη συνείδηση του υποπρολεταριά του.“⁵⁰⁶ Kaimi berührt einen anderen Punkt, nämlich die Zwiespältigkeit der türkisch/osmanischen Figuren wie Paşa und Wesir. Ihr Auftritt bietet jedes Mal die Möglichkeit, sich über sie lustig zu machen. Andererseits sind sie Projektionsfläche für die Anerkennung von Heldentaten gegenüber dem Feind und für den dafür gebührenden Respekt.⁵⁰⁷ Dazu Kaimis: „Αυτά τὰ πρόσωπα (nämlich der Paşa bzw. der Wesir) λαμβάνουν ένα χαρακτήρα ενάρετο, όπως συμβαίνει συνήθως με τό δίκαιο δικαστή,

Standartbau des Schattenspiels, bringt inhaltlich jedoch nicht Neues. Zu den Elementen des Spiels gehören Vamvakaris, Rembetiko, Karagiozis und Osmanen. Die ersten drei Elemente figurieren im griechischen Kontext, das letzte außerhalb desselben. Am Ende des Spiels ruft Karagiozis: „Γεία σου Ελλάδα με τα παλικάρια σου.“ Soll man nun denken, dass es noch immer einen solchen in nationalen Grenzen eingeschlossenen und mit nationalen Gefühlen getränkten Inhalt bedarf oder kann der Karagiozis eben nur auf diese Weise weiterleben? Thomas Korovinis, *Ο Μάρκος στο Χαρέμι*, Nisides, Skopelos 2002.

⁵⁰⁴ Ibid., S. 12.

⁵⁰⁵ Ibid.

⁵⁰⁶ Petris, S. 239.

⁵⁰⁷ Kaimi, S. 29.

πού θεωρείται κάτι παραπάνω από συνετός. Τό φαινόμενο αυτό ‘φείλεται στην αγάπη πού ἔχει στη δικαιοσύνη ή μουσουλμανική θρησκεία.’⁵⁰⁸

Die Präsenz dieser Figur bietet demnach einfach die Möglichkeit, die Macht an sich zu thematisieren und sich über sie lustig zu machen. Dies erfüllt mehrere Funktionen, weil dies jegliche Macht treffen kann. Ein Beispiel dafür findet sich auch in den Erinnerungen des Spatharis. Im Jahr 1943, während der deutschen Besatzung, führte er vor allem heroische Spiele auf: „Ἦταν σάν νά τούς μίλαγε ὁ Καραγκιόζης καί νά τούς ἔλεγε: Πρέπει νά παλέψετε γιά τήν ἐλευθερία σας σάν τούς προγόνους σας“⁵⁰⁹. Jeder Zuschauer wusste, dass in diesen Spielen mit der Macht nicht mehr die Osmanen/Türken, sondern die Deutschen gemeint waren. Ein klares Beispiel für diese Multifunktionalität ist etwa die Art und Weise, wie er in dieser Periode sein Spiel Fotis Yangoulas spielte. Eines Abends, als eben dieses auf dem Spielplan stand, tauchte plötzlich ein Unteroffizier der Gendarmerie auf und nahm ihn, ohne das Ende des Spiels abzuwarten, mit auf das Polizeirevier. Er schildert jene Situation mit diesen Worten: „Τότες δέν χρειαζότανε καί πολλές διατυπώσεις: Ἡ ἀστυνομία σ’ἔστελνε ἀμέσως στούς Γερμανούς καί τὸ πρῶι ντουφέκι.“⁵¹⁰

Sie legten ihm Handschellen an und brachten ihn zum Verhör. Was ihn in diese Situation gebracht hatte, war der Umstand, dass im Spiel die Gendarmen von Yangoulas und seinen Männern getötet wurden.⁵¹¹ Er erklärt diese Szene so: „Ἐγὼ τοῦ δείχνω τούς χωροφύλακες πού εἶχε σκοτώσει τὸ περασμένο βράδυ ὁ Γιαγκούλας καί τοῦ λέω:

⁵⁰⁸ Ibid., S. 57. Der Grund dafür liegt für ihn in der islamischen Religion. Damit erklärt er – an verschiedenen Stellen seines Buchs – auch das gerechte Verhalten der osmanischen Figuren. Warum der osmanische Paşa im Prinzip als ein gerechter Mensch gezeichnet wird und was die damaligen Spieler dachten, sind Fragen, die es in der Folge zu beantworten gilt.

⁵⁰⁹ Ibid., S. 152.

⁵¹⁰ Ibid., S. 153.

⁵¹¹ Fotis oder Fotos Yangoulas (ca. 1900-1925) wurde in Metaxa nahe Servia Kozanis geboren. Warum er in die Berge ging, wird in den Quellen unterschiedlich erklärt. Jedenfalls hatte er eine Bande gegründet, deren Mitglieder wegen Viehdiebstahls und Entführungen oftmals verhaftet wurden, jedoch immer wieder entkamen. Auf seinen Kopf wurden im Jahr 1923 zuerst 20.000, nach zwei Jahren 600.000 Drachmen ausgesetzt. 1925 setzte sich die Gendarmerie wegen der Entführung zweier Kinder in Bewegung. Auf die Denunziation durch ein Bandenmitglied hin umzingelte die

-Νά ποιούς σκότωσε χτὲς τὸ βράδυ ὁ Γιαγκούλας. Εἶναι αὐτοὶ Τοῦρκοι γιὰ δὲν εἶναι; Μπορεῖ νὰ ‘ναι Ἕλληνες χωροφύλακες καὶ νὰ φορᾶνε φέσι;“

Die Polizei setzte ihn zwar bald wieder auf freien Fuß, verbot ihm jedoch, dieses Spiel noch einmal aufzuführen.⁵¹² Spatharis reagierte darauf in der Weise, dass er von nun an die eigentliche Macht in Gestalt der Türken auftreten ließ. Dazu Myrsiades: „The best-loved plays were the histories of the Greek Revolution of 1821, those of the heroes Diakos, Katsandonis, and Androutsos. The fates of Diakos and Katsandonis – the first roasted on a spit and the second pounded to death on an anvil – were themselves sufficient to unify Greek with Greek and to polarize relations with the present-day occupying enemy, for whom the Turks merely stood as surrogates.“⁵¹³

Natürlich könnte man fragen, warum im griechischen Schattentheater die Macht besonders durch die osmanisch/türkische Macht repräsentiert wird und nicht durch eine andere Ethnie. Die Antwort liegt in der gemeinsamen Geschichte. Das bedeutet jedoch nicht, dass die osmanischen/türkischen Figuren den Spielen nur deswegen als Standardbestandteil hinzugefügt wurde, um an die nationalistischen Gefühle der Zuschauer und auch der Staatsorgane zu appellieren. Vielmehr hofften die Spieler, auf diese Weise den Zorn der wirklichen Macht von sich abzuwenden.

Petris nähert sich dem Thema unter einem anderen Aspekt an: „Προϊόν πρακτικῆς ἢ ψυχολογικῆς ἀνάγκης, ὁ εκτουρκισμὸς τῆς ἐξουσίας γίνεται ὁ κυριότερος συντελεστὴς γιὰ τὴ μυθοποίηση τοῦ θεάματος, τὸ θέτει ἐκτὸς τόπου καὶ χρόνου.“⁵¹⁴ Die osmanisch/türkische

Gendarmerie den Ort, wo sie sich versteckten. Nach einem fast achtstündigen Gefecht wurden schließlich er und zwei seiner Freunde getötet. Sie wurden geköpft und ihre Köpfe wurden in der Bahnstation Katerini zur Schau gestellt. Bei diesem Zusammenstoß gab es auch Verwundete und Tote aufseiten der Gendarmerie. Zu ausführlicheren Informationen siehe Vasilis Tzanakaris, *Οἱ Λήσταρχοι*, Metehmio, Athen 2015, S. 243- 421.

⁵¹² Spatharis, S. 153.

⁵¹³ Myrsiades, S. 104.

⁵¹⁴ Petris, S. 101.

Macht wurde instrumentalisiert und es zeigt gleichzeitig die taktischen Möglichkeiten des Spiels.

Kaimis berührt einen wichtigen Punkt. Er beobachtet die Beziehungen zwischen den türkischen und griechischen Figuren in den heroischen und anderen Spielen: „Έτσι, στίς ήρωικές σκήνες – Έλληνες καί Τοῦρκοι⁵¹⁵ – εἶναι πάντοτε αντίπαλοι. Στίς κοινωνικές κωμωδίες συμφιλιώνονται ή για νά τό ποῦμε καλύτερα, ὅλοι οἱ καλλιτέχνες γίνονται μιὰ οἰκογένεια καί κάθε πρόσωπο ἐνσαρκώνει μιὰ ἀλληγορία, ἀνεξάρτητα ἂν εἶναι Έλληνας ή Τοῦρκος. Ὁ Πασάς μπορεῖ νά ἀντιπροσωπεύσει ἕνα ἐλληνικό πρόσωπο ἱστορικοῦ ή κοινωνικοῦ χαρακτήρα.“

Der Karagiozis tritt nie dem Paşa selbst gegenüber, sondern immer in Gestalt von dessen Schergen, also *Veligekas* bzw. *Peponias*. Das reflektiert auch die Beziehung der Karagiozisspieler zu Polizei bzw. Gendarmerie. Spatharis hatte von Anfang an immer Kontakte und Probleme mit Vertretern der Staatsgewalt – Polizisten, Gendarmen oder Dorfwachen. Seiner Erzählung ist zu entnehmen, dass er vor jedem Spiel die örtliche Polizei benachrichtigen und um Spielerlaubnis ersuchen musste. Es gibt einige Beispiele in dem Buch für diese Kontakte mit den Organen des Staates. Natürlich berichtet er auch von den Auseinandersetzungen mit der Polizei oder der Gendarmerie.

In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts spielte Spatharis als junger Karagiozisspieler mit seinem Helfer in Livadia. Als sie zur Polizei gingen, um Erlaubnis zu bekommen, ließ der Beamte sie lange Zeit stehen. Danach sagte er: „Θὰ σᾶς δώσω ἄδεια νά παίξετε, ἀλλά με τή συμφωνία, μὴ μάθω πὼς τὴν ἡμέρα μαζεῦετε παιδιὰ στὸν Καραγκιόζη ή γίνει καμιὰ κλοπή, γιατί θὰ σᾶς σπάσω στὸ ξύλο. Τ'ἀκοῦτε; Ἄντε πηγαίνετε νά παίξετε.“⁵¹⁶ Spatharis widmet dem anmaßenden Verhalten der Polizei gegenüber den Karagiozisspielern breiten Raum in seinem Buch. Auf den folgenden Seiten schildert er viele ähnliche derartige Vorkommnisse in der Begegnung mit staatlichen Organen. Um sich der Kontrolle des Staates zu entziehen,

⁵¹⁵ Kaimi, S. 80. Diese Flexibilität der Figuren, die er hier erwähnt, findet sich im Karagöz nicht.

⁵¹⁶ Spatharis, S. 45.

griffen auch andere Spieler zu ähnlichen Tricks wie Spatharis. Und auch eine weitere Begebenheit sei hier noch einmal erwähnt, nämlich jene, als Spatharis und sein Helfer in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts in dem Dorf Filoti auf der Insel Naxos waren und, nachdem Spatharis erfahren hatte, dass der dortige Polizist aus Kreta war, bekundete er, dass am Ende des Spiels ein Poem über Venizelos, der Kreter war, vorgetragen würde. So erhielten sie nicht nur die Erlaubnis zu spielen, sondern der Polizist ließ sie sogar ihre Bühne im Hof des Kommissariats errichten. Er befahl dreien seiner Männer, alle Geschäfte und Häuser des Dorfes aufzusuchen und den Leuten zu sagen, die Polizei wünsche, dass sich alle um neun Uhr im Hof des Kommissariats zu einer Karagiozisaufführung einfänden.⁵¹⁷ Natürlich war der Hof voll und Spatharis und seine Helfer erzielten beträchtliche Einnahmen, weil die Polizeihelfer auch Eintrittsgeld verlangten. Nach dem Spiel lud der Polizist Spatharis und seinen Helfer zum Essen ein. Der interessante Punkt in dieser Geschichte ist, dass Spatharis all die Gefälligkeiten, die der Polizist ihnen erwiesen hatte, erwähnt, sich dafür aber keineswegs besonders dankbar zeigt. Generell war die Arbeit auf Naxos nicht besonders ergiebig, nur an diesem letzten Tag gelang es ihnen, mithilfe des Polizisten Geld zu verdienen. Spatharis schließt seine Erzählung dennoch mit einer versöhnlichen Note, er merkt an, dass sie beim Verlassen der Insel sehr zufrieden waren, weil sie von diesen schlechten Menschen wegkamen.

Auch an einem anderen Ereignis lässt sich die Reaktion des Staates am Auftreten eines Polizisten ablesen. Im Jahr 1922 versuchten Spatharis und sein Helfer in Lamia zu spielen. Sie schlossen einen Vertrag mit einem Kaffeehausbesitzer, einem gewissen Moliotis. Noch ehe sie ihre Bühne errichtet hatten, kam ein Mitglied der Dorfwache und befahl Spatharis, sich umgehend im Polizeirevier zu melden. Da er dieser Aufforderung nicht sofort nachkam, holte der Polizist einen Unteroffizier von der Gendarmerie und beide begannen, auf Spatharis einzuprügeln, bis er blutete. Dann brachten sie ihn auf das Kommissariat. Zum Glück war der Kaffeehausbesitzer ein Bekannter des Ministers Tsirimiko, es gelang ihm, Spatharis freizubekommen. Als der Polizist erkannte, welche wichtige Bekannte der Kaffeehausbesitzer

⁵¹⁷ Spatharis, S. 48-49.

hatte, entschuldigte er sich bei Spatharis: „Κύριε Σπαθάρη, για ὅ, τι ἔγινε σοῦ ζητάω συγγνώμη. Γιατί φταῖχτες δὲν εἴμεθα ἐμεῖς παρὰ οἱ ἄλλοι Καραγκιοζοπαῖχτες ποὺ πέρασαν ἀπὸ δῶ. Μόλις ἔφευγε ὁ κάθε Καραγκιοζοπαῖχτης, γιόμιζε ἡ ἀστυνομία ἀπὸ πατεράδες ποὺ τοὺς εἶχανε διαφθεῖρει τὰ παιδιὰ τους. Ἄλλη μέρα πολλοὶ χάνανε τὰ πορτοφόλια τους καὶ ὁ πορτοφολὰς ἦταν τῆς παρέας τοῦ Καραγκιοζοπαῖχτη. Μιὰ βραδιά, ἐνῶ ἔπαιζε ὁ Καραγκιόζης, διαρρήξανε πολλὰ μαγαζιά. Τὰ εἶχε ἀνοίξει ὁ βοηθὸς ποὺ τὸν πιάσανε στὸ Λιανοκλάδι. Γι’ αὐτὸ ἡ ἀστυνομία ἔδωσε διαταγή, Καραγκιοζοπαῖχτης νὰ μὴν παίξει στὴ Λαμία ἐὰν δὲν ἔρθει πρῶτα νὰ τὸν δεῖ ὁ ἀστυνόμος. Καὶ ἔτυχε ὅλη αὐτὴ ἡ μπόρα νὰ πέσει σὲ σᾶς, κύριε Σπαθάρη.“⁵¹⁸ Er erteilte ihm die Erlaubnis zu spielen und fügte hinzu, dass auch er am Abend zur Vorstellung kommen wolle. Spatharis aber verzichtete auf einen Auftritt und kehrte gleich nach Athen zurück. Das Verhalten des Polizisten zeigt, dass für ihn die Karagiozisspieler eine einheitliche Gruppe mit ebenso einheitlichen Verhaltensweisen darstellten. McCormick & Pratasik betonen, dass die ‚showpeople‘ immer mit einem gewissen Maß von Mißtrauen angesehen wurden, besonders wenn sie ein nomadisches Leben führten. Im Fall von Spatharis sieht man ebenfalls, dass die Karagiozisspieler mit Argwohn betrachtet wurden.

Petris erinnert an die Beziehung zwischen Karagiozis und *Veligekas*, die ihm zufolge eine Reflexion der Beziehung zwischen dem Spieler und dem Polizisten/Gendarmen ist. So berechtigt Petris’ Erinnerung an die Beziehung zwischen Karagiozis und Veligeka ist, so ist dazu jedoch noch eine Bemerkung angebracht. Offensichtlich besteht hier eine Parallelität zwischen dem Karagiozis und dem Karagiozisspieler einerseits und der Polizei/Gendarmerie/Dorfwache und *Veligekas* andererseits. Möglicherweise aber dient die Präsenz der türkischen/osmanischen Macht im Karagiozis nur dem Zweck, dass die Spieler ihre Probleme mit dem Staat und seinen Organen überhaupt thematisieren können. So geht es hier nicht nur um die angesprochene Parallelität oder die Frage, ob in der Gestaltung der Beziehung zwischen Obrigkeit und *Veligekas* Anleihe bei der Realität genommen wurde, sondern auch darum, dass unter Rückgriff auf eine bestimmte Ethnie – diesfalls der türkisch/osmanischen – versucht wird, den Zorn der Staatsmacht von sich abzuwenden.

⁵¹⁸ Ibid., S. 70.

Spatharis erzählt von einem anderen Fall, der sich 1940 in Athen zugetragen hatte. Trotz mehrmaliger Versuche, eine Spielerlaubnis zu bekommen, wurde ihnen diese verwehrt. Dann erfuhr Spatharis, was der Polizist, den er als einen Mann von Metaxas bezeichnet, über ihn und seinen Karagiozis sagte: „Ἄν παίζει αὐτὸς ὁ Καραγκιόζης ποὺ στήσανε στὴν ταραύτσα, ἐγὼ θὰ σκίσω τὰ γαλόνια μου.“⁵¹⁹ Wieder gelang es ihm, die benötigte Erlaubnis mithilfe eines bekannten Politikers –des Innenministers, an den sich ein Bekannter von ihm, der Theaterbesitzer Makedos, gewendet hatte – zu bekommen und daraufhin zu spielen.

Die Verbote wurden nicht immer vom Staat, sondern auch – besonders in den kleinen Orten – von prominenten Persönlichkeiten ausgesprochen. In Karditsa war es die Frau des Bankdirektors, die mithilfe der Polizei die Karagiozisauführungen verhinderte.⁵²⁰

Außer Verboten – wie im Fall des Spiels über Yangoulas – wurden Karagiozisspiele auch der Zensur unterworfen. Mathioudaki gibt zwei Beispiele, eines davon fiel politischen, das andere moralischen Bedenken zum Opfer.

Beim ersten Beispiel handelte es sich um das heroische Spiel Katsandonis, das im Jahr 1920 in Patras gespielt wurde. Die Aufführung wurde von der Polizei abgebrochen, der Spieler und sein Helfer wurden verhaftet. In der Zeitung *Kathimerini* wurde die Angst vor Fortschrittsfeindlichkeit und Konstantinismus als Grund angeführt. Mathioudaki betont, dass es Zensur immer gegeben hatte, seitens der Venizelisten ebenso wie seitens der Royalisten.⁵²¹ Das Spiel Athanasopoulos über den Aufsehen erregenden Mordfall in Kallithea, der ob seiner Blutrünstigkeit ganz Griechenland erschütterte,⁵²² und das Spatharis als sein erfolgreichstes Spiel bezeichnete, wurde im Jahr 1931 verboten. Als Grund für die Zensur wurde ein Mangel an moralischen Qualitäten genannt.

⁵¹⁹ Spatharis, S. 140.

⁵²⁰ Ibid., S. 115-116.

⁵²¹ Mathioudaki, S. 2.

⁵²² Ibid., S. 2.

McCormick & Pratasik berichten von einem Fall von polizeilichem Druck aus der jüngeren Vergangenheit, nämlich aus dem Jahr 1968. Der freisinnige Besitzer des Karagiozistheaters Poseidonion, Vangos Korfiatis, bekam Probleme mit der Diktatur, in der Folge wurde sein Theater von der Polizei ohne Vorwarnung zerstört.⁵²³

Bezüglich des Karagiozis im Athen der Zwischenkriegszeit heben die Autoren drei Funktionen hervor: die der Unterhaltung, die der politischen Satire sowie die der Propaganda.⁵²⁴

Spatharis widmet einen ganzen Paragraphen den direkten und indirekten, vom Staat in den Weg gelegten Hindernissen bzw. Schwierigkeiten: „Όλοι μου λέγανε: «Παράτα τὸ αὐτὸ τὸ ἐπάγγελμα, δὲν βαρέθηκες; Κι αὐτὸ τὸ κράτος εἶναι ἐναντίον σου!» Ἀλήθεια, τὸ κράτος ἔβαλε νὰ πλερώνει ὁ Καραγκιόζης φόρο, ὅσο πλερώνει ἡ Κοτοπούλη. Παραπονιέσαι στὸ Διευθυντὴ τῶν Δημοσίων Θεαμάτων ὅτι πλερώνεις πολλά, καὶ σοῦ λέει: «Κλείς'το». Φτιάνεις Καραγκιόζη σὲ μιὰ συνοικία, σ'τὸν χαλάει ὁ Τουρισμός. Ζητᾶς ρεῦμα, δὲν σοῦ δίνει ἡ Ἑταιρεία. Παίζεις μέ ἀσετυλίνη, γίνονται παράπονα.“ Die Schwierigkeiten kamen nicht immer in dieser Weise, sondern auch in der Form des Schmarotzertums der Bürokraten und Sicherheitskräfte wie Polizei und Gendarmerie: „Καὶ κάθε βράδυ ὁ Καραγκιόζης γιομάτος τζαμπατζήδες. Αὐτὴ ποιὰ εἶναι; Τοῦ Ἐπόπτου. Αὐτὴ; Εἶναι αὐτουνοῦ πού ξεσκονίζει τὸ Διευθυντὴ. «Ἐσεῖς μαμαζέλ;» «Εἶμαι τοῦ Γιάννη τοῦ χωροφύλακα». Σε ἕναν νὰ μὴν ἐπιτρέψεις, ἢ ἐπιχείρηση χάλασε. Γιὰ τοῦτο ἀναγκάστηκα νὰ δουλεύω τὴν ἡμέρα ἐργάτης καὶ τὸ βράδυ νὰ παίζω.“⁵²⁵

⁵²³ McCormick & Pratasik, S. 28.

⁵²⁴ Ibid., S. 7. Georgios Ioannou berichtet, dass der sowjetische Kulturpolitiker und Volkskommissar für das Bildungswesen von 1917 bis 1929, Anatoli Lunatscharski, eine Karagiozisaufführung sah und zu seinem griechischen Begleiter sagte: „Was für ein Propagandaorgan dieses eigenartige Volkstheater ist!“, Ioannou, B. 1, S. πγ.

⁵²⁵ Ibid., S. 138.

3.8.1.2. Die politischen und religiösen Einstellungen des Spatharis

Im Buch des Giorgos Petris ist ein ganzes Kapitel dem Karagiozisspieler Sotiris Spatharis gewidmet. Es trägt den Titel *Ενας Καρακιοζοπαίχτης* (Ein Karagiozisspieler), und der Autor geht darin am Beispiel von Spatharis der Frage nach der gesellschaftlichen Lage eines Karagiozisspielers nach.

Petris zufolge war Sotiris Spatharis Royalist. Dabei handelt es sich freilich nur um den persönlichen Eindruck des Autors, betont doch Spatharis mehrmals seine Selbstwahrnehmung als *Παλιολλαδίτης*. Zu Spatharis' Klassenbewusstsein merkt Petris an: „[...] ο τρόπος που αντιμετώπιζε τα κοινωνικά προβλήματα ακόμα και τα πολιτικά, δείχνει πως δεν έχει καμιά ξεκαθαρισμένη ταξική συνείδηση κι οδηγεί στην άποψη πως ο Σπαθάρης ακολουθεί τη στάση των στραμάτων του υποπρολεταριάτου.“ Tatsächlich geht aus dem Buch klar hervor, dass Spatharis sich seiner Armut, die ihn von Kindesbeinen an begleitete, niemals schämte. Das ist vielleicht der einzige Punkt, über den er sich ganz klar auslässt und nichts verschweigt. So etwa, wenn er wiedergibt, wie die Nachbarn über ihn sprachen: „Πέρασε πολὺς καιρὸς κι ἀκόμα δὲν εἶχε τελειώσει στὴ γειτονιὰ ἢ κουβέντα γιὰ τὸ γερο - Σπαθάρη καὶ πῶς τὸν τίμησε τὸ πεινασμένο καὶ μαστάρδικο παιδί του.“ Wie dem Karagiozis folgte die Armut auch Spatharis sein ganzes Leben lang – wobei für ihn weniger die Armut des Karagiozis als vielmehr seine eigene im Vordergrund des Buches steht.

Darauf, dass Spatharis in seinen Spielen je seine politischen Überzeugungen zum Ausdruck gebracht hätte, gibt es laut Petris kein Indiz – und die im Buch des Spatharis erwähnten Spiele scheinen diese Behauptung zu bestätigen. Spatharis zögert nicht, wann immer es ihm opportun erscheint, die politischen Vorlieben der Zuschauer oder der lokalen Macht zu bedienen. Man denke etwa an das bei der Aufführung in Naxos zu Ehren des Venizelos vorgetragene Poem oder die Aufführung in Lamia anlässlich der Lokalwahlen. In beiden Fällen hält sich Spatharis mit eigenen Ansichten zurück, orientiert sich vielmehr an

den Interessen der anderen, der Mächtigen. Nicht nur in seinen Spielen, auch in seinem Buch gibt es keinen eindeutigen Hinweis auf seine politischen Präferenzen.

Seine Haltung gegenüber der Religion bringt er an einer einzigen Stelle deutlich zum Ausdruck. Als er vom Glauben seiner Eltern erzählt, lässt er seine eigene Distanz durchscheinen: „Ὁ, τι τοῦ λέγανε οἱ μεγαλοσιάνοι τοῦ νησιοῦ του ὅταν ἦτανε νέος τὰ πιστενε ὁ ἀγαθὸς καὶ ἄκακος πατέρας μου: Πρωὶ νὰ μὴν τὸν βρεῖ ὁ ἥλιος νὰ κάθεται, νὰ μὴν τὸν νοιάζει πῶς ζεῖ ὁ γείτονας του, νὰ νηστεύει ὅλες τὶς νηστήσιμες μέρες τοῦ χρόνου. Ἀλλιῶς θὰ πάει στὴν κόλαση καὶ θὰ βράζει γιὰ πάντα στὸ καζάνι μὲ τὴ μαύρη πίσσα.“ Für Spatharis lag in dieser Art Glauben der Grund für den Fatalismus seines Vaters. Nachdem diesem nach seinem Unfall auf der Baustelle der Akropolis eine Entschädigung seitens der Firma verwehrt worden war, beklagte er sich nicht – war er doch sicher, dass die Verantwortlichen ob dieser Sünde dereinst in die Hölle kommen würden.

„Ὅσοι ἄνθρωποι πιστέψανε σ’ὐτὰ σὰν τοὺς γονεῖς μου, ζήσανε μιὰ ζωὴ σκλάβου καὶ παιδεύανε μέσα στὴ δυστυχία καὶ τὰ παιδιά τους.“

Nach dieser Darstellung der Entwicklungsphasen des Schattentheaters in Griechenland anhand der Lebens- und Berufsgeschichte eines griechischen Meisters soll nun etwa dieselbe Periode am Beispiel eines Meisters aus der Türkei verfolgt werden, um die Unterschiede und mögliche Ähnlichkeiten noch klarer herauszuarbeiten.

IV. HAYRETTİN ALTIOK UND SOTIRIS SPATHARIS

Für eine Arbeit über die Geschichte des Karagiozis sind die Spieler eine der wichtigsten Quellen. Zwar gibt es nur einen Spieler, der eine Autobiographie vorgelegt hat, aber Gespräche und Interviews mit Vertretern des Berufs sind in vielen alten und neuen Artikeln und Büchern nachzulesen. Diese Möglichkeit bietet sich für Studien zum Karagöz leider nicht. Weder findet sich ein Buch wie jenes des Sotiris Spatharis, noch gibt es irgendwelche Studien zu den Spielern. Als Quellen können daher nur kurze Interviews in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften herangezogen werden, die jedoch zumeist sehr allgemein gehalten sind.⁵²⁶ Als ersten Schritt gilt es daher, die vorhandenen, weit verstreuten Erzählungen zu sammeln.

In diesem Abschnitt stelle ich das Beispiel eines Karagözspielers vor. Es handelt sich um die Lebensgeschichte eines Künstlers aus Izmir namens Hayrettin Altıok, die ich auf den Seiten einer Zeitschrift gefunden habe und die ich nun der Geschichte des Spatharis gegenüberstellen möchte. Beide gehörten derselben, nämlich der um 1890 geborenen Generation an und beide wirkten ungefähr zur selben Zeit.

Ein Brief von Altıok erschien in der von 1934 bis 1978 verlegten Zeitschrift *Yeni Adam* (Neuer Mensch), die sich als Sprachrohr für das kulturelle Programm der jungen Republik verstand. Sie zeigte großes Interesse an Volkslied, Volksseele, Volkstheater usw. Ihr Herausgeber, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, war Universitätsprofessor für Pädagogik an der Universität Ankara, der sich intensiv mit dem Theater und insbesondere mit dem Karagöz und den sogenannten „traditionellen Volksschauspielen“ beschäftigte. Er verfasste neue Karagözstücke mit einem neuen Blick, sprich in Einklang mit der Ideologie des neuen Staates. Es gab damals von offizieller Seite Unterstützung für den Karagöz – natürlich in seiner

⁵²⁶ Ein Beispiel für eine Studie, die sich auf Interviews mit den Spielern stützt, ist Hale Babadoğan, *Understanding the Transformations of Karagöz*, unveröffentlichte Dissertation, Middle East Technical University, Ankara, September 2013.

reformierten Form – und auch für die Spieler. In seinem Brief spricht Altıok über sein Berufsleben. Er schildert, unter welchen Bedingungen, wo und wie er spielte und er bittet Baltacıoğlu um Hilfe, konkret fragt er ihn, ob er ihm nicht offizielle Stellen in Istanbul nennen könne, die es ihm ermöglichen, Karagöz zu spielen. Anhand dieses Briefs kann man – ebenso wie anhand des Buchs von Spatharis – die Reaktionen der Familien, die gesellschaftliche Wahrnehmung, die Überlebensstrategien, die die Spieler auf beiden Seiten anwendeten, sowie ihre Bemühungen um gesellschaftliche Anerkennung studieren.

4.1. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu

Der Erzieher und Autor İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu wurde 1886 in Istanbul geboren und starb 1978 in Ankara. Sein ganzes Leben hindurch beschäftigte er sich mit Fragen der Pädagogik, insbesondere mit Methoden der Erziehung in der neuen Republik. Im Jahre 1923 wurde er zum Rektor des *Darülfünun*, das als die erste moderne Universität des Osmanischen Reiches im Jahr 1900 auf Initiative von II. Abdulhamid gegründet wurde. Somit wurde Baltacıoğlu der erste Rektor der Türkischen Republik, zudem war er einer der zwei Lehrer, die an der Universität Ästhetik und Philosophie der Kunst lehrten.⁵²⁷ Das *Darülfünun* wurde im Jahr 1933 geschlossen und im selben Jahr unter dem Namen „İstanbul Üniversitesi“ wiedereröffnet. Im Zuge der Universitätsreform von 1933 wurde nicht nur der Name des *Darülfünun* geändert, sondern auch ein neues System eingeführt, infolgedessen ungefähr 100 Lehrkräfte des *Darülfünun* pensioniert oder entlassen wurden, darunter Baltacıoğlu. Von den an der neuen İstanbul Üniversitesi neu angestellten Lehrkräften waren die meisten sogenannte „Exilprofessoren“ deutscher und österreichischer Herkunft.⁵²⁸

⁵²⁷ Arslan Kaynardağ, „Türkiye’de Felsefenin Evrimi“, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, B. 3, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, S. 771.

⁵²⁸ Einer dieser Professoren war Hellmut Ritter, der Verfasser des bekannten dreibändigen Werks über den Karagöz. Zu den Entlassungen des Jahres 1933 und dem neuen System an der İstanbul Üniversitesi siehe z. B. Emre Dölen, *Darülfünun’dan Üniversiteye Geçiş. Tasfiye ve Yeni Kadrolar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2010. Im Buch findet sich ein Abschnitt über die

1941 kehrte Baltacıoğlu an die Universität zurück, und zwar als Gründer des pädagogischen Instituts an der Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi (Universität Ankara/Fakultät für Sprache, Geschichte und Geographie), dessen erster Professor er wurde. Er war auch zweimal (1942-46 und 1946-50) Parlamentsabgeordneter.

Baltacıoğlu legte mehr als 130 Publikationen über verschiedene Fachgebiete vor. Unter dem Einfluss von Bergson, Durkheim und Gökalp vertrat er in seinen Artikeln, Büchern und Theaterspielen die Idee, dass die Modernisierung, sprich die Verwestlichung, einerseits und die traditionellen Elemente der Gesellschaft andererseits eine Synthese bilden müssten. Dieser Gedanke wurde auch von anderen türkischen Intellektuellen der 30er Jahre vertreten. Kemal İskender betont, dass sie alle für eine „nationale“ Kunst eintraten.⁵²⁹ Baltacıoğlu forderte Künstler, Autoren und Intellektuelle auf, sich der einheimischen Quellen – zum Beispiel des Schattentheaters und anderer dramatischer Formen und auch der Miniatur und Volksmalerei – zu besinnen.

Baltacıoğlu zeigte besonderes Interesse für das Theater und betrachtete das Schattentheater, das *Orta Oyunu* oder die *Meddah* als Quellen für ein nationales Theater. Er selbst schrieb Stücke für das Schattentheater mit neuem Inhalt und mit einigen neuen Figuren, die er selbst anfertigte. In einem Artikel schrieb er an einen berühmten Journalisten, der sich ebenfalls für die Modernisierung des Karagöz einsetzte: „Du hast Karagöz nicht nur geschaut, sondern ihn gelebt.“ Er fügt hinzu, dass er sich beim Schnitzen und Brennen der Figuren in Öl Brandwunden an den Händen zugezogen habe.⁵³⁰

entlassenen Professoren samt Biographien: S. 320-444. Der nächste Abschnitt beschäftigt sich mit den neu angekommenen ausländischen Professoren, S. 444-534.

⁵²⁹ Kemal İskender, „Cumhuriyet Türkiyesi’nde Sanat ve Estetik“, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, B. 7, İletişim Yayınları, Istanbul 1983, S. 1748.

⁵³⁰ „Aferin Felek Sana“, *Yeni Adam*, N. 271, 7.3.1940.

4.2. Halkevleri

Halkevleri (Volkshäuser) wurden ab 1932 in Städten und Provinzzentren gegründet. Karpas unterscheidet hinsichtlich der von den Halkevleri verfolgten Ziele zwischen zwei Kategorien – der kulturellen und der politischen. Zu den kulturellen Zielen hält er fest: „The cultural goal, that is, the establishment of a national culture based on folklore and on an authentic Turkish life style, called for extensive sociological and folkloristic research in the villages, and even among the tribal groups where the ethnic Turkish culture had been preserved supposedly unspoiled.“⁵³¹ In dieser Hinsicht bestand die Aufgabe der Halkevleri also darin, die Lieder, Märchen, Geschichten, Poeme zu sammeln, aufzuzeichnen und im Einklang mit der gültigen Ideologie zu redigieren, um diese Sammlung letztendlich unter das Volk zu bringen. Auch die Bemühungen um den Karagöz sind unter diesem kulturellen Aspekt zu betrachten.

Das politische Ziel definiert Karpas wie folgt: „The political goal of the Houses was to persuade as many people as possible in the countryside that Turkish nationalism was their new religion and Republicanism their modern political identity. The survival of Turkey as a nation depended on the mass acceptance of these political principles which came to be considered synonymous with modernization itself.“⁵³² Auch dieses politische Ziel bestimmte maßgeblich die Reformbestrebungen betreffend die Inhalte der Karagözspiele.

Die Halkevleri sollten nun überall in der Türkei in verschiedenen Bereichen wie dem Theater, der Literatur, den Bildenden Künsten und der Geschichte Aktivitäten organisieren.⁵³³ Die in den städtischen Halkevleri veranstalteten Schattenspielführungen wurden regelmäßig auf den Seiten der *Yeni Adam* dokumentiert.

⁵³¹ Kemal Karpas, „The Impact of the People’s Houses on the Development of Communication in Turkey 1931-1951“, *Die Welt des Islams*, B. 15, Brill, 1974, S. 69.

⁵³² Ibid.

⁵³³ Şenda Kara, *Leitbilder und Handlungsgrundlagen des modernen Städtebaus in der Türkei*, LIT Verlag, 2006, S. 138.

In der Einleitung seines Buchs über den Karagöz äußert Baltacıoğlu seine Gedanken über die Rolle der Volkshäuser für die Belebung, Verbreitung und Modernisierung des Karagöz. Eine ihrer wichtigsten Funktionen sah er darin, der nationalen Kunst, wie in ihren Gründungszielen festgelegt, frischen Schwung zu verleihen – etwa durch die Popularisierung des Karagöz und auch durch die Rekrutierung neuer Spieler.⁵³⁴ Die von ihm für die Erreichung dieses Ziels für notwendig erachteten Maßnahmen hält er in sechs Punkten fest: 1. Zusammenstellung eines modernen Karagözrepertoires; 2. die Kreierung moderner Karagözfiguren entsprechend dem von ihm entwickelten Stil⁵³⁵ und ihre Verteilung an sämtliche Volkshäuser; 3. Ermunterung zum Besuch von Karagözaufführungen in den Volkshäusern; 4. Publikation von Artikeln über die Technik und Ästhetik des Karagöz in den Zeitschriften der Volkshäuser; 5. Sammlung und Publikation der alten Spiele und schließlich 6. Einbindung von älteren Karagözspielern.⁵³⁶

4.3. *Yeni Adam*

Nach seiner Entlassung von der Universität begann Baltacıoğlu die Zeitschrift *Yeni Adam* zu publizieren, von der zwischen 1934 und 1978 in Ankara insgesamt 921 Nummern erscheinen sollten.⁵³⁷ Baltacıoğlu schrieb unzählige Artikel und führte mehrere Interviews mit verschiedenen Persönlichkeiten aus Intellektuellenkreisen. Auch der Großteil der in *Yeni Adam* abgebildeten Zeichnungen stammte von ihm.⁵³⁸

Yeni Adam veröffentlichte immer wieder kurze Berichte über Karagözspieler aus verschiedenen Regionen der Türkei, die in den Halkevleri Schattentheateraufführungen

⁵³⁴ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, *Karagöz. Tekniği ve Estetiği*, Sarıyer Halkevi Neşriyatı, İstanbul 1942, S. 5.

⁵³⁵ Dabei wurden die Figuren aus Karton geschnitzt und in Öl gebrannt.

⁵³⁶ *Ibid.*, S. 6.

⁵³⁷ Die erste Nummer erschien am 1.01.1934.

⁵³⁸ Besonders in den ersten Jahren schrieben viele linksorientierte Autoren in der Zeitschrift. Nach 1938 engagierte sich *Yeni Adam* gegen die faschistischen Bewegungen in Europa.

veranstalteten. Außer der Information über die Spieler dienten diese Berichte gewissermaßen auch der Reklame für sie, um die Verantwortlichen zu bewegen, sie in die Halkevleri einzuladen. So findet sich etwa ein Bericht mit kurzen Informationen über einen Spieler aus Maraş namens Süleyman Gül. Leute wie er – alte, in Vergessenheit geratene Spieler – wurden vom Direktor des örtlichen Halkevi gezielt für Aufführungen gesucht.⁵³⁹ Auch das Halkevi in Konya – das geht aus einem anderen Bericht hervor – lud einen berühmten Spieler – Hayali Küçük Ali – ein. In eben diesem Bericht macht *Yeni Adam* auf weitere Spieler aufmerksam, die eine Einladung in die verschiedenen Halkevleri verdienen würden.⁵⁴⁰ Es wurden auch gleich die Adressen und Telefonnummern der Spieler angegeben, um der Aufforderung an die Halkevleri, diese Spieler unbedingt einzuladen, Nachdruck zu verleihen. In einem Artikel hob die Zeitschrift den Spieler Nasuhi Enderonlu lobend hervor als einen exzellenten Spieler, bei dem es sich darüber hinaus um einen äußerst einfallsreichen Mann handle, der sich aktiv an der von *Yeni Adam* angeführten Bewegung für die Modernisierung des Karagöz beteilige.⁵⁴¹ Und so gab es in der Zeitschrift immer wieder Berichte über die Spiele und die Spieler, die in den Halkevleri zu bestaunen waren. Freilich waren diese Auftritte nicht allen Spielern ein Herzensanliegen. Der berühmte Ragıp Tuğtekin etwa sagte in einem Interview, dass er niemals in Volkshäusern Karagöz gespielt habe, weil er sie als halboffizielle Institutionen betrachtete.⁵⁴² Für ihn eignete sich der Karagöz offenbar nicht für die Aufführung an offiziellen und halboffiziellen Orten.

Es ist nicht zu übersehen, dass die Intellektuellen jener Zeit nicht mit allen Aspekten der Reformierung des Schattentheaters einverstanden waren. *Yeni Adam* ist denn auch voll mit interessanten Wortmeldungen zu der Diskussion über das Thema. Während eine Gruppe die Auffassung vertrat, dass der Karagöz tot sei bzw. der Vergangenheit angehöre, gab sich die

⁵³⁹ „Maraş'ta Karagöz“, *Yeni Adam*, N. 468, 16.12.1943, S. 8.

⁵⁴⁰ „Konya Halkevi'nde Karagöz Temsili“, *Yeni Adam*, N. 288, 4.7.1940, S. 7.

⁵⁴¹ „Nasuhi Enderonlu'nun Karagöz Temsili“, *Yeni Adam*, N. 279, 2.5.1940, S. 9.

⁵⁴² Nail Tan, „Karagöz Sanatçısı Ragıp Tuğtekin'la Bir Konuşma“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevengül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000, S. 170. Dieses Interview erschien zuerst in *TFA*, N. 303, Oktober 1974.

andere überzeugt, dass im Karagöz, aber auch im *Orta Oyunu* die Wurzeln des neuen nationalen Theaters zu suchen seien.

4.4. Der Brief des Hayrettin Altiok

Der Brief des Hayrettin Altiok erschien in der Nummer 453 der Zeitschrift *Yeni Adam* am 2. September 1943. Er trug die Überschrift „Nasil Karagözcü Oldum“ (Wie ich Karagözspieler wurde). Darin erzählt der Verfasser über seine Kindheit und gibt in kurzen Worten wieder, wann er den Karagöz zum ersten Mal sah, wie er zu spielen begann; er charakterisiert seine Meister, seine Spiele und Spielorte. Und mit der Bitte um eine Arbeitsmöglichkeit in den Halkevleri gibt er wichtige Informationen über seinen Beruf. Diesen kommt in Anbetracht der Tatsache, dass es von den Spielern selbst nur sehr wenige Erzählungen gibt, die zudem weit verstreut sind, eine besondere Bedeutung zu, auch wenn sie nicht besonders detailliert sind. Was sie so wertvoll macht, ist der Umstand, dass Altiok nicht in Istanbul, sondern in Izmir, und da besonders an der Peripherie, spielte. Derartige Informationen aus der Provinz sind sehr selten zu finden.

Von den zwei Spielern, von denen hier die Rede ist, wurde der eine in Istanbul geboren, spielte aber in Izmir. Der andere wurde am Stadtrand von Athen geboren, spielte aber meistens in der Provinz. Spatharis' Geburtsjahr war 1888, das von Altiok 1898. Dessen Vater war Seeoffizier. Den Karagöz lernte er anlässlich seiner Beschneidungsfeier kennen, da war er sechs Jahre alt. Seit damals zeigte er eine große Liebe für den Karagöz – wann immer während des Ramadan Karagöz gespielt wurde, ging er zu den Aufführungen. Er fastete, um von seinem Vater das Eintrittsgeld in der Höhe von einem *Kuruş* zu bekommen. Beim abendlichen Fastenbrechen fragte er seinen Vater: „Vater, ich will dir mein Fasten verkaufen, willst du es annehmen?“ Sein Vater erklärte sich bereit und gab ihm Geld. Er schreibt: „Mein Vater zum Abendgebet, ich im Laufschrift zum Karagöz!“⁵⁴³

⁵⁴³ Hayrettin Altiok, „Nasil Karagözcü Oldum“, *Yeni Adam*, N. 453, 2. September 1943. S. 8.

Am Ende des Ramadan waren die älteren Menschen betrübt, weil wieder der Alltag einkehrte, der kleine Hayrettin aber war traurig, weil er nun elf Monate ohne Karagöz leben musste. Er kaufte sich Figuren aus Karton und gab Vorstellungen für seine Freunde im Keller der elterlichen Wohnung. Dafür wurde er von seiner Mutter mehrmals verprügelt; der Gedanke, ihr Sohn könnte Karagözspieler werden, behagte ihr gar nicht.

Hinsichtlich der gesellschaftlichen Herkunft gibt es zwischen Altiok und Spatharis nur wenige Ähnlichkeiten. Während Ersterer der Sohn eines Beamten war, der seine Kindheit in Tophane, nahe dem Stadtzentrum, verbrachte, war Spatharis' Vater, wie bereits erwähnt, Arbeiter, der, nachdem ein Unfall ihn arbeitsunfähig gemacht hatte, mit seinem kleinen Sohn betteln gehen musste. Über diese langen Tage, an denen sie bettelnd durch die Straßen zogen, sagt Spatharis: „Τότες ἐγὼ τὸ ἀρρωστιάρικο, τὸ πεινασμένο καὶ τὸ ξυπόλητο, πῆρα ἀπὸ τὸ χέρι τὸν πατέρα μου καὶ βγήκαμε στὴ ζητέια.“⁵⁴⁴

Weil der kleine Sotiris kein Geld hatte, um sich Karten für Karagiozisvorstellungen zu kaufen, bezahlten seine Freunde für ihn, manchmal steckte ihm auch eine Nachbarin etwas zu. Und wenn die Unterstützung einmal ausblieb, verfolgte er das Spiel bis zum Ende von außerhalb der Spielstätte, ohne Sicht auf die Bühne. Er kam aus der niedrigsten Schicht der Gesellschaft, hatte keine formelle Ausbildung, er konnte weder fließend lesen noch schreiben. Altiok aber besuchte die Schule bis zum militärischen Progymnasium und wechselte danach auf eine Offiziersschule. Nach zwei Jahren wurde er allerdings krank, sodass er die Schule abbrechen musste. An welcher Krankheit er litt, sagt er nicht.

So verschieden ihr jeweiliger gesellschaftlicher Hintergrund war, so ähnlich waren die Reaktionen der Familien auf die Liebe der Söhne zum Karagöz/Karagiozis. Als die Mutter von Spatharis von seinem Besuch einer Karagiozis-Vorstellung erfuhr, verabreichte sie ihm eine ordentliche Tracht Prügel. Spatharis zufolge riss sie sich dabei auch ihre eigenen Haare aus.⁵⁴⁵ In seinem Buch berührt er dieses Thema mehrmals, weil er deswegen in verschiedenen

⁵⁴⁴ Spatharis, S. 29.

⁵⁴⁵ Ibid. S. 32.

Lebensabschnitten immer wieder Erniedrigungen von verschiedener Seite – zunächst von seinem Vater, dann von seinem Stiefvater, von Bekannten, Nachbarn usw. – hinnehmen musste. Dass die Reaktionen der beiden Familien ähnlich waren, ist durchaus bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass sie aus ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten kamen. Aber offenbar befanden beide, dass diese Art von Spielen ob ihrer Unanständigkeit nicht für ihre Kinder geeignet sei. Dass Spatharis sich so ausführlich mit diesem Thema befasst, liegt darin begründet, dass solche Reaktionen sich nicht auf die Familien begrenzten, sondern in der Gesellschaft weit verbreitet waren. Unter den von ihm genannten Gründen sind der Hang der Spieler zum Gesetzesbruch, ihre Alkoholabhängigkeit, ihre randständige Lebensweise.⁵⁴⁶ Der türkische Karagözspieler und Autor Ünver Oral klagt in einem Interview über dasselbe Problem. Demnach würde zwar der Karagöz von jedem gerne gesehen, gehört und geliebt, dass das eigene Kind Karagözspieler wird oder der eigene Vater sich mit Karagöz beschäftigt, das würde jedoch niemand wollen. Ihm zufolge könne der Karagöz seit Jahren nur mehr als Zweitberuf ausgeübt werden. Man sei Glaser oder Tischler, und in diesem Beruf verdiene man sein Geld. Karagöz könne man erst nach Arbeitsende spielen, als Hauptberuf bzw. als einziger Beruf sei er undenkbar. Bei ihm sei es nicht anders, auch seine Familie und Verwandten wären dagegen gewesen, dass er Karagözspieler wurde.⁵⁴⁷ Atiye Demirci führt auch den derben Charakter der Spiele an sowie Spieler, die zotige Witze machten, um die Kinder zum Lachen zu bringen. Die würden das dann zu Hause weitererzählen – zum Entsetzen der Eltern, die daraufhin begännen, den Karagöz zu hassen.⁵⁴⁸ Diese Begründung ist sehr oberflächlich, weil sie die gesellschaftliche Lage des Schattenspiels und der Spieler völlig außer Acht lässt.

Nach dem Tod seines Vaters übersiedelte Altıok mit seiner Familie nach Izmir, wo das Leben noch billig war; außerdem gab es dort mehr Arbeitsmöglichkeiten als in Istanbul.

⁵⁴⁶ Ibid. S. 33-34.

⁵⁴⁷ Mehmet Mehdi Ergüzel, „Ünver Oral ile Karagöz Üzerine Sohbet“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevengül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000, S. 190. Dieses Interview erschien erstmals in der Zeitschrift *Türk Edebiyatı*, N. 150, April 1986.

⁵⁴⁸ Atiye Demirci, „Karagöz Öldü“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevengül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000, S. 242-243. Dieser Artikel erschien erstmals in der Zeitschrift *Yarım Ay*, N. 140, Dezember 1941.

Offenbar hatte die Familie finanzielle Probleme. Als Hayrettin Altıok eines Tages, etwa zur Zeit des Beginns des Ersten Weltkriegs durch die Gassen von Eşrefpaşa spazierte, sah er in der Ecke einer Konditorei eine Karagözbühne. Eşrefpaşa war berüchtigt für seine Raufbolde und die dort herrschenden schwierigen Verhältnisse. Auf dieser Bühne hingen die Figuren von Karagöz und Hacivat, auf dem *peş tahtası* standen Kerzen.⁵⁴⁹ Es handelte sich dabei um eine Bühne, die in Betrieb war und auf der allem Anschein nach Karagöz gespielt wurde. Von den Anwesenden erfuhr Altıok, dass diese Bühne dem Mücellit (Buchbinder) Mehmet Efendi gehörte.⁵⁵⁰ Als er ihnen erzählte, dass er in seiner Kindheit ebenfalls Karagöz gespielt hatte, baten sie ihn, für sie zu spielen. Sie schlossen das Geschäft und machten die Fensterläden dicht. Altıok sagt über die folgenden Stunden: „Vor der Bühne lachten die Zuschauer, hinter der Bühne lachte ich.“ Den Zuschauern gefiel es sehr. Sie benachrichtigten den eigentlichen Meister der Bühne: „Meister, heute ist ein Freund namens Hayri hierhergekommen und hat Karagöz gespielt. Er brachte uns mehr zum Lachen als du.“ Der Meister Mehmet Efendi schlug Altıok vor, während des Ramadan als sein Helfer zu arbeiten. Nach dem Ramadan zogen sie durch die umliegenden Dörfer, um Karagöz zu spielen. Altıok erwähnt, dass er von diesem „kunstsinnigen Freund“ viel gelernt habe.⁵⁵¹

Spatharis wurde der Helfer von Theodorellos, jedoch ohne dafür bezahlt zu werden. Ich vermute, dass er jünger war als Altıok, als er Helfer wurde. Ein Unterschied zwischen den beiden Spielern, der in den zwei Texten zum Vorschein tritt, ist ihre Beziehung zum „Meister“. Während für Spatharis seine eigenen und andere Meister und deren Anerkennung wichtig waren, misst Altıok dieser Beziehung offenbar keine besondere Bedeutung bei. Außerdem verwendet er nicht gern das Wort „Meister“. Vielleicht lag das daran, dass er schon zu alt war, um für andere Spieler den Helfer zu machen.

⁵⁴⁹ Das Brett, das an der Bühne vor dem Spieler angebracht war, diente den Figuren als der Untergrund, auf dem sie sich bewegten, und dem Spieler als Ablage für diverse Requisiten.

⁵⁵⁰ Wie von Ünver Oral weiter oben erwähnt, hatte ein Spieler immer auch einen anderen Beruf – in diesem Fall Buchbinder. Die Berufsbezeichnung war auch der Name, mit dem er gerufen wurde.

⁵⁵¹ Altıok, S. 8.

An dieser Stelle sind einige Bemerkungen zum Bezirk Eşrefpaşa angebracht. Hinsichtlich ihrer Charakteristika ähnelte diese Gegend den Orten in Athen, an denen am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts Karagiozis gespielt wurde. Es ist bekannt, dass der Karagiozis in den Randbezirken von Athen und Piräus, die für die *Mangas* und die dem Ort eigene Lebenskultur berühmt waren, zu jener Zeit beliebt war. Und es ist auch bekannt, dass viele Karagiozisspieler aus diesem Kulturkreis stammten oder in ihm lebten. Informationen darüber tauchen in den Erzählungen verschiedener Spieler auf, vor allem bei Pangalos, Spatharis, Mollas. Sowohl Spatharis als auch Mollas sagen, dass sie sich aus dieser Welt durch Heirat „gerettet“ hätten.⁵⁵² Derartige Verhältnisse trafen auch auf die Rembetikomusiker zu.

Die Figur des *Stavrakas* oder *Stavrakis* verkörpert den typischen männlichen Bewohner dieser „randständigen“ Bezirke. Mit seiner Weste und Jacke, seinen Schuhen, dem Rosenkranz, dem Gürtel mit dem daran steckenden Messer, dem langen Schnurrbart und den künstlichen Muttermalen, dem Tattoo auf seinen Händen und seinem vielgelenkigen, langen Arm – ähnlich dem des Karagiozis – steht er für die an der Peripherie von Athen, Piräus und Sira lebenden starken Männer nicht nur hinsichtlich des Aussehens und des Kleidungsstils, sondern auch mit Blick auf ihre Art zu sprechen und sich zu bewegen. Es ist möglich, dass diese „randständigen“ Orte, an denen das Schattentheater gespielt wurde, Einfluss auf die Spiele hatten. Hayrettin Altıok lebte nicht in Eşrefpaşa, aber er spielte dort. Als er seinen Brief schrieb, wohnte er in Karantina. Diese beiden Bezirke sind berüchtigt für die *kabadayı/vταής* von Izmir – „yumurta topuklu külhanbeyleri“ (die Radaubröder, die Schuhe mit eierförmigen Absätzen trugen) –, die in dieser Nachbarschaft/*Mahalle* lebten und über die es unzählige Geschichten gab.⁵⁵³ Altıok spricht darüber nicht besonders viel, gibt aber zu erkennen, dass er an solchen Orten gelebt und gearbeitet hat.⁵⁵⁴

⁵⁵² Spatharis, S. 51 und Ieronimidis, S. 37.

⁵⁵³ Önder Şenyapılı gibt wieder, wie Nazım Günay, der letzte Besitzer des Merkez Kırathanesi (Kaffeehaus Zentral) im Jahr 2005 von seinen Kunden sprach: „Er sagt, weil hier das älteste Kaffeehaus von Eşrefpaşa ist, kommen hierher die Überbleibsel der alten Generation. Günay bezeichnet diese alte Generation als ‚mahalle kabadayıları‘. Er beschreibt auch besonders ihre Schuhe. Diese starken

Hayrettin Altıok spielte Karagöz auch während seines Militärdienstes weiter – ebenso wie Spatharis, der während seines langen Militärdienstes als Spieler auftrat und dieser Periode in seinem Buch breiten Raum widmet.

Nach Altıoks Rückkehr war sein Meister Mücellit Mehmet Efendi bereits verstorben und Altıok übernahm dessen Materialien und Bühne. Nun stand er hinter der Bühne und begann, auf seiner eigenen Bühne zu spielen. Ob er einen Helfer hatte, ist nicht bekannt. Ein anderer Spieler, der in Izmir berühmt war – Hacı Bahattin Efendi –, schaute ihm heimlich zu und eines Tages rief er ihn zu sich. Er sagte ihm, dass er talentiert sei, aber noch viel zu lernen hätte. Wenn er bei ihm als Helfer arbeitete, würde aus ihm sicher ein guter Künstler. Hayrettin Altıok akzeptierte den Vorschlag sofort und arbeitete viele Jahre mit ihm. Während dieser Zeit lernte er alle klassischen Spiele (*kâr-ı kadim*),⁵⁵⁵ bald wurde er als Karagözspieler zu Hochzeiten und Beschneidungsfeiern eingeladen.

Für das Geschehen hinter der Bühne sind die Helfer lebenswichtig – das gilt nicht nur für die jeweilige Vorstellung, sondern auch für die Zukunft dieser Kunstgattung als solche. Spatharis bringt viele Beispiele von Helfern, die zum Meister heranreiften und dann gleich ihre eigene Bühne besitzen wollten. Die vielen Ereignisse, die er schildert, bezeugen die oft spannungsreiche Beziehung zwischen dem Meister und seinen Helfern. Diese war geprägt von wechselseitiger Abhängigkeit und dementsprechend konfliktträchtig. Altıok lässt sich über dieses Verhältnis kaum aus, ja er erwähnt seine eigenen Helfer nicht einmal. Im Buch von Spatharis hingegen bilden die Passagen über die Helfer und über seine Beziehung zu ihnen einen wesentlichen Teil der Erzählung. Anhand vieler Beispiele schildert er, wie sie besonders in der Provinz all den Schwierigkeiten des Lebens gemeinsam begegneten, und er

Menschen trugen Schuhe mit eierförmigen Absätzen.“ Önder Şenyapılı, *ne demek İzmir; Buca, niye Buca!?*, ODTÜ Yayıncılık, Ankara 2005, S. 130-131. Özlem Nemitli, *II. Meşrutiyetten Cumhuriyete İzmir'de Tiyatro*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir, 2011, S. 120. Diese Bezirke liegen sehr nahe beieinander und gehören dem Kulturkreis von Eşrefpaşa an.

⁵⁵⁴ Die Gebäude in schlechter Lage, in denen die traditionellen Spiele wie Karagöz und *Orta Oyunu* gespielt wurden, konzentrierten sich in Çorakkapı, Tilkilik und Kemeraltı.

⁵⁵⁵ Im Buch von Cevdet Kudret – *Karagöz* – findet sich eine vollständige Liste dieser 28 klassischen Spiele.

macht klar, dass gegenseitige Solidarität für ein gedeihliches Zusammenwirken unabdingbar war. Wenn Spatharis von der Sorge um das tägliche Brot spricht, gibt er zu erkennen, dass er auch für den Lebensunterhalt seines Helfers die Verantwortung trug. Ganz anders Altiok – wenn er all die Menschen aufzählt, für die er sorgen musste, findet sich darunter kein einziger Helfer. Dass Altiok keinen Helfer hatte, dem er seine Erfahrungen und sein Wissen weitergegeben hätte, ist in Anbetracht dessen, dass dieser Beruf ohne Helfer nicht praktiziert werden kann, freilich unvorstellbar. Sein Schweigen könnte allerdings damit erklärt werden, dass sein Helfer ein Mitglied seiner Familie – namentlich seine Frau – war und damit jemand, den es nicht für die Zukunft vorzubereiten galt, sondern der ihm fast ein Leben lang als Helfer erhalten blieb. Weil Altiok, anders als Spatharis, keine spannende bzw. dynamische Beziehung zu Helfern hatte, gab es für ihn wohl auch nichts zu erzählen. Dabei ist der Einfluss von Familienmitgliedern auf Spieler und Spiele eigentlich ein interessantes Thema, insbesondere die Rolle der Frauen als Helferin der Meister. Es gab viele Fälle, in denen die Frau hinter der Bühne als Helferin oder an der Kassa tätig war.⁵⁵⁶ Was die Frauen hinter der Bühne betrifft, wäre es interessant in Erfahrung zu bringen, welchen Einfluss das Schattenspiel auf sie hatte, ob sie ebenfalls danach strebten, Meisterin zu werden, ob sie auch selbst das Schattenspiel als Beruf ausübten und wenn, ob sie darin auch eine Berufung sahen, ob sich ihnen Hindernisse in den Weg stellten, ihnen irgendwelche Grenzen gesetzt waren etc. Takis Lappas erwähnt die Frau des Meisters Roulias. Die spielte den Karagiozis nach dem Tod ihres Mannes im Jahr 1908 weiter und Lappas zufolge haben die Zuschauer niemals bemerkt, dass der Spieler kein Mann, sondern eine Frau war.⁵⁵⁷

Während seines Berufslebens arbeitete Altiok nicht nur hinter der Bühne, sondern war auch in anderen Spielgattungen wie dem *Orta Oyunu*, dem Marionettentheater oder dem Improvisationstheater (*tulûat tiyatrosu*) aktiv. Darin liegt ein weiterer – und fast der wesentlichste – Unterschied zu Spatharis. Wenn Altiok mit seiner Truppe auf Tournee ging, führte er seine Karagözbühne mit sich. In den meisten Fällen erwies sich ihre Arbeit als wenig einträglich, dann baute er seine Bühne in der Ecke eines Kaffeehauses auf und bezahlte mit

⁵⁵⁶ Die Frau des Meisters Pangalos, Dimitra, war seine Helferin. Siehe Spatharis, S. 285.

⁵⁵⁷ Lappas, S. 174.

seinen Einnahmen die Schulden der Truppe. Er berichtet auch kurz von den Schwierigkeiten auf diesen Tournéeen, von offiziellem Druck ist dabei aber nicht die Rede. Den sieht man allerdings in einer anderen Erzählung, die an das erinnert, was bereits Spatharis geschrieben hat. In einem von *Yeni Adam* mit dem Theaterspieler und Regisseur Raşit Rıza geführten Interview über das Theaterleben in Anatolien erzählt dieser, dass die Wanderspieler überall, sogar in kleinen Orten spielen würden, aber große Probleme mit der örtlichen Polizei oder Gendarmerie hätten, auf deren Wohlwollen sie angewiesen seien. Rıza beklagt, dass die Spieler nie sicher sein könnten, ob sie die Erlaubnis bekommen oder nicht. Was in einem Ort problemlos funktionierte, konnte im Nachbarort an der Unnachgiebigkeit von Polizei oder Gendarmerie scheitern, wobei die Gründe oft im Dunkeln blieben.⁵⁵⁸

In der Folge brachte Altiok die Spiele, die er beim Theater kennengelernt hatte, auf die Karagözbühne. Es waren derer sehr viele – bis hin zu Othello. McCormick & Pratasik betonen, dass das Puppentheater des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Regionen sein Repertoire erneuerte und sich dabei vor allem zweier Quellen bediente: der Populärliteratur und des Theaters.⁵⁵⁹ An diesem Fall sieht man allerdings, dass dieser Prozess bis ins 20. Jahrhundert hinein dauerte.

Die Spiele von Spatharis und Altiok lassen sich parallel betrachten. Von den von Altiok für die Karagözbühne verfassten Stücken sind vor allem jene mit historischem Inhalt erwähnenswert. Er selbst sieht darin eine neue Entwicklung des Karagöz. Dieser Hinweis mag aufrichtig gemeint sein, man darf allerdings nicht vergessen, dass sein Brief an die Zeitschrift *Yeni Adam* gerichtet war, die sich, wie erwähnt, sehr aktiv der Reformierung, Modernisierung und Wiederbelebung des Karagöz widmete. Auch Baltacıoğlu schrieb viele Artikel, in denen er Autoren ermutigte, neue Karagözstücke zu schreiben, und er berichtete auch über bekannte

⁵⁵⁸ „Raşit Rıza Anadolu’daki Tiyatro Hayatı Hakkında Ne Diyor”, *Yeni Adam*, N. 284, 6.6.1940, S. 10-11.

⁵⁵⁹ McCormick & Pratasik, S. 192.

Autoren wie Ercüment Ekrem Talu, die neue Stücke für das Schattentheater verfasst hatten.⁵⁶⁰ Das dürfte auch der Grund dafür sein, dass Altiok diesen Punkt besonders betonte. Unter seinen Spielen mit historischem Inhalt waren folgende: „93 Pilevne Müdafaası“ (Die Verteidigung von Plewna)⁵⁶¹, „Dumlupınar“⁵⁶², „Trablusgarb Müdafaası (Die Verteidigung von Tripoli)⁵⁶³“, „31 Mart Vakası“,⁵⁶⁴ „Kahraman Mehmetçik“ (Der heldenhafte Soldat), „Hazreti Yusuf“ (der Prophet Joseph), „Fehim Paşa'nın Katli“ (Der Mord an Fehim Paşa)⁵⁶⁵, „Cezayir Kahramanları“⁵⁶⁶ und andere. Bemerkenswerterweise findet sich unter diesen

⁵⁶⁰ „Yeni Karagöz Piyesleri“, *Yeni Adam*, N. 279, 2.5.1940, S. 9. In diesem Artikel liest man, dass Talu ein ‚modernes‘ Stück namens Karagöz Holivut'ta (Karagöz in Hollywood) geschrieben hatte, das dazu gedacht war, in Abendaufführungen vor Erwachsenen gespielt zu werden.

⁵⁶¹ Gemeint ist die fünf Monate währende Verteidigung der Stadt Plewna unter der Führung von Osman Paşa (1832-1900) gegen die über die Donau vorgerückte russische Armee. Damit konnte die osmanische Armee verhindern, dass die Russen nach Istanbul vorstießen. Der Krieg zwischen Russland und dem Osmanischen Reich fand im 1877-1878 (nach dem islamischen Kalender 1293) statt. Diese Verteidigung und die Heldentat des Osman Paşa ist ein beim Volk äußerst beliebtes Thema, es verwundert daher nicht, dass Altiok es in das Repertoire des Karagöz aufnahm. Erol Özbilgen, „Osman Paşa (Gazi)“, *Yaşamları ve Yapılarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, B. 2, YKY, Istanbul 2008, S. 412-413.

⁵⁶² Thema dieses Spiels ist höchstwahrscheinlich die Schlacht von Dumlupınar am 30. August 1922, das letzte und entscheidende Aufeinanderprallen der griechischen und türkischen Armeen in Anatolien. Andrew Mango, „Atatürk“, *Türkiye Tarihi 1839-2010. Modern Dünyada Türkiye* (Hg. Reşat Kasaba) [*The Cambridge History of Turkey*, B. IV: Turkey in the Modern World, Cambridge University Press, 2006], Kitap Yayınevi, Istanbul 2011, S. 152 und Hasan Kayalı, „Bağımsızlık Mücadelesi“, *ibid.*, S. 128.

⁵⁶³ Dieses Spiel handelt vom Angriff Italiens auf das osmanische Tripoli. Dieser Krieg begann am 29. September 1911. Zum Thema siehe Enver Ziya Karal, *Osmanlı Tarihi*, B. IX, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1999.

⁵⁶⁴ Der auf die Verkündigung der II. Verfassung im Jahr 1908 folgende Aufstand religiöser Kreise und traditionell erzogener Offiziere. Lütfü Eroğlu, „31 Mart İsyanı“, *Aylık Ansiklopedi* (Hg. Server İskit), B. 5, İskit Yayını, Istanbul 1949, S. 1716-1719.

⁵⁶⁵ Fehim Paşa (1873-1908) war Chef der Geheimpolizei des Abdülhamid II., dessen tyrannisches Regime große Unruhen hervorrief und der in die Stadt Bursa ins Exil geschickt wurde. Als Fehim Paşa nach der Ausrufung des Konstitutionalismus aus Bursa zu fliehen versuchte, wurde er vom Volk gelyncht. Siehe Necdet Sakaoğlu, „Hafiyelik“, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, B. 3, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Istanbul 1994, S.493- 494.

⁵⁶⁶ Höchstwahrscheinlich handelt dieses Spiel von Barbaros Hayreddin Paşa (?-1546) und seinem älteren Bruder Oruç Reis (?-1518), die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Algerien und Tunis und danach auch im Mittelmeer Seekriege führten. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, B. II, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1998, S. 363-383.

Spielen – von der Überschrift her – nur ein Stück über den letzten griechisch-türkischen Krieg von 1919 bis 1922. Ein solches wäre sicherlich sehr populär geworden, hatte doch der Krieg in dieser Region bei der türkischen Bevölkerung ein starkes Trauma hinterlassen.⁵⁶⁷ Die Themen dieser Spiele gehören freilich zur vorrepublikanischen Zeit.

Diese Spiele erinnern uns an die heroischen Spiele im Karagiozis. Wir begegnen solchen heroischen Spielen, die dem Karagiozis die Anerkennung der höheren Schichten der Gesellschaft und der Macht eingetragen hatten, also auch beim Karagöz. Daraus ließe sich eventuell ableiten, dass die Spieler auf beiden Seiten ähnliche Wege fanden, um überleben zu können. Hier aber muss man hinzufügen, dass dieses Überleben in den zwei Kulturen unterschiedlich geartet war. Während es in Griechenland bedeutete, tatsächlich akzeptiert zu werden, reichte es in der Türkei gerade, um sich über Wasser zu halten. Doch letztlich ging es hier wie dort darum, irgendwie zu überleben.

Was Hayrettin Altıok dazu bewog, diese historischen Geschichten auf die Bühne zu bringen und welche Inhalte diese Spiele hatten, darüber gibt es bis dato keine Erkenntnisse. Um diese Spiele in beiden Kulturen miteinander vergleichen zu können, bedürfte es also weiterer Forschungen.⁵⁶⁸

In den Erinnerungen von Spatharis finden sich viele Beispiele für diese heroischen Spiele, die Spielweise, die Reaktionen der Zuschauer, ihre Funktion mit Blick auf soziale Probleme. Altıok hingegen führt in seinem zweiseitigen Brief lediglich die Namen dieser Spiele an, mit dem Zusatz, dass in solchen Spielen der Karagöz als Unteroffizier auf der

⁵⁶⁷ Zum Thema Esra Danacıoğlu Tamur, „İşgal, Gündelik Hayati Kurtuluş: Yunan İşgali Altında İzmir” , *Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar; Türkiye’de Sözlü Tarih Çalışmaları Konferansı* 26-27 Eylül 2003 (Ed. Aynur Ilyasoğlu-Gülay Kayacan), Tarih Vakfı Yayınları, Istanbul 2006, S. 148-156.

⁵⁶⁸ In einem Interview zählt der im Jahr 1924 geborene Karagözspieler Hayalî Küçük Mustafa (Mustafa Hürcan) die Spiele in seinem Repertoire auf: „Atatürk’ün Sesi“ (Die Stimme des Atatürk), „Okul Kaçağı“ (Schulschwänzer), „Senede Bir Yalan“ (Eine Lüge in einem Jahr), „Türk Kahramanlıkları“ (Die türkischen Heldentaten), „Zoraki Tabip“, „Cinli Yazıcı“ und „Sahte Esirciler“. Die letzten drei Stücke stammen aus dem osmanischen Repertoire. Den Namen der neuen Spiele ist zu entnehmen, dass sie zur herrschenden Ideologie passende und didaktische Inhalte haben. Nail Tan, „Hayalî Küçük Mustafa ile Konuşma“, *Karagöz Kitabı*, Kitabevi, (Hg. Sevgül Sönmez), Istanbul 2000, S. 167.

Bühne erschien. Interessant sind jedenfalls auch seine anderen Spiele: „Esrar ve Kokain“ (Opium und Kokain), „Şehir mi Töbeler Töbesi“ (Stadt! Einmal und nie wieder!), „Rüşvet Mesnet“ (Schmiergeld und hohes Amt), „Kumarbazın İdamı“ (Die Hinrichtung des Zockers), „Sefahatin Encamı“ (Das Ende der Ausschweifung) usw. Offenbar waren sie den aktuellen Nachrichten oder lokalen Geschehnissen entnommen, manche hatten auch didaktischen oder moralischen Charakter. Die Verarbeitung von alltäglichen Ereignissen oder von Zeitungsberichten haben wir auch bei Spatharis gesehen, man denke an das Stück über den Mord an Athanasopoulos.

Altiok schreibt, dass er sämtliche *Kâr-ı kadim* Spiele beherrschte. Wenn er in einem Kaffeehaus vier Monate lang spielte, konnte er jeden Abend ein anderes Spiel aufführen. Die Zuschauer erwähnt er nur an einer Stelle. Was er sagt, erinnert weniger an Spatharis als vielmehr an Andonis Mollas.⁵⁶⁹ So betonen beide Spieler, dass sie für jede soziale Schicht eine eigene Sprache parat hatten.

An dieser Stelle möchte ich einen kleinen Exkurs anbringen. Für die Wahrnehmung des Schattenspiels als Einheit sind die Zuschauer ebenso wichtig wie die Spieler und ihre Helfer. Laut den verschiedenen Quellen zu den Karagözaufführungen in Izmir zeigten in der osmanischen Ära nicht nur die Muslime, sondern auch die Juden der Stadt Interesse für das Schattentheater. Am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts zogen die Muslime und Juden das Schattentheater und das Improvisationstheater (*tulûat tiyatrosu*) den vielen anderen Unterhaltungsmöglichkeiten in der Stadt vor. Um die Umstände und die Atmosphäre besser zu verstehen, hilft es, wenn man neben den Erfahrungen der Spieler auch jene der Zuschauer in Betracht zieht. Einer dieser Zuschauer, A. Şahabettin Ege, war so alt wie Hayrettin Altiok. In seiner Erinnerungen erzählt er über das Schattentheater, das er in Izmir gesehen hat, Folgendes: „Der Karagöz, der in den Nächten des Ramazan in Kaffeehäusern

⁵⁶⁹ Michalis Ieronimidis, *O aθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντόνη Μόλλα*, Athen, 2003, S. 60. Laut McCormick & Pratasik war das gleiche Phänomen auch in Mallorca zu beobachten: „In Mallorca, according to the type of audience, a clear distinction based on language was kept between ‚cheap‘ and ‚dear‘ shows (‚els barats‘ and ‚els cars‘). In the cheap shows the puppeteer used popular speech and was free to swear or use vulgar expressions, but in the dear ones the language had to be more refined and restrained.“ S. 24.

gespielt wurde, war die Hauptunterhaltung. Ich ging in das Kaffeehaus in Ben Namazgâh⁵⁷⁰, um Karagöz zu sehen. Während des Ramazan wurden die Stühle und die Tische aus dem Kaffeehaus entfernt und stattdessen Bänke aus Holz eng aneinandergestellt. Die Fenster wurden mit Papier abgedeckt, um Blicke von außen abzuwehren. Frauen waren nicht zum Karagöz zugelassen [...].⁵⁷¹ Ob es ähnliche Vorkehrungen auch damals gab, als Hayrettin Altiok Karagöz spielte, ob in den Kaffeehäusern auch Frauen zugegen waren, geht aus Altioks Brief nicht hervor. Aber es sei daran erinnert, dass in der Konditorei in Eşrefpaşa, in der Altiok zum ersten Mal in Izmir Karagöz spielte, ebenfalls die Fensterläden geschlossen wurden.⁵⁷²

Als Hayrettin Altiok seinen Brief schrieb, stand seine Bühne gerade in einem großen Kaffeehaus in Irgat Pazarı in Izmir.⁵⁷³ Zu beiden Seiten des Kaffeehauses befand sich ein Kino⁵⁷⁴ – ein weiteres Problem neben vielen anderen.⁵⁷⁵ In diesem Zusammenhang erinnere

⁵⁷⁰ Einer der ältesten bewohnten Orte von İzmir. Zu diesem Bezirk gehörte auch Agora, seine Bevölkerung setzte sich aus Juden und Muslimen zusammen. Ursprünglich Beni İsrail genannt, wurde er später in İstiklal und schließlich in Namazgâh umbenannt.

⁵⁷¹ Şahabettin A. Ege, *Eski İzmir'den Anılar*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir 2002, S. 19-20.

⁵⁷² McCormick bringt mehrere Beispiele aus verschiedenen Ländern über die weiblichen Zuschauer: „There was often anxiety about the promiscuity of audiences, and, when the sexes were mixed, segregation was practised (as in many churches). [...] In Belgium, it was not uncommon for the male part of the audience to sit on one side and the female on the other.“ S. 77.

⁵⁷³ Der alte, im Bezirk Mezarlıkbaşı nahe Çankaya gelegene Marktplatz. Der ursprüngliche Name des Orts, eine alte jüdische Wohngegend, lautete Cavez. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verließ die jüdische Population den Ort und ging nach Karataş. Der Grund dafür waren Bauarbeiten im Binnenhafen von Izmir. Danach konzentrierte sich die Gemeinde auf zwei verschiedene Orte, wodurch es auch zur Spaltung in verschiedene gesellschaftliche Klassen kam. Siren Bora, *İzmir Yahudileri Tarihi*. 1908-1923, Gözlem, Istanbul 1995, S. 35-36.

⁵⁷⁴ Das wichtigste Kino in Irgat Pazarı war das Osmanlı Sinematografhanesi, das 1911 von Hayım Çikorel gegründet wurde. Im Jahr 1922 wurde das Wort Osmanlı aus dem Namen entfernt und fortan hieß es Türk Sineması. Siehe Nemutlu, S. 124. Ein anderes Kino in Irgat Pazarı war das Asri Sinema. Makal, S. 213-217.

⁵⁷⁵ Der Autor und Arzt Galip Ataç schrieb auch die Texte für zwei Radioprogramme namens Evin Saati und Posta Kutusu. Auf die Frage eines Hörers, warum es Karagöz nicht als Radioprogramm gebe, antwortete er: „Hätten wir im Radio den Karagöz gespielt, wo es doch an jeder Ecke ein Kino gibt, hätte sich darüber auch Karagöz gewundert.“ ‚Radyo’da Karagöz ve Bir Garip Fikir‘, *Yeni Adam*, 22.10.1942, S. 9.

man sich, dass die Konkurrenz zwischen Schattentheater und Kino auch in den Memoiren des Spatharis Erwähnung findet, dort allerdings ist der Verlierer nicht der Karagiozis, sondern das Kino. Aber das war möglicherweise ein Wunschdenken des Sotiris Spatharis.⁵⁷⁶

Gegen Ende seines Briefs erwähnt Altiok, dass er fünf Kinder hat und dass auch seine Mutter bei ihnen lebt. „Diese sieben Seelen werden von meiner *perde* ernährt.“ Er schildert die Lage und die Verhältnisse, unter denen seine Kinder zu leben versuchen. Und er bittet um einen Arbeitsplatz in Halkevleri oder im Çocuk Esirgeme Kurumu von Baltacıoğlu, den er als „unser Meister“ anredet. Er war nach Istanbul gekommen, um um Hilfe zu bitten, aber er hat kein Geld für die Rückreise. Es wurde bereits erwähnt, dass beide Spieler, obwohl sie aus verschiedenen gesellschaftlichen Klassen kamen, gleichermaßen mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten. Am Anfang ihrer Karriere waren beider Familien gegen ihren Beruf, später aber wurde der Karagöz/Karagiozis die eigentliche Quelle ihres Lebensunterhalts.⁵⁷⁷

Dieser in *Yeni Adam* abgedruckte Brief gibt viele, aber wenig detaillierte und nur kurze Einblicke in das schwere Leben eines Spielers, der außerhalb von Istanbul Karagöz spielte und versuchte, damit Geld zu verdienen. Und er beweist, dass in einer Zeit, da der Karagöz bereits totgesagt war, das Spiel tatsächlich noch immer lebte. Kraft dieser Lebendigkeit bestand auch das System ‚von Meister zu Helfer‘ weiter. Doch nicht nur das: Aus dem Brief geht klar hervor, dass man zwar alte klassische Spiele spielte, daneben aber neue Spiele produzierte und aufführte. So gibt der Brief Zeugnis von der Kraft zur inneren Erneuerung und damit der Möglichkeit, zu überleben.

Wie bereits angedeutet, ist die wohl wichtigste Lücke in Altioks Erzählung darin zu sehen, dass er nichts über seine Helfer schreibt. Außer seinen Meistern erwähnt er keinen der

⁵⁷⁶ Spatharis, S. 139-140 und 109-110.

⁵⁷⁷ Spatharis schildert die Freude in der Familie, als er während der deutschen Besatzung und des Großen Hungers die Möglichkeit fand, Karagiozis zu spielen, mit folgenden Worten: „[...] ὅλοι ἀπὸ τῆ χαρά μας καὶ κάθε τόσο δίναμε φιλιὰ στὸν Καραγκιόζη, γιατί ἐὰν δὲν ἦταν αὐτὸς ἐμεῖς θὰ πεθαίναμε. Ἡ γυναίκα μου ἔβαλε τὸν Καραγκιόζη μας κοντὰ στὰ εἰκονίσματα.“ Spatharis, S. 151.

Spieler, die auch in Izmir und der Peripherie der Stadt spielten. Ein Grund dafür könnte sein, dass dieser Brief eigentlich ein Hilferuf war.

Es ist auch bemerkenswert, dass ein Spieler, der in einer großen Stadt, wenngleich meistens an der Peripherie, und in den Dörfern Karagöz spielte, sich um Hilfe an die Intellektuellen des Landes wendet, die sich aus ganz anderen Beweggründen mit dem Karagöz beschäftigten. In der Nummer 452 der Zeitschrift *Yeni Adam*, also der Vorgängernummer von jener, in der sein Brief erschien, war auf der dritten Seite eine Ecke für Hayrettin Altıok reserviert, versehen mit Foto und Lebenslauf. Es wird kurz erwähnt, wo und wann er geboren wurde und wo er aufwuchs. Auch wird angemerkt, dass er den Brief nicht per Post schickte, sondern selbst in das Büro der Zeitschrift brachte. Der Name des Verfassers dieser Spalte wird nicht angeführt, höchstwahrscheinlich war es Baltacıoğlu. In dem kurzen Artikel merkt der Autor an, dass es sich hier um eine sehr aufregende Lebensgeschichte handle, die ein über 30 Jahre währendes Berufsleben schildere. Warum *Yeni Adam* diesen Brief publiziert, wird damit erklärt, dass die Karagözspieler so wie alle Volkskünstler nationale Wesenszüge in sich trügen, die dem Volk zutiefst eigen sind und aus dem Volk stammen. Wie bei Spatharis gibt es auch bei Altıok keine bestimmten nationalen Wesenszüge.

Dieser sogenannte Vorbereitungsartikel endet mit Angabe der Adresse des Spielers und dem Satz, dass zu wünschen sei, dass die Halkevleri diesen Künstler nicht ignorierten, sondern sich ihm von Nutzen erwiesen.

In den Erinnerungen des Spatharis lässt sich die Entwicklung des Schattentheaters vom Beruf zur Kunst klar nachverfolgen. Durch das Interesse der Gebildeten wurde Karagiozis zur ‚Kunst‘, der Spieler zum ‚Künstler‘ erklärt. Es wäre ein hoch interessantes Unterfangen, diese Periode bzw. diesen Prozess entlang der Diskussionen zwischen den Intellektuellen – die der türkischen Regierung teils nahe-, teils fernstanden – zu erforschen. Wiewohl dieses ‚Interesse‘ in beiden Ländern grundsätzlich verschiedene Ergebnisse zeitigte, kann man daran doch die Annäherung beider Seiten an das Schattentheater als den Träger der Volksseele beobachten.

Hayali Hayrettin Altıok ging es in seiner hilflosen Lage freilich darum herauszufinden, ob diese Annäherung ihm zum Vorteil gereichen würde.

V. NACHWORT

In dieser Arbeit habe ich versucht, die wesentlichen gesellschaftlichen und geschichtlichen Eigenschaften sowie den Verlauf der Entwicklung des Schattentheaters Karagiozis herauszuarbeiten und nach Maßgabe der sich mir bietenden Möglichkeiten dem Karagöz gegenüberzustellen.

Aus dieser Arbeit geht eine Reihe neuer Fragen und Diskussionsthemen hervor: Die darin untersuchte Periode endet ungefähr in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts, also zu jener Zeit, als Spatharis seine Spielertätigkeit einstellte und der Karagiozis seine Blütezeit allmählich hinter sich ließ. In diesen letzten Jahren von Spatharis' Karriere hatten die griechischen Intellektuellen den Karagiozis bereits für sich entdeckt – die in seinem Buch behandelte Geschichte endet denn auch mit seiner Beziehung zu diesen intellektuellen Kreisen. Auf diese Beziehung trifft vermutlich die Bestimmung von Kiourtsakis zu, wonach die Forschungen über das Schattentheater zunahmen, als die Popularität des Karagiozis ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte.⁵⁷⁸ Anders verhielt es sich in der Türkei, wo sowohl das Interesse als auch der Umfang der Forschung geringer waren. Dort stellte sich die Situation so dar, als gäbe es in diesem Bereich kaum noch etwas zu entdecken, als wäre alles bereits erforscht, gedacht und geschrieben. Trotzdem wurden besonders in den letzten Jahren mehrere Forschungsprojekte in Angriff genommen. Neben vielen Studien, deren Zugang zum Thema nicht gerade kritisch war, gab es andere Ansätze, die den Eingriffen der Intellektuellen und des Staats in den Karagöz äußerst skeptisch gegenüberstanden.⁵⁷⁹ In den griechischen

⁵⁷⁸ Kiourtsakis, *Τὸ Πρόβλημα τῆς παράδοσης*, S. 37. „[...] ὅταν ὁ Καραγκιόζης βρισκόταν στὴ μεγάλη ἀκμὴ του, ὅταν ἦταν παρὼν σὲ κάθε ἐλληνικὴ γωνιά, ὅταν δὲν ὑπῆρχε παιδὶ ποὺ νὰ μὴ σκαρώνει κάποια φιγούρα του οὔτε αὐλὴ ποὺ νὰ μὴ φιλοξενεῖ κάποιον μπερντέ, οἱ μελέτες γι' αὐτὸν μετριοῦνταν στὰ δάχτυλα τοῦ ἐνὸς χεριοῦ, ἡ σχετικὴ φιλολογία ἐγίνε, ἀντίθετα, ἀπέραντη σήμερα, ὅταν τὸ θέατρο σκιῶν ἔπαψε πιά νὰ ἀποτελεῖ ἓνα ἔργο ποὺ παράγουμε ὡς κοινωνία, ἓνα δημιούργιο τοῦ τωρινοῦ μας πολιτισμοῦ.“

⁵⁷⁹ Dazu einige Beispiele: Serdar Öztürk, „Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic“, *Asian Theatre Journal*, B. 23, N. 2, University of Hawai'i Press, Herbst 2006; Necmi Erdoğan, „The Vicissitudes of Folk Narratives in Republican Turkey: The ‚People‘, National Pedagogy, and Grotesque Laughter“, *Archiv Orientalní* 83, Prag 2015 und „Karagöz and His World: Grotesque Imagery in the Turkish Shadow Theatre“, *REF/JEF*, 1-2, p. 5-22, Bukarest 2014; Oğuz Güven, „Politik İdeolojinin İcat Ettiği Gelenek: Karagöz“, *Millî Folklor*, N. 79, 2008; Sertan Batur,

Studien, die zumeist sehr informativ sind, wird der gesamte Prozess der Entwicklung des Schattentheaters affirmativ, fern jeglicher kritischer Einstellung, studiert. Fast jede Forschung geht von der Prämisse aus, dass der Karagiozis als ein nationales Symbol funktioniert und funktionieren soll. In der Türkei nimmt der Karagöz in nationalistisch geprägten Diskursen eine wichtige Stelle ein, gilt auf den diversen gesellschaftlichen Ebenen jedoch weniger als ein Symbol für das Türkentum. Der bemerkenswerte Punkt ist, dass man sich an die ‚ethnische‘ Zugehörigkeit des Karagöz erinnert, wenn man vom griechischen Karagiozis spricht.

Diese affirmative Annäherung der Forschung an das Thema gab für mich den Anstoß, die Haltung der griechischen und türkischen Intellektuellen gegenüber dem Karagiozis in den 30er und 40er Jahren zu untersuchen. In beiden Ländern wurden die Diskussionen über das Schattentheater vor dem Hintergrund seiner Modernisierung und Loslösung von der osmanischen Tradition geführt, wobei in der Türkei dieser Wille zur Abgrenzung von der osmanischen Tradition naturgemäß anders aufgenommen wurde als in Griechenland.⁵⁸⁰ Aber letztlich stehen in beiden Ländern die Modernisierung und die Stärkung der nationalen Gesinnung im Vordergrund, und hier wie dort waren die treibenden Kräfte die Intellektuellen.

Anhand eines der Zeitschrift *Yeni Adam* entnommenen Artikels lässt sich ersehen, wie einig sich beide Länder in ihrer Reaktion gegen das Osmanentum waren. Dieser kurze Beitrag über den Gazel (Liebesklage) erschien unter der Überschrift „Gazel Yunanistan’da da yasak edildi“ (Gazel wurde auch in Griechenland verboten). *Yeni Adam* stützt sich auf einen Bericht der Zeitung *Athinaiika Nea*. Darin heißt es, dass der Gazel dazu angetan sei, unter dem

„Zilli Hayal ve ‘Türk Halk Ruhı’: Sabri Esat Siyavuşgil’in ‘Halk Psikolojisi’“, *Hayal Perdesinde Ulus Değişim ve Geleneğin İcadı* (Hg. Peri Efe), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2013.

⁵⁸⁰ Elif Çongur zufolge waren in den früheren Theatertexten die inneren Feinde der Republik zum einen der Islam und zum anderen die osmanische Vergangenheit. Elif Çongur, *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak*, İmge Kitabevi, Ankara 2017, S. 144. Sie weist auf die Bemerkung des Forschers Tanıl Bora hin, wonach mit Blick auf die türkische Identität die ‚Anderen‘ nicht die Kurden, Minderheiten oder Griechen, sondern die Osmanen waren, die die innere, religiöse Weltanschauung in der geschichtlich-gesellschaftlichen Wirklichkeit der Türken repräsentieren. S. 144. Tanıl Bora, „Cumhuriyetin İlk Döneminde Milli Kimlik“, *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1997, S. 58-59.

Himmel von Griechenland Melancholie zu verbreiten. Nachdem er aus Anatolien verbannt wurde, sei er nun nach Griechenland gekommen: „Die Hälfte der verkauften Schallplatten ist Gazel. Ausgehend von den Flüchtlingsgedenden verbreitet er sich nun in sämtlichen unserer Dörfer. Der Liebhaber Mehmet wurde der Liebhaber Manol und die Liebhaberin Fatma wurde die Liebhaberin Eleni. Der Gazel, der aus seiner Heimat hinausgeworfen wurde, kam zu uns und wurde zum Herrscher, wo er doch eigentlich Gast sein sollte. Wenn wir unseren Blick nach Westen lenken, können wir nicht unsere Ohren nach Osten wenden.“ *Yeni Adam* reagierte zustimmend auf diesen Bericht: „Wie schmeichelnd ist dieser Gazel. Deswegen wurde er aus der Türkei verbannt, und nun wird er wegen seiner Zudringlichkeit aus Griechenland verbannt.“⁵⁸¹ Dieses ‚anatolische‘ Musikgenre stieß bei Intellektuellen beider Länder auf Ablehnung. Es ist interessant, dass man in jenen Jahren auf ‚musterhafte‘ Beispiele im Kulturbereich von Griechenland verwies.

In der letzten Periode des Osmanischen Reichs gab es innerhalb einer Gruppe von Gelehrten, Autoren, Journalisten lebhaft Diskussionen über die Genese und die Eigenschaften des osmanischen Theaters. Dabei wurde der Karagöz insbesondere von Teodor Kasap als Basis für die Entstehung des nationalen Theaters gesehen, während andere die Auffassung vertraten, dass dies unmöglich sei, weil die sozialen Bedingungen für das Weiterleben des Karagöz nicht mehr gegeben waren. Diese Diskussionen gingen unter verschiedenen Voraussetzungen bis in die Zeit der neuen Republik weiter und gewannen besonders ab dem Ende der 30er Jahre an Elan. Wie bereits in der spätoosmanischen Zeit machten Intellektuelle die Spieler auf moderne Spieltechniken und Erneuerungen aufmerksam, etwa was die Größe der Figuren und Bühne betraf, auch schrieben sie neue Karagözstücke.⁵⁸² Besonders Baltacıoğlu setzte sich neben inhaltlichen auch für technische

⁵⁸¹ *Yeni Adam*, N. 213, 27. 12.1938.

⁵⁸² Baltacıoğlu beschreibt den alten Karagöz mit folgenden Worten: „Wenn wir den Karagöz nicht gemäß der heutigen Sprache und sozialen Denkweise verändern können, werden wir die Bühne der Phantasie (*hayal perdesi*) zugunsten einer toten Sprache und des Geschmacks der alten Karagözspieler verlassen.“ *Yeni Adam*, N. 308, 21 November 1940. Es fällt auf, dass er immer wieder die Tradition erwähnt, aber tatsächlich war die Tradition für ihn uninteressant. Diesem Widerspruch begegnet man oft in den damaligen Diskussionen. So etwa sprach sich ein Amateurspieler – der Advokat Rami Başaran – dafür aus, den Karagöz einzusetzen, um die Vaterlandsliebe zu stärken. Dabei hielt er es für

Erneuerungen ein.⁵⁸³ Er forderte, dass die Figuren noch größer sein sollten, auch die Größe der Bühne sollte sich verändern.⁵⁸⁴ Eine Gruppe von Intellektuellen unterstützte diese Vorschläge. Sie griff in die Strukturen des Karagöz ein und nach der Gründung der Halkevleri trugen sie dazu bei, dass die Spieler die Möglichkeit fanden, in Istanbul, Ankara und verschiedenen Städten Anatoliens aufzutreten. Währenddessen dauerte die Diskussion über die Modernisierung des Karagöz, insbesondere mit Blick auf dessen Funktion für ein nationales Theater, an. In der Gruppe der Intellektuellen, zu der auch Baltacıoğlu gehörte, herrschte die Überzeugung, dass der Karagöz und die anderen Volksschauspiele eine Basis für ein nationales Theater bilden könnten.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass Angehörige der gebildeten Schichten sowohl in der osmanischen Periode als auch in der Ära der Republik selbst Karagöz spielten. Der Journalist, Autor und Politiker Ercüment Ekrem Talu (1886-1956) sprach sich vehement für die Modernisierung des Karagöz aus; er schrieb sogar ein neues Stück. Dabei spielte er selbst

wesentlich, die Charakteristika des Karagöz unbedingt zu bewahren. Konnte er wirklich nicht sehen, dass es unmöglich ist, den Karagöz für derartige Zwecke zu verwenden? Denn diesfalls hätte man es nicht mehr mit dem Karagöz, sondern mit etwas ganz anderem zu tun. Salahaddin Güngör, „Karagöz Asrileşebilir mi?“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevengül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000, S. 236.

⁵⁸³ Der Journalist Burhan Felek kritisiert den neuen Karagöz. Er hatte selbst eine Aufführung in Halkevi besucht, die auf wenig Anklang gestoßen war, weil die Persönlichkeit des Karagöz verschwunden war: Einmal war er Gelehrter, dann Dichter, dann wieder Klugscheißer. Er lobt diesen und jenen. Felek zufolge sind dies Neuerungen, die von niemandem gewollt seien. Burhan Felek, „Meddah, Karagöz ve Hokkabaz da Eksiklerimiz“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevengül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000, S. 248. Dieser Artikel wurde zuerst im Jahr 1944 in der Zeitschrift *Perde ve Sahne* publiziert.

⁵⁸⁴ Boratav kritisiert seine Annäherung und betont, dass der Karagöz nun seine traditionellen Eigenschaften – die technischen wie auch die inhaltlichen – verloren habe. Ihm zufolge ist jede Technik untrennbar mit den sozialen Gegebenheiten ihrer Zeit verbunden. Daher sind die von Baltacıoğlu geforderten größeren Figuren für ihn unbewegliche und plumpe Kuriositäten. Wenn man die Figuren vergrößert, so seine Überzeugung, müsse man auch statt Kerzen oder Öl Elektrizität verwenden. Andernfalls verliere das Spiel seinen Effekt. Zweifellos aber wurde das Spiel in Griechenland genau in dieser Form populär. Boratav, „Karagöz Modernleştirilebilir mi?“, *Yurt ve Dünya*, N. 4, Istanbul April 1941, S. 28. Auch der Karagözspieler Safa Yordamoğlu führt das griechische Schattentheater als wichtiges Beispiel für den Karagöz an. Er berichtet davon, dass man in Griechenland mit einer Bühne von 5 Metern Länge spielt und damit erfolgreich sei. So würden Touristen angezogen, die viel Geld dalassen würden. Sabih Alaçam, „Hayal-î Şehir Bay Safa İle Mülakat“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevengül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000, S. 161. Dieses Interview wurde zuerst im Jahr 1938 in der Zeitschrift *Resimli Ay* publiziert.

den Karagöz auf traditionelle Weise. Ortaç erzählt, dass Talu seine größten Erfolge mit der Nachahmung verschiedener Ethnien – Armenier, Juden, Tscherkessen, Albaner, Perser etc. – erzielte. Ortaç besuchte selbst eine dieser Karagözaufführungen, eine äußerst witzige Darbietung voll von Wortspielen, die ihm sehr gefiel.⁵⁸⁵ Dann gibt es die Tonaufnahme des berühmten Poeten Orhan Veli, in der er seine Poeme vorträgt, die auch ein von ihm verfasstes Karagözspiel enthält. Es ist offenkundig, dass dies nicht sein erster Versuch war.⁵⁸⁶ Bei vielen Menschen, auch gebildeten, für die der Karagöz gleichsam ein festverwurzelter Teil ihrer Alltagskultur, ja ihrer kulturellen Identität war, fanden die, auch von vielen Intellektuellen,⁵⁸⁷ scharf kritisierten Schritte zur Modernisierung und Erneuerung des Karagöz daher wenig Anklang.

Seinen inneren Dynamiken, der veränderten Struktur der Gesellschaft und von oben kommenden Eingriffen war es geschuldet, dass der Karagöz, wie andere Formen der Volksunterhaltung, an einen Kreuzungspunkt gelangte. Burke, der die erfolgreichen Versuche einiger Angehöriger der gebildeten Minderheit zur Reform der Kultur von Bauern und Handwerkern erörtert, betont, dass Veränderungen nicht stattfinden, nur weil jemand sie will.⁵⁸⁸ Ich meine, dass es noch wichtigere Gründe dafür gibt als Theater, Kino und Fernsehen. Allmählich verlor das Schattentheater seine traditionellen Orte wie Kaffeehäuser und damit seine Zuschauer. Als einem Mittel der Unterhaltung und der Kommunikation in einem multiethnischen und multireligiösen sozialen Gefüge war es dem Karagöz unmöglich, seinen Humor in einem Nationalstaat zu reorganisieren. Zu den wichtigsten Merkmalen des Karagöz gehörten die Äquidistanz zwischen den Figuren und der antiheroische Geist der Stücke. Keine der Figuren eignete sich als Modell für die anderen oder für die Zuschauer. Nach dem Untergang dieses Systems gab es für die modernisierte Version des Karagöz keine

⁵⁸⁵ Yusuf Ziya Ortaç, *Bir Varmış Bir Yokmuş. Portreler*, Akbaba Yayınları, Istanbul 1960, S. 146.

⁵⁸⁶ Orhan Veli, *Beni Bu Güzel Havalar Mahvetti*, YKY, Istanbul 2012, S. 60-71. Dieses Spiel ist Track 14 auf der CD, die zu diesem Buch gehört.

⁵⁸⁷ Dieser Gruppe gehörten der Folklorist Pertev Naili Boratav, der Literaturkritiker Nurullah Ataç und die Autorin Suat Derviş an.

⁵⁸⁸ Burke, S. 244.

Geschichte mehr zu erzählen. Wiewohl noch immer aus Schatten und Licht zusammengesetzt, hatte er dadurch, dass das Gleichgewicht in den Spielen zerstört wurde, ein wesentliches Element eingebüßt. Der in den Spielen reichlich vorhandene Spott machte vor keiner Schwäche der Figuren halt – aber eben von allen Figuren. Religion spielte keine Rolle, keine der Figuren gehörte irgendeiner religiösen Gruppe an. In den modernisierten Spielen und Experimenten aber war es schwer, den gewohnten Humor beizubehalten, ohne ethnischen und religiösen Zorn und Streit zu entfachen. Außerdem verloren auch die weiblichen Figuren ihren aktiven und oft aggressiven Humor. Der Karagöz wurde brav, national und didaktisch. Das gab dem Spiel eine ganz neue Richtung. Aber die Spieler – wie etwa Altiok – versuchten neue Methoden, neue Wege. Das wirft die Frage auf, wie es mit dem Schattentheater weitergegangen wäre, wenn sie Unterstützung gefunden hätten. Puchner betont, dass die Erneuerungen im Karagöz in einer Periode, in der das alte Regime zerstört, aber ein neues noch nicht vorhanden war, nicht erfolgreich sein konnten. Er behauptet, dass die alten Spiele weitergespielt wurden und das Schattentheater daher seine Funktion allmählich verlor.⁵⁸⁹ Freilich ist es nicht wahr, dass die Spieler nur die alten Spiele spielten. Sogar in der osmanischen Periode entstand ein neues Repertoire, besonders unter dem Einfluss des Theaters.

In Griechenland zog der Karagiozis das Interesse der Intellektuellen im 20. Jahrhundert auf sich. Zu den Umständen, die dies begünstigten, kann die Bemerkung von Jusdanis zu einem sprachlichen Aspekt des Karagiozis angeführt werden: „They [i. e. Enlightenment thinkers] realized that a shared vernacular rather than a scholarly idiom would enable Greeks of the empire to think of themselves as a corporate group. Their task was to endow demotic with the prestige of classical Greek and to demonstrate its capacity to grow into a national language.“⁵⁹⁰ Die Intellektuellen wollten zeigen, dass der Karagiozis das Zeug hatte, um sich als nationales Schauspiel zu etablieren. Ursprünglich ein Vergnügen für die unteren Schichten und hauptsächlich an von Männern frequentierten Orten aufgeführt, gewann der Karagiozis in der Folge, mit der Annäherung der Intellektuellen an ihn, Ansehen

⁵⁸⁹ Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, S. 63.

⁵⁹⁰ Jusdanis, S. 44.

als Träger der nationalen Seele und als Kunst. Jusdanis Anmerkung gilt einem utopischen Ort: „The antinomies in Greek culture were resolved not militarily but aesthetically; they were projected into the utopian space of Greekness, which permitted Greeks to be both Hellenic and Romeic, to christen their children Pericles as well as Maria, to waltz with pleasure but not to be ashamed of the kalamatiano.“⁵⁹¹ Ich vermute, dass Karagiozis genau in diesem ‚utopian space of Greekness‘ akzeptiert und respektiert wurde und sich so einen Platz bei den Bemühungen um die Beschreibung und Definition des Griechentums sicherte.

Jusdanis weist darauf hin, dass die Literatur als ein autonomes System eine neue Funktion bekommt: „In the context of social differentiation literature emerged as an autonomous system, still involved in education but given a new function—compensating for the fragmentation of society.“⁵⁹² Der Karagiozis erfüllte auch diese Funktion. Die Rolle der Kleinasiatischen Katastrophe und des Zweiten Weltkriegs und deren Nachwirkungen für die griechischen Intellektuellen und den Karagiozis sind besonders wichtig, anders als im türkischen Kontext. Das macht die Rolle der Intellektuellen beider Länder in den 30er und 40er Jahren für die veränderte Funktion des Schattentheaters zu einem Forschungsthema.

Ein bemerkenswerter Punkt ist die negative Reaktion der marxistischen Intellektuellen jener Zeit. Der Autorin Suat Derviş zufolge, die sich in einem Interview zu den traditionellen Schauspielen äußert, seien diese – wie übrigens auch der Karagöz – bereits am Ende ihres Lebens angelangt. Sie glaubt nicht, dass diese traditionellen Formen für ein modernes Theater von Nutzen sind.⁵⁹³ Yiannis Zaimakis schildert in seinem Artikel über Rebetika die negativen Reaktionen der marxistischen Intellektuellen: „Leftist intellectuals turned their attention back to the roots of Greek history in order to point out the continuity and the liberating forces of the ‚authentic‘ popular traditions inspired by the epic struggles of Byzantium era, the War of

⁵⁹¹ Ibid., S. 166.

⁵⁹² Jusdanis, S. 123.

⁵⁹³ Yeni Adam, N. 286, 1940.

Independence, and the rich regional folk traditions of race.“⁵⁹⁴ Zaimakis nimmt auf einen Artikel von Xenos aus der Zeitung *Rizospastis* Bezug: „[...] Xenos criticized the genre’s origin in the ‘melodic remnants of the Turkish conqueror’ that were brought by the newly immigrated refugees during the exchange of population between Greece and Turkey. In his binary scheme, languorous *rebetika* were placed opposite to the tradition of the *dimotiko* (folk song), which was identified with the ‘kind’ and heroic tradition of Hellenism.“⁵⁹⁵ Was waren die Gründe der linken Intellektuellen in den beiden Ländern für ihre negative Haltung gegenüber dem Karagöz, Rebetika, Orta Oyunu, Amanedes und Gazel? Worin sind sie sich in ihren Reaktionen einig?

Was die Sichtbarkeit des Karagöz betrifft, so nahm diese mit der Zeit ab, aber sein Humor war noch lange präsent – zuerst in Karikaturen, dann in Theater und Kino. (Hier ist anzumerken, dass das Karagözspiel bis in die 50er Jahre eine bei berühmten Theaterspielern sehr beliebte Aktivität war.) Im Kino oder Theater lebt sein Humor direkt oder indirekt weiter. Die Wortspiele, die absurden Witze oder der arme, aber kluge und witzige Charakter dienten in beiden Unterhaltungsformen immer wieder als Sujets.⁵⁹⁶

In der letzten osmanischen Periode erschienen verschiedene Zeitschriften wie Theodor Kasaps *Hayal* und *Nekregu* (1908), die Karikaturen mit Karagöz und Hacivat enthielten. Die erste Karikatur in der osmanischen Presse wurde im Jahr 1867 in der Zeitung *İstanbul* publiziert. Ahmet Kuyaş betont, dass die Humoristen der Tanzimat-Periode aus zwei Quellen schöpften, dem westlichen und dem östlichen Humor. Ersterer wurde ihnen per Post als gedruckte Publikationen zugestellt. Letzterer ist im Gedächtnis der Gesellschaft verankert und

⁵⁹⁴ Yiannis Zaimakis, “ ‘ Forbidden Fruits’ and the Communist Paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in Rebetika”, *Music&Politics*, N.1, 2010, S. 9.

⁵⁹⁵ Ibid, S. 10.

⁵⁹⁶ Es gibt sogar eine Filmsatire des Regisseurs Ezel Akay aus dem Jahr 2005 mit dem Titel *Karagözle Hacivat Neden Öldürüldü?* (Warum wurden Karagöz und Hacivat getötet?), die sich mit der Herkunftslegende auseinandersetzt und großes Interesse hervorrief. Ein Beispiel für die akademischen Annäherungen an den Film ist etwa Burcu Eğilmez, „Metinlerarasılık Bağlamında Temaşa, Sinema, Tarih: Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?“ (Theatre, Film and History in Terms of Intertextuality: Killing the Shadows), *Monograf*, N. 6, Istanbul 2016, S. 52-86.

bildet ein unerschöpfliches Reservoir an geflügelten Worten. Er weist darauf hin, dass der mündliche Humor für die armenischen, griechischen, levantinischen und türkischen Gemeinden ein noch leichter zugänglicher Schaffensbereich war.⁵⁹⁷ Ihm zufolge war zum Zeitpunkt des Erscheinens der humoristischen Presse der Vorhang der Phantasie (*hayal perdesi*) noch nicht heruntergelassen.⁵⁹⁸ Unter den wichtigen satirischen Zeitschriften waren *Diyojen* (1870), *Çingiraklı Tatar* (1873), *Hayal* (1873) und *Çaylak* (1876). In *Diyojen* und *Hayal* finden sich Dialoge (*Muhavere*) zwischen Karagöz und Hacivat, die von Teodor Kasap verfasst wurden.⁵⁹⁹ Sowohl Karikaturen als auch Dialoge haben politischen Charakter. Sie sprechen direkt oder indirekt über die alltäglichen Probleme der Stadt oder über die Außenpolitik des Reiches.

Daneben gibt es zwei weitere Zeitschriften, die in jenen Jahren in Griechenland und in der Türkei erschienen. Die eine ist *Ο Καραγκιόζης*, die andere *Karagöz*. Nach Ioannu⁶⁰⁰ erschien die griechische Zeitschrift im Jahr 1922, konnte sich jedoch nicht lange behaupten. *Karagöz* erschien zwischen 1908 und 1935 sowie zwischen 1935 und 1950 zweimal pro Woche. Bei beiden Zeitschriften handelt es sich um politisch-satirische Publikationen. Es wäre sicherlich hoch interessant, diese beiden Zeitschriften hinsichtlich der Atmosphäre und der sozialen Lage, die während ihres Erscheinens herrschten, zu vergleichen. Auf welche Weise verwendeten und instrumentalisieren sie die Figuren und Möglichkeiten des Schattentheaters? Das ist ein weiteres potenzielles Forschungsthema, das aus dieser Dissertation resultiert.

Ein anderer bemerkenswerter Punkt findet sich in *Zeleps* und *Güçbilmez*. *Zeleps* beendet einen Artikel über Makrigiannis mit folgenden Sätzen: „Ironischerweise könnte

⁵⁹⁷ Ahmet Kuyaş, „Ana Çizgileriyle Türk Karikatür Tarihi“, *Karikatürkiye. Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923-2008* (Hg. Turgut Çeviker), B. 1, NTV Yayınları, Istanbul 2010, S. 16.

⁵⁹⁸ Ibid., S. 17.

⁵⁹⁹ Hier sind auch die Übersetzungen besonders der Werke Molières wie *İşkilli Memo (Sganarelle ou le Cocu imaginaire)* und *Pinti Hamid (L'Avare)* zu erwähnen. Diese Adaptationen von Teodor Kasap tragen starke Einflüsse des Karagöz.

⁶⁰⁰ Ioannou, B. 1, S. μ'.

Makrygiannis' Wiederentdeckung durch die ‚Γενιά του 30‘, obwohl sie vordergründig als ein Anknüpfen an (vermeintliche) Traditionen erscheint, insofern in einem ganz anderen Zusammenhang stehen: dem Durchbruch der Moderne in der griechischen Literatur.“⁶⁰¹ Aus Güçbilmez' Buch ist ersichtlich, dass die Autoren, die ideologisch westlichen Idealen und Republikanismus und Kemalismus nahestehen und die traditionellen Arten nicht als ein Element des modernen Theaters erachten, ihre modernen Theaterstücke mit den traditionellen Elementen etwa des Karagöz oder des Tuluat verfassen.⁶⁰² Das ist auch eine Art von Durchbruch der Moderne, der in beiden Länder gleichwohl unterschiedlich vonstatten geht. Dem nachzugehen liegt als weiteres Arbeitsthema vor uns.

⁶⁰¹ Zelepos, S. 251.

⁶⁰² Beliz Güçbilmez, *Zaman, Zemin, Zuhur*, Deniz Kitabevi, Ankara 2006, S. 179.

VI. LITERATUR

Zeitschriften und Zeitungen

Epitheorisi Tehnis, B. 50-51, Athen September-März 1959

Epitheorisi Tehnis, B. 129, Athen Oktober 1965

Filologiki Protohronia, Athen 1980

Nea Estia, B. 51, Athen 1952

Nea Estia, B. 52, Athen 1952

Tercüman, Istanbul 3. 5. 1977

Yeni Adam, Ankara 16. 11. 1939

Yeni Adam, Ankara 18. 11. 1939

Yeni Adam, N. 213, Ankara 27. 12.1938

Yeni Adam, N. 271, Ankara 7. 3. 1940

Yeni Adam, N. 279, Ankara 2. 5. 1940

Yeni Adam, N. 284, Ankara 6. 6. 1940

Yeni Adam, N. 288, Ankara 4. 7. 1940

Yeni Adam, N. 291, Ankara 25. 7. 1940

Yeni Adam, N. 308, Ankara 21. 11. 1940

Yeni Adam, N. 408, Ankara 22. 10. 1942

Yeni Adam, N. 453, Ankara 2. 10. 1943

Yeni Adam, N. 468, Ankara 16. 12. 1943

Yeni Sabah Gazetesi, Istanbul 3. 6. 1945

Yurt ve Dünya, B. 4, Istanbul April 1941

Zaman Gazetesi, Istanbul 8. 12. 2014

Bücher und Artikel

Alaçam, Sabih. „Hayal-i Şehîr Bay Safa İle Mülâkat“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevgül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000.

Alus, Sermet Muhtar. „Karagöz“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevgül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000.

And, Metin. *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1977.

----. „Önemli Bir Kültür Mirası: Karagöz/An Important Cultural Heritage: Karagöz“, *Yıktın Perdeyi Eyledin Virân/ Torn is the Curtain, Shattered is the Screen, the Stage is all in Ruins* (Hg. M. Sabri Koz), YKY, Istanbul 2004.

Anetshofer, Helga. „Representations: Humorous Depictions. Ottoman Empire“ (Hg. S. Joseph, A. Najmabadi et al.). *Encyclopedia of women & Islamic cultures*, B. 5, Brill, Leiden; Boston, Mass. 2007.

Babadoğan, Hale. *Understanding the Transformations of Karagöz*, unveröffentliche Dissertation, Middle East Technical University, Ankara September 2013.

Balta, Evangelia. „Cries and Whispers in the Karamanlidika Books Before the Doom of Silence“, *Turcologica 83. Cries and Whispers in the Karamanlidika Books* (Hg. Lars Johanson), Harrasowitz Verlag, Wiesbaden 2010.

--- „Modern Yunan Komedisinde Karamanlı“, *Toplumsal Tarih*, N. 234, Istanbul 2013.

Baltacıođlu, Ismayıl Hakkı. „Karagöz Nasıl Dirilir?“, *Yeni Adam*, Ankara 16. und 18. November 1939.

--- *Karagöz. Tekniđi ve Estetiđi*, Sarıyer Halkevi Neşriyatı, Istanbul 1942.

--- *Hayatım*, Dünya Yayınları, Istanbul 1998.

Batur, Sertan. „Zilli Hayal ve ‘Türk Halk Ruhı’: Sabri Esat Siyavuşgil’in ‘Halk Psikolojisi’“, *Hayal Perdesinde Ulus Deđişim ve Geleneđin İcadı* (Hg. Peri Efe), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Istanbul 2013.

Biris, Kostas Í. „O καραγκιόζης“, *Nea Estia*, B. 51, Athen 1. Juli 1952.

---- „O Καραγκιόζης“, *Nea Estia*, B. 52, Athen 1952.

Bora, Siren. *İzmir Yahudileri Tarihi. 1908-1923*, Gözlem, Istanbul 1995.

Boratav, Pertev Naili. „Karagöz Modernleştirilebilir mi?“, *Yurt ve Dünya*, B. 4, Istanbul April 1941.

---- „Nasreddin Hoca ve Memleketi Sivrihisar Üzerine“, *Folklor ve Edebiyat 2*, Adam Yayıncılık, Istanbul 1983.

Bozok, Hüsamettin. „Sosyal Bakımdan Karagöz“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevgül Sönmez), Kitabevi, Istanbul 2000.

Brandl, Rudolf Maria. *Ali Pasha und die Musik des Epiros*, Cuvillier Verlag, Göttingen 2017.

Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*, Temple Smith, London 1978.

Chen, Fan Pen. „Shadow Theaters in the World“, *Asian Folklore Studies*, B. 62, Nanzan University Press, Nagoya 2003.

Christofides, Yiannis & Saliba, Melissanthi. „Open-air Cinema in Athens: The Rise of the City and Urban Identities“, *Greek Cinema* (Hg. Lydia Papadimitriou & Yannis Tzionmakis), Intellect, Bristol-Chicago 2012.

Cengiz, Serpil. „Pertev Naili Boratav'ın bir araya getirdiği Nasreddin Hoca Fıkralarında Kadın“, *Pertev Naili Boratav'a Armağan* (Hg. Metin Turan), TC Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1998.

Çeviker, Turgut. *Karikatürkiye. Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923-2008*, B. 1, NTV Yayınları, İstanbul 2010.

Çongur, Elif. *Ulusal Kimliği Tiyatro ile Kurmak*, İmge Kitabevi, Ankara 2017.

Damianakos, Stathis. „Τούρκικος και έλληνικός καραγκιόζης: μιά παράλληλη ανάγνωση“, in: *Θέατρο Σκιών. Παράδοση και Νεοτερηκοτήτα*, Plethron, Athen 2011.

---- „Ακαδημαϊκή λαογραφία και άγροτική κοινωνία. Μιά χαρακτηριστική περίπτωση: ή μυθοποιία τοῦ κλέφτικου“, *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός, Πολιτισμός*, Plethron, Athen 1987.

Danfort, Loring M. „Tradition and Change in Greek Shadow Theater“, *Journal of American Folklore*, B. 96, N. 381, 1983.

---- „Humour and Status Reversal in Greek Shadow Theatre“, *Byzantine and Modern Greek Studies*, B.2, 1976.

Atiye Demirci, „Karagöz Öldü“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevgül Sönmez), Kitabevi, İstanbul 2000.

Dorizas, Petros. „O Karagkióçης στον Πόλεμο και στην Αντιστάση. Άφηγοῦνται οι Karagkióçhoπαῖχτες“, *Epitheorisi Tehnis*, B. 129, Oktober 1965.

Dostálová-Jenišová,Ružena. „Das neugriechische Schattentheater Karagöz“, *Probleme der neugriechischen Literatur IV* (Hg. Johannes Irmscher), Akademie Verlag, Berlin 1959.

Dölen, Emre. *Darülfünun'dan Üniversiteye Geçiş. Tasfiye ve Yeni Kadrolar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2010.

Efe, Peri. „Teodor Kasap, Namık Kemal ve Haşmet'in geleneksel seyirlikler-Batı Tiyatrosu tartışmaları. Medeniyet bir Memlekete Hâricden Girmeyub İçinden Çıkdığı Gibi“, *Toplumsal Tarih Dergisi*, B. 181, İstanbul 2009.

Ege, Şahabettin A. *Eski İzmir'den Anılar*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir 2002.

Eğilmez, Burcu. „Metinlerarasılık Bağlamında Temaşa, Sinema, Tarih: Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?“ (Theatre, Film and History in Terms of Intertextuality: Killing the Shadows), *Monograf*, N. 6, İstanbul 2016.

Ergüzel, Mehmet Mehdi. „Ünver Oral ile Karagöz Üzerine Sohbet“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevgül Sönmez), Kitabevi, İstanbul 2000.

Erdođdu, Necmi. „The Vicissitudes of Folk Narratives in Republican Turkey: The ‚People‘, National Pedagogy, and Grotesque Laughter“, *Archiv Orientalní* 83, Prag 2015.

---- „Karagöz and His World: Grotesque Imagery in the Turkish Shadow Theatre“, *REF/JEF*, 1–2, p. 5–22, Bukarest 2014.

Erođlu, Lütfü. „31 Mart İsyanı“, *Aylık Ansiklopedi* (Hg. Server İskit), B. 5, İskit Yayını, İstanbul 1949.

Ertuğ, Mehmet. *Anılar ve Alıntularla Geleneksel Kıbrıs Türk Seyirlik Oyunları*, Nikosia 2007.

---- *Geleneksel Kıbrıs Türk Tiyatrosu*, KKTC Milli Eğitim ve Kültür Yayınları, 1993.

Evliya Çelebi. *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, (Hg. Orhan Şaik Gökyay), B.1,YKY, İstanbul 1996.

Faroqhi, Suraiya. *Artisans of the Empire, Crafts and Craftspeople under the Ottomans*, I. B. Tauris, 2009.

Felek, Burhan. „Meddah, Karagöz ve Hokkabaz da Eksiklerimiz“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevengül Sönmez), Kitabevi, İstanbul 2000.

Firidinlioğlu, Nilgün. „Geleneksel Halk Tiyatrosunda Gayrimüslimlerin Temsili“, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, B. 27, Ankara 2009.

Georgiadi, Constantina. „Brother or Enemy? The Figure of the Albanian National in the Greek Theatre“, *Études Balkaniques*, N. 4, XLVI, 2010.

Gourgouris, Stathis. *Dream Nation. Enlightenment, Colonization and the Institution of Modern Greece*, Stanford University Press, Stanford, Kalifornien 1996.

Güçbilmez, Beliz. *Zaman, Zemin, Zuhur*, Deniz Kitabevi, Ankara 2006.

Güven, Oğuz. „Politik İdeolojinin İcat Ettiği Gelenek: Karagöz“, *Millî Folklor*, N. 79, Ankara 2008.

Hatzifotis, I. M., *O Karaγκιόζης Φτωχοπρόδρομος*, Ekdotis Grammi, Athen 1981.

Hatzipantazis, Thodoros. *H Εισβολή του Karaγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Stigmi, Athen 1984.

---- „O Aνεπίσημος Νεοελληνικός Πολιτισμός“, *Για μια Επιστημονική Προσέγγιση του Karaγκιόζη* (Hg. Konstantina Georgiadi), Panepistimiakes Ekdotis Kritis, Iraklio 2015.

Hatzis Giannis, „Karaγκιόζης και Κινηματογράφος“, *Kinimatografika Tetrada*, B. 11, 1983.

Hertzfeld, Michael. *Ours Once More*, Pella, New York 1986.

Hobhouse J. C. *A Journey through Albania and other provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople, during the years 1809-1810*, B. 1, London 1833.

Hotzakoglou, Anna. „Καραγκιόζης και Karagöz, δυο συγγενείς στα ακρά μιας εθνικής διελκυστίνδας“, *Vithiniaka Hronika* 50, Oktober 2013.

---- „Λάμπρος Καραδήμας. Ο πελοποννήσιος καραγκιοζοπαίχτης και τό θέατρο Σκιών“, *Diotuma*, B. 2, Tripolis 2005.

Hriskopoulou, Antonia. *Ο αντινομικός μύθος του Καραγκιόζη*, Poria, Athen 2008.

Ieronimidis, Mihalis. *Ο Αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα*, Hristos Dardanos, Athen 2003.

Ioannou, Giorgos. *Ο Καραγκιόζης*, Ermis, Athen 1978.

İskender, Kemal. „Cumhuriyet Türkiye’sinde Sanat ve Estetik“, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, B. 7, İletişim Yayınları, Istanbul 1983.

Jacob, Georg. *Die Akserai-Schule*, Mayer & Müller, Berlin 1899.

---- *Türkische Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen*, Heft I. *Das türkische Schattentheater*, Mayer & Müller, Berlin 1900.

Jensen, Hans. „Das neugriechische Schattenspiel im Zusammenhang mit dem orientalischen Schattentheater“, *Probleme der neugriechischen Literatur* 4 (Hg. Johannes Irmischer), Akademie Verlag, Berlin 1959.

Jusdanis, Gregory. *Belated Modernity and Aesthetic Culture. Inventing National Literature*, University of Minnesota Press, Oxford 1991.

Gerçek, Selim Nüzhet. *Türk Temaşası. Meddah- Karagöz-Ortaoyunu*, Istanbul 1930.

Kaimi, Tzoulio. *Καραγκιόζης*, Gavrilidis, Athens 1990.

Kaplanoglou, Marianthi. „Two Storytellers from the Greek-Orthodox Communities of Ottoman Asia Minor“, *Fabula* 51 (2010) Heft 3/4, Berlin.

Kara, Şenda. *Leitbilder und Handlungsgrundlagen des modernen Städtebaus in der Türkei*, LIT Verlag, 2006.

Karahan, Leylâ. *Kıssa-i Yûsuf*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1994.

Karal, Enver Ziya. *Osmanlı Tarihi*, B. IX, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1999.

Kasap, Teodor. *İşkilli Memo*, Elif Yayınları, Istanbul 1965.

Karpat, Kemal. „The Impact of the People’s Houses on the Development of Communication in Turkey 1931–1951“, *Die Welt des Islams*, B. 15, Brill, 1974.

Kaynaradağ, Arslan. „Türkiye’de Felsefenin Evrimi“, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, B. 3, İletişim Yayınları, Istanbul 1983.

Kiourtsakis, Giannis. *To Πρόβλημα της Παράδοσης*, Athen 2003.

---- *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, Kedros, Athen 2008.

---- „Ο Καραγκιόζης είναι ο ίδιος ο καραγκιοζοπαίχτης. Αναφορά στον καραγκιοζοπαίχτη Γιάνναρο“, *Diavazo* 404, Februar 2000.

Kiriakidis, Stilpon P. „Βιβλιοκρισία για τὸ περί τοῦ ἑλληνικοῦ Καραγκιόζη βιβλίο τοῦ L. Roussel“, *Laografia* 8, 1921.

Kokkinis, Spiros. *Αντικαραγκιόζης*, Filippopi, Athen 1985.

Koliodimos, Dimitris. *The Greek Filmography, 1914 through 1996*, McFarland & Company, 1999.

Komsuoğlu, Ayşegül & Turan, Namık Sinan. „Türkiye’de Ulus İnşası Sürecinde Halkevleri Temsilleri“, *Bilgi ve Bellek*, İstanbul Bilgi Üniversitesi, N. 7, İstanbul 2007.

Korovinis, Thomas. *O Μάρκος στο Χαρέμι*, Nisides, Skopelos 2002.

Kotaridis, Nikos G. *Μάνθος Αθηναίος*, Vivliorama, Athen 2002.

Kudret, Cevdet. *Karagöz*, B. 1, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1992.

---- *Karagöz*, B. 2, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.

Kuyaş, Ahmet. „Ana Çizgileriyle Türk Karikatür Tarihi“, *Karikatürkiye. Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923-2008* (Hg. Turgut Çeviker), B. 1, NTV Yayınları, İstanbul 2010.

Lappas, Takis. „Ο Καραγκιόζης στον Πόλεμο του ’40“, *Filologiki Protohronia*, Athen 1980.

Manok, Yervant Baret. *Doğu ile Batı Arasında San Lazarro Sahnesi*, bgst Yayınları, İstanbul 2013.

McCormick, John & Pratasik, Bennie. *Popular Puppet Theatre in Europe 1800-1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Makal, Oğuz. *Tarih İçinde İzmir Sinemaları*, GÜSEV Yayınları, İzmir 1999.

Malafantis, Dim. Konstantinos. „Κουκλοθέατρο και Καραγκιόζης. Τρία σημαντικά λανθάνοντα κείμενα του Γρ. Ξενοπουλου“, *Επιθεώρηση παιδικής λογοτεχνίας*, B. 6, Athen 1991.

---- „Μίκη-Μάους και Καραγκιόζης. Μια πρωτότυπη μυθοπλαστική προπολεμική συνάντηση“, *Θέατρο Σκιών και Εκπαίδευση* (Hg. V. D. Anagnostopoulou), Kastanioti, Athen 2013.

Mango, Andrew. „Atatürk“, *Türkiye Tarihi 1839-2010. Modern Dünyada Türkiye* (Hg. Reşat Kasaba) [*The Cambridge History of Turkey*, B. IV: Turkey in the Modern World, Cambridge University Press, 2006], Kitap Yayınevi, İstanbul 2011.

Mathioudaki, Areti. Θέατρο σκιών και πολιτική μεταβολή στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, http://www.eens.org/EENS_congresses/2014/mathioudaki_aret.pdf.

Mazarakis, Panagiotis. „*Ta tria ainigmata της πασσοπούλας*“ του Κώστα Γανιού. Από τον κόσμο της Χαλιμάς στον κόσμο του θεάτρου σκιώ, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, Granada 2015.

Menzel, Theodor. *Meddâh, Schattentheater und Orta Ojunu*, Orientalisches Institut Praha, Prag 1941.

Meymaroglou, Dimitrios. „Ο Καραγκιόζης στον Πόλεμο και στην Αντιστάση. Αφηγοῦνται οί Καραγκιοζοπαίχτες“, *Epitheorisi Tehnis*, B. 129, Oktober 1965.

Mistakidu, Aikaterini. *To Θέατρο Σκιῶν στήν Ἑλλάδα καί στήν Τουρκία*, Nea Elliniki Vivliothiki, Athen 1982.

Mizrahi, Daryo. „Ciddi Hayatın Komik Gölgeleeri: Osmanlı'da Karagöz Oyunları“, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenegin İcadı* (Hg. Peri Efe), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2013.

Mollas, Dimitris. *O Karagkióziçis mas*, Singhroni Epohi, Athen 2002.

Myrsiades Linda S. „Adaptation and Change: The Origins of Karagkiózis in Greece“, *Turcica*, B. 18, 1986.

---- „Theater and Society: Social Content and Effect in the Karagkiózis Performance“, *Folia Neohellenica* 4, 1982.

---- *Sunuş* (Einleitung), in: *Hayali Sotiris Spatharis'in Anıları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015.

---- „Greek Resistance Theatre in World War II“, *The Drama Review*, B. 21, MIT, 1977.

Myrsiades Linda S. und Kostas, *The Karagiozis Heroic Performance in Greek Shadow Theater*, University Press of New England, 1988.

Nemutlu, Özlem. *II. Meşrutiyetten Cumhuriyete İzmir’de Tiyatro*, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir, 2011.

Nerval, Gérard de. *Doğu’da Seyahat*, YKY, Istanbul 2012.

Ogan, Raif. „Gösteri Sanatlarımız Üzerinde Araştırmalar. Eski Tarz Karagöz Fasılları I“, *Yeni Sabah Gazetesi*, 3. Juni 1945.

Ortaç, Yusuf Ziya. *Bir Varmış Bir Yokmuş. Portreler*, Akbaba Yayınları, Istanbul 1960, S. 146.

Özarslan, Sevinç. „Polonya’nın İmdadına Karagöz Yetiştirdi“, *Zaman Gazetesi*, 8. Dezember 2014.

Özbilgen, Erol. „Osman Paşa (Gazi)“ *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, B. 2, YKY, Istanbul 2008.

Öztürk, Serdar. „Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic“, *Asian Theatre Journal*, B. 23, N. 2, University of Hawai’i Press, Herbst 2006.

Parageorgiou, Ioanna. „Η γυναικεία ταυτότητα στο ελληνικό θέατρο σκιών κατά την περίοδο του μεσοπολέμου (1918-1940): Η διεκδίκηση της ερωτικής αυτοδιάθεσης“, in: *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)* (...Konstantinos A. Dimadis), B. 4, Athen 2011.

---- „Ο Κεφαλλονίτης Καραγιοζοπαίχτης Ανδρέας Βουτσινάς“, *Entheto* B. 440, Patras Juli 2016.

---- „The Mountain Bandits of the Hellenic Shadow Theatre of Karaghiozis: Criminals or Heroes?“, *Popular Entertainments Studies*, B. 5, School of Creative Arts, Faculty of Education & Arts, The University of Newcastle 2014.

Petris, Giorgios. *Ο Καραγκιόζης*, Gnosi, Athen 1986.

Petropoulos, Ilias. *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Grammata, Athen 1978.

Petropoulou, Ioanna. „Αρχείο Έλλης Παπαδημητρίου“, *Deltio Kendrou Mikrasiatikon Spoudon*, B. 13, Athen 1999.

Philippaios, Nikos. „Το θέατρο σκιών στη Σμύρνη, στην Μικρά Ασία και στις προσφυγικές γειτονιές“, *Το Μικρασιατικό θέατρο πριν και μετά το 1922*, Iones, Volos 2017

Popecu-Judetz, Eugenia. „L’Influence de Spectacles Populaires Turcs dans le Pays Roumains“, *Studia et acta orientalia* 5-6, 1964.

---- „Rumen Kültüründe Karagöz Oyununun Araçları“, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenegin İcadı* (Hg. Peri Efe), Tarih Vakfi Yurt Yayınları, İstanbul 2013.

Potamianos, Nikos. „Το μικροαστικό κοινό, το λαϊκό μυθιστόρημα και ο μετασχηματισμός του καραγκιόζη στις αρχές του 20ού αιώνα“, in: *Για μια επιστημονική προσέγγιση του καραγκιόζη* (Hg. Konstantina Georgiadi), Iraklio 2015.

---- „From the People to a Class: The Petit Bourgeoisie of Athens 1901-1923. *Social Transformation and Mass Mobilization in the Balkan and Eastern Mediterranean Cities 1900-1923* (Hg. Andreas Lyberatos), Herakleion 2013.

---- *Οι Νοικοκυραίοι. Μαγαζάτορες και Βιοτέχνες στην Αθήνα, 1880-1925*, Panepistimaikes Ekdotis Kritis, Iraklio 2015.

Pouqueville, F.C.H.L. *Voyage en Morée, a Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l’ Empire Othoman, pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801*, Paris 1805.

Puchner, Walter. *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, Hollitzer, Wien 2014.

---- „Karagöz and the History of Ottoman Shadow Theatre in the Balkans from the Seventeenth to the Twentieth Centuries: Diffusion, Functions and Assimilations“, *Ottoman Empire and European Theatre* (Hg. Michael Hüttler & Hans Ernst Weidinger), B. II, Hollitzer, Wien 2014.

--- *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2009.

---- *To Παραδοσιακό λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τη Βαλκανική*, Ekdosis Armos, Athen 2017.

Ritter, Hellmut. *Karagös. Türkische Schattenspiele*, B. 1, Hannover 1924.

---- „Der griechische Karagöz“, *Der Orient in der Forschung. Festschrift für Otto Spies* (Hg. Wilhelm Hoenerbach), Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1967.

Sakaoğlu, Necdet. „Hafiyelik“, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, B. 3, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, Istanbul 1994.

Sarıkartal Ç., Aktaş Ş., Selen A. „Perdenin Arkasındaki Kim?“ (Wer ist derjenige, der hinter der perde ist?), *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenegin İcadı* (Hg. Peri Efe), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2013.

Schuster, Mel. *The Contemporary Greek Cinema*, The Scarecrow Press, New Jersey & London 1979.

Seferis, Giorgos. *Μέρες. 1941-1951*, B. 5, Ikaros, Athen 1977.

---- „Ένας Έλληνας- Ο Μακρυγιάννης“, *Dokimes I*, Ikaros, Athen 1984.

Seiragakis, Manolis. „Ο ηθοποιός Πέτρος Κυριακός πάνω στην Οθόνη και μπροστά απ’αυτήν“, *Ο ηθοποιός ανάμεσα στη σκηνή και στην οθόνη* (Hg. Christina Adamou), Kastaniotis, Athen 2008.

Seyhan, Köksal. „Folktales Adapted to Karagöz Shadow Plays“, *Celebration, Entertainment and Theatre in the Ottoman World* (Hg. Suraiya Faroqhi & Arzu Öztürkmen), Seagull Books, 2014.

Siyavuşgil, Sabri Esat. *Karagöz: Psiko-sosyolojik bir deneme*, Maarif Matbaası, Ankara 1941.

Skarimbaz, Giannis. *Άντι Καραγκιόζης ό Μέγας*, Nefeli, Athen 2014.

Slapšak, Svetlana. „‘Karadžoz: Gölge Tiyatrosunun Balkanlar’daki İzlerini Yeniden Düşünmek’“, *Hayal Perdesinde Ulus, Değişim ve Gelenegin İcadı* (Hg. Peri Efe), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Istanbul 2013.

Smith, James. „Karagöz and Hacivat: Projections of Subversion and Conformance“, *Asian Theatre Journal*, B. 21, N. 2, University of Hawai’I Press, 2003.

Spatharis, Sotiris. *Απομνημονευμάτα και η τεχνή του Καραγκιόζη*, Agra, Athen 1992.

Susuzlu, İlke. *Kıbrıs Türk Halk Kültüründe Gölge Tiyatrosu Bağlamında İcra ve Seyirci*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, unveröffentlichte Magisterarbeit, Ankara 2013.

Stamboulou, Simeon Gr. „Ό «Καραγκιόζης» τοῦ Γιάννη Σκαρίμπα“, *Άντι Καραγκιόζης ό Μέγας*, Nefeli, Athen 2014.

Stavrakopoulou, Anna. „Τα Τετράδια του Βασίλαρου“, *Για μια επιστημονική προσέγγιση του Καραγκιόζη*, Panepistimiakes Ekdosis Kritis, Iraklio 2015.

---- „Ottoman Karagöz and Greek Shadow Theater: Communicational Shifts and Variants in a Multi-Ethnic and Ethnic Context“, *Ruse and Wit* (Hg. Dominic Parviz Brookshaw), Ilex und Harvard University Press 2012.

Stratigou Makrygianni. *Απομνημονευμάτα* (Wiss. Bea. Giannis Vlahogiannis), B. 1, E. G. Bagionaki, Athen 1947.

Şapolyo, Enver Behnan. *Karagözün Tarihi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul 1946.

Şenyapılı, Önder. *ne demek İzmir; Buca, niye Buca!?*, ODTÜ Yayıncılık, Ankara 2005.

Tan, Nail. „Hayalî Küçük Mustafa ile Konuşma“, *Karagöz Kitabı*, Kitabevi (Hg. Sevgül Sönmez), İstanbul 2000.

---- „Karagöz Sanatçısı Ragıp Tuğtekin’la Bir Konuşma“, *Karagöz Kitabı* (Hg. Sevgül Sönmez), Kitabevi, İstanbul 2000.

Taube, Gerd. *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1995.

Thevenot, Jean de. *The Travels of Monsieur de Thevenot into the Levant*, Gregg Publishers Limited, Farnborough 1971.

Triantafyllidis, Michail. „Der lange Schatten des Karagiosis“, *Karagöz, Karagiosis, Kasper. Politisches Theater auf der Bühne*, Ararat, Berlin 1985.

Trubeta, Sevasti. „Πρόσληψη και προσαρμογή του Θεάτρου Σκιών στον ελληνικό πολιτισμό στα τέλη του 19^{ου} αιώνα“ *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981*, B. 1, Ellinika Grammata, Athen 1999.

Tsarouchis, Giannis. „Σκόρπιες Σκέψεις για τον Καραγκιόζη“, *Epitheorisi Tehnis*, B. 50-51, September-März 1959.

Tzanakaris, Vasilis. *Οι Λήσταρχοι*, Metehmio, Athen 2015.

Tziovas, Dimitris. *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Odisseas, Athen 1989.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. *Osmanlı Tarihi*, B. II, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1998.

Veli, Orhan. *Beni Bu Güzel Havalara Mahvetti*, YKY, Istanbul 2012.

Veloudis, Georg. *Alexander der Grosse*, Ernst Heimeran Verlag, München 1969.

---- *Der neugriechische Alexander. Tradition in Bewahrung und Wandel*, Institut für Byzantinistik und neugriechische Philologie der Universität München, München 1968.

Vrasidas, Karalis. *A History of Greek Cinema*, continuum, 2012.

Wanda [Karolyna Czajkowska Suchodolska]. *Souvenirs anecdotiques sur La Turquie (1820-1870)*, Paris 1884.

Warmoes, Vasiliki Antonakis. *Karaghiozi Shadow Theater*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Concordia University, 1989.

Ze'evi, Dror. *Producing Desire: Changing Sexual Discourse in the Ottoman Middle East, 1500-1900*, University of California Press, 2006.

Zaimakis, Yiannis. „‘Forbidden Fruits’ and the Communist Paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in Rebetika“, *Music & Politics*, N. 1, 2010.

Zelepos, Ioannis. „Projektionen des Authentischen: Zur Bedeutung von Makrygiannis für die neugriechische Literatur“, *Griechisch – Ελληνικά – Grekiska. Festschrift für Hans Ruge* (Hg. Konstantina Glykioti & Doris Kinne), Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2009.

ANHANG 1: Die Route des Karagiozisspielers Sotiris Spatharis durch die Provinz⁶⁰³



⁶⁰³ Ich bedanke mich bei Huri Özdoğan und Serdal Uğurlu für ihre Hilfe bei der Bearbeitung der Karte.

ANHANG 2: Die Spiele von Sotiris Spatharis

- Ο Τουρκοφάγος Νικηταρᾶς (Der Türkenfresser Nikitaras)
- Ο αθῶος κυνηγός (Der unschuldige Jäger)
- Ο Μάγος Σερίφ (Der Zauberer Serif)
- Ο Κολοκοτρώνης ελευθερώνει τὴν Τρίπολη (Kolokotronis befreit Tripoli)
- Ο Κολοκοτρώνης στὸ Ἄργος (Kolokotronis in Argos)
- Ο Κολοκοτρώνης εἰς θάνατον (Kolokotronis stirbt)
- Ὁ Γιαγκούλας
- Ὁ καπετὰν Μάνθος (Der Kapitän Manthos)
- Ὁ θάνατος τοῦ Κιαφιώτη (Der Tod des Kiafiotis)
- Ὁ Νάσος ὁ Κρασιώτης
- Ὁ Ἀνδροῦτσος καὶ ἡ Ἀταλάντη (Androutsos und Atalandi)
- Ὁ καπετὰν Καρακώστας (Der Kapitän Karakostas)
- Τὰ γραμμένα ἄγραφα δὲν γίνονται (Einmal Geschriebenes lässt sich nicht ungeschrieben machen)
- Περσεὺς καὶ Ἀνδρομέδα (Perseus und Andromeda)
- Ἕνα ταξίδι στὸ Ἀλγέρι (Eine Reise nach Algier)
- Ὁ Λῆγκος ὁ Παπποῦς κι ὁ Λῆγκος ὁ Λεβέντης (Ligos der Alte und Ligos der Held)
- Τὸ δέντρο τῆς Λευτεριάς τοῦ 1821 (Der Baum der Freiheit von 1821)
- Τὸ δράμα τοῦ Ἅδη (Das Drama des Hades)
- Ὁ καπετὰν Λεωνίδα Μπαμπάκης (Der Kapitän Leonidas Babakis)
- Ὁ καπετὰν Τσαμίτας (Der Kapitän Tsamitas)
- Ὁ Ἀθανασόπουλος (Der Athanasopoulos)
- Τὸ πρῶτο μέρος τῆς Ἀναγνωρίσεως τῶν δύο ἀδελφῶν (Der erste Tag der Wiederbegegnung der beiden Brüder)
- Ἡ Κόλαση καὶ Παράδεισο (Die Hölle und das Paradies)

- Ό Άλῆ Τσεκούρα (Der Ali Tsekoura)
- Ό Καραγκιόζης στη Ζούγκλα με την Τσίτσα (Karagiozis im Dschungel mit Cheeta)

ANHANG 3: Die Liste von Spielern

Karagiozisspieler⁶⁰⁴

Andonis Bastas

Andonis Papoulias (Mollas)

Andreas Voutsinas

Anestis Vakaloglou

Avraam Andonakos

Dimitrios Meymaroglou

Dimitrios Pangalos

Dimitris Levantinos

Dimitris Sardounis (Mimaros)

Evgenios Spatharis

Frixos Gazepis

Giannis Hatzaras

Giannis Hatzis

Giannis Iatridis

Giannis Liatsas

Giannis Marmaras

Giannis Moros

Giannis Roulias

Giannis Vrachalis oder Brachalis

Giorgaros Damadakis

Giorgos Dadais

Giorgos Haridimos

Harilaos Petropoulos

⁶⁰⁴ All diese Karagöz und Karagiozisspieler wurden in dieser Arbeit erwähnt.

Hristos Kontos
Hristos Moros
Ilias
Kostas Damadakis (Kareklas)
Kostas Karabalis oder Karabelas
Kostas Manos
Leonidas Goranitis
Manthos Tsihlas
Markos Xanthos (Xanthakis)
Mathios
Memos Hristodoulou
Mitsos Boldok
Mitsos Manolopoulos
Mitsos Vasiliotis
Nasos Fotinos
Nikos Xidias
Panagiotis Damadakis
Panagiotis Griminas
Panagiotis Mathiopoulos (Bekos)
Panagiotis Mihopoulos
Pandelis Melidis
Petros Kiriakos
Samuel Aron
Sotiris Spatharis
Spiros Karabalis
Spiros Kouzaros
Takis Mellidis
Thanasis Dedusaros
Thodoros Theodorellos
Vangos Korfiatis

Vasilis Agapitos

Yorgos

Karagözspieler

Arsen

Balıkçı Dikran

Boğos

Çilingir Ohannes

Dalgın Sarafim

Demirci Ohannes

Elmas

Hacı Bahattin Efendi

Hacı Yorgi

Hayali Küçük Ali

Hayalî Küçük Mustafa (Mustafa Hürcan)

Hayrettin Altıok

İki yanlı Kevork

Jakob (Yakup/Ζακόμπ)

Karanfil

Kâtip Salih Efendi

Manuk Manukyan

Mücellit Mehmet Efendi

Nasuhi Enderonlu

Nazım Bey (Ναεζίμ-Μπέη)

Nazif Bey

Safa Yordamoğlu

Süleyman Gül

Şahinoğlu

Topal Kirkor
Topkapılı Takfor
Ünver Oral
Yemenici Topkapılı Andon

Zusammenfassung

In dieser Arbeit wurden die wesentlichen gesellschaftlichen und geschichtlichen Eigenschaften sowie der Verlauf der Entwicklung des Schattentheaters Karagiozis herausgearbeitet und, soweit es die Quellenlage erlaubte, dem Karagöz gegenübergestellt. Grundlage dafür war eine vergleichende Darstellung der Lebensgeschichte des griechischen Karagiozisspielers Sotiris Spatharis und des türkischen Karagözspielers Hayrettin Altıok.

Auf Grundlage verschiedener Quellen – in erster Linie der Lebenserinnerungen des Spatharis – wurde versucht, die Unterschiede zwischen dem Karagöz und Karagiozis hinsichtlich ihrer Entwicklungsgeschichte in den jeweiligen Nationalstaaten, also in Griechenland und in der Türkei, darzustellen. Die Verbreitung des osmanischen Schattentheaters, besonders in den verschiedenen Regionen der heutigen Balkanländer, verlief unterschiedlich, wobei Griechenland der Ort war, wo das Schattentheater, unter Bewahrung des alten Systems, aber mit neuen Charakteristika, weiterleben konnte. Der Karagiozis ist an sich ein fruchtbarer Bereich als Forschungsthema, gleichzeitig bietet er die Möglichkeit der Erforschung des Karagöz. Diese Arbeit wollte denn auch zeigen, dass eine Untersuchung des Karagiozis auch einige Fragen über den Karagöz beantworten kann.

Das Buch des Sotiris Spatharis ist ein wichtiges Dokument, das eine Herangehensweise aus verschiedenen Blickwinkeln erlaubt. Auf seiner Grundlage lässt sich nicht nur nachverfolgen, wie sich das Schattentheater zu einer nationalen Identität stiftenden Kunstform entwickelte, das Buch liefert auch erhellende Einblicke in die Kultur der untersten Schichten der Gesellschaft, der diese Kunst entstammt. Darüber hinaus schildert es das Leben eines Spielers in den schwierigsten Perioden, die sein Land durchmachte. Weil die Karagiozis- bzw. Karagözspieler zumeist aus den ärmsten Schichten kamen und Analphabetismus unter ihnen ein weit verbreitetes Phänomen war, gibt es über ihr Leben und ihre Aktivitäten nur wenige Quellen. Dank der Memoiren des Spatharis lässt sich die Geschichte des Schattentheaters, der Prozess, in dem es von einem Volksschauspiel zu einer

Kunst, die die Eigenschaften und die Seele des sogenannten Volkes widerspiegelt, wurde, aus den Augen des Spielers verfolgt.

Schlagwörter: Karagiozis/Karagöz, gesellschaftliche Wahrnehmung, Modernisierung, Nationalismus, Volksseele.