



**Abbildung 1:** Die beiden Hauptfiguren des osmanisch-türkischen Schattentheaters: Karagöz und Hacivat

rück, nach denen Sultan Selim zu Beginn des 16. Jahrhunderts Schattenspieler<sup>1</sup> von Ägypten nach Istanbul gebracht haben soll (vgl. li Sabai Günther/de Castro 2015, 15). Nach einer Überlieferung soll er während der Eroberung Ägyptens im Jahr 1517 ein Schattenspielstück gesehen haben, das die Ereignisse der Hinrichtung des mamlukischen Sultans Tuman Bay nachstellte. Diese Darstellung soll Sultan Selim so gut gefallen haben, dass er Schattenspieler von Ägypten in die Türkei bringen ließ und somit diese künstlerische Darstellungsform auch im osmanischen Reich etablierte (vgl. Krämer 2015, 127).

Das osmanisch-türkische Schattentheater zeichnet sich durch das zänkische Miteinander der zwei Hauptfiguren Karagöz und Hacivat aus, die in ihrem Zusammenspiel das Fundament der Stücke bilden (vgl. li Sabai Günther/de Castro 2015, 12). Die Darstellung der Charaktere erfolgt durch etwa 30 bis 40 Zen-

<sup>1</sup> Aus der Literatur geht nicht eindeutig hervor, ob es sich bei den Schattenspielern lediglich um männliche oder auch um weibliche Personen handelt. Daher wird in diesem Abschnitt nur die männliche Form verwendet.

timeter hohe Figuren, die mit buntem Pergament und beweglichen Gelenken angelegt sind (vgl. Krämer 2015, 126).

Zum Ursprung dieser Charaktere gibt es unterschiedliche Legenden. Eine davon besagt, dass beide Handwerker waren, die für Sultan Orhan am Bau der Großen Moschee (Ulu Cami) in Bursa mitgewirkt haben. Durch ihre ständigen Scherze und Zankereien haben sie die Bauarbeiten zeitlich verzögert, wodurch sie den Unmut des Sultans auf sich zogen. Dieser ließ sie zur Strafe hinrichten. Er bereute dann seine Entscheidung und wandte sich an den islamischen Mystiker Scheich Küsteri, der die beiden Charaktere durch das Schattentheater wieder aufleben ließ (vgl. Krämer 2015, 127; vgl. Özhan 2014, 25).

Beiden Figuren werden jeweils feste Persönlichkeitsmerkmale zugeschrieben. Karagöz ist der ungebildete, tollpatschige, direkte und vergnügte Charakter. Er ist hilfsbereit, mutig, aber auch aufbrausend und stets auf der Suche nach Arbeit. Hacıvat hingegen ist der gebildete Städter mit besseren Manieren. Jedoch ist er nur oberflächlich gebildet, er tritt als Vermittler zwischen Streitenden auf und hält sich an Regeln und Vorschriften (vgl. Özhan 2014, 33 ff.; vgl. Krämer 2015, 126). Dann gibt es weitere Figuren, die den osmanischen Vielvölkerstaat sowie die heterogene Gesellschaft in ihrer sozialen und ökonomischen Vielfalt wiedergeben, dabei aber auch stereotypen Vorstellungen unterliegen (vgl. Özhan 2015, 31 ff.).

Die Stücke zeichnen sich durch ihren komödiantischen Charakter aus (vgl. Krämer 2015, 133), der sich durch die sprachliche Feinheit der Dialoge manifestiert (vgl. Özhan 2014, 37). Ihr von Zwistigkeiten geprägtes Miteinander stellt in den Geschichten neben der komödiantischen Komponente auch ein Vehikel für Kritik an den Herrschenden dar – mochte diese nun gegen korrupte Beamte oder politische Verfehlungen, aber durchaus auch in Appellform an Verantwortliche oder Personen des öffentlichen Lebens gerichtet sein (vgl. Özhan 2014, 5, 27; vgl. Krämer 2015, 128). Die Stücke wurden während der osmanischen Zeit überwiegend in Kaffeehäusern, später in den Entstehungsjahren der türkischen Republik in Volkshäusern aufgeführt. Sie erreichten ein breites Publikum und wurden auch von Frauen und Kindern gern gesehen. Das Karagöz-theater trug vor der Etablierung der Presse und aufgrund des weit verbreiteten Analphabetismus zur politischen Bildung und Aufklärung der Bürger bei. Ab dem 19. Jahrhundert unterlag das Schattentheater zusehends herrschaftlicher Zensur aufgrund der zunehmenden Destabilisierung des Osmanischen Reichs und den damit verbundenen regierungsseitigen Bemühungen, jegliche Kritik an den herrschenden Verhältnissen zu unterbinden (vgl. Krämer 2015, 133; vgl. Özhan 2014, 27). Durch stärkere staatliche Kontrollen verblasste die Satire in den Stücken immer mehr, jedoch schaffte sie es, sich in der Presselandschaft

durch die Etablierung von Satireblättern wie *Karagöz* zu institutionalisieren (vgl. Heinzelmann 1999, 53 f.).

Zu Beginn der türkischen Republik wurde das Schattentheater zur Wahrung der künstlerischen Traditionen, aber auch als Medium zur Vermittlung von Werten der neu gegründeten türkischen Republik wieder gefördert (vgl. Özhan 2014, 27). Auch in der Türkei litt das Schattentheater im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts unter der Konkurrenz zu neuen Medien und Aufführungsformen. Zudem hatte es seinen kritischen Charakter verloren und beschäftigte sich mit simplen Themen, wodurch das Publikum nicht mehr erfolgreich angesprochen werden konnte (vgl. Özhan 2014, 43). Es ist jedoch bis heute präsent in der türkischen Kulturlandschaft. Zudem konnten sich die Figuren des Karagöz und Hacivat als feste Kultursymbole etablieren (vgl. Krämer 2015, 140).

Für dieses Projekt ist das türkische Karagöztheater in besonderem Maße geeignet, da es durch sein transkulturelles Erbe, seine historische Verbreitungs- und Vernetzungsgeschichte, die Vielfalt seiner abgebildeten Charaktere sowie durch seinen Anspruch, sich kritisch und zugleich spielerisch mit Fragen der sozialen und politischen Ordnung auseinanderzusetzen, Grundlagen bietet, um inklusiv und identitätsstiftend zu wirken.

## Scherenschnitt

Papier ist das Geburtsmaterial des Scherenschnitts. Daher steht die Entstehung des Scherenschnitts in enger Verbindung mit der Erfindung und Entwicklung des Papiers in China (ca. 100 Jahre nach der christlichen Zeitrechnung). Später wurden auch andere Materialien zur Herstellung der Figuren oder Ornamente benutzt.

Ein Scherenschnitt entsteht durch die Bearbeitung – Schneiden oder Ausstanzen – des Papiers oder eines anderen Materials, so wird eine Figur oder ein Ornament geschaffen, deren bildhafte Umrisse zur Darstellung genutzt werden. Der Islamwissenschaftler Georg Jacob verortet den Ursprung des westeuropäischen Scherenschnitts in Persien (vgl. Jacob 1925).

In Europa gelangte der Scherenschnitt insbesondere zu Lebzeiten Goethes in Form von Silhouetten zu einer gewissen Prominenz und Popularität. Der Scherenschnitt ist eine Kunstform, die epochenspezifisch als technisches Mittel für das Erzählen von Geschichten und das gestalterische Darstellen von Geschichten eine spezifische Funktion und Bedeutung hatte. Ebenso diente der Scherenschnitt, „bevor die Bilder laufen lernten“, als Technik für vielfältige interessengeleitete Darstellungen in Form von Bildern (u. a. für Propagandazwecke im Ersten Weltkrieg).

Erste Belege des jüdischen Scherenschnitts innerhalb Europas, welcher durch das Leben in der jüdischen Diaspora Einflüsse aus seinem Umfeld aufgenommen hat, lassen sich im 17. Jahrhundert in Italien finden. Vor allem seit dem 19. Jahrhundert entwickelten sich in Polen und Russland liturgische Scherenschnitte im Kontext der jüdischen Volkskunst (vgl. Biegel/Feuchtwanger/Knauer 1988). Traditionelle jüdische Scherenschnitte enthalten jüdische Motive und Symbole, kanonische Texte und Abbildungen von Pflanzen und Tieren.

Die Judaistin und Künstlerin Eva Sand stellt die Bedeutung und Verwendung des Kunsthandwerks des Scherenschnitts bei der Herstellung der häuslichen „Misrach“<sup>2</sup> heraus (vgl. Gronewald 2013). Diese Misrach-Blätter, welche die Gebetsrichtung gen Jerusalem in einem Raum anzeigen, erfreuten sich großer Beliebtheit (vgl. Biegel/Feuchtwanger/Knauer 1988). Sand hält fest, dass „ein Misrach [...] als Scherenschnitt von Talmudschülern angefertigt“ (ebd.) wurde. In jüdischen Kinderbüchern gab es neben schönen Illustrationen stets „ein großes Angebot an Spielliteratur, das heißt Theaterstücke für Puppenspiele, für die Bühne und Schattenspiele, die gezielt jüdische Themen – biblische Ereignisse, Geschehnisse um die großen Gestalten des Judentums, die Jahresfeste oder auch Phantasiereiche – zum Gegenstand hatten. Wir wissen aus Erzählungen, daß solche Spiele von den Kindern sehr geliebt wurden und daß sie auch noch in der Zeit der Verfolgung, sogar noch in der Emigration, gespielt wurden“ (Hyams u. a. 2001, 87).

Ein Studium der oben genannten annotierten Bibliografie verweist auf zahlreiche unterschiedliche Kinder- und Puppenspiele sowie Schattentheater und Scherenschnitte, bei denen biblische Geschichten und Alltagsgeschichten durch Kinder oder Laiendarsteller\*innen aufgeführt wurden (ebd., 94). Diese Tradition,<sup>3</sup> die sich fest in den intergenerationalen Narrativen etabliert hat, war mitunter konstitutiv für die Entwicklung des hier dargestellten Schattentheaterworkshops.

Erwähnenswert ist weiter, dass der jüdische Scherenschnitt im 20. Jahrhundert durch die Vernichtung des osteuropäischen Judentums durch Nazideutschland und aufgrund der fragilen Materialkonsistenz fast ausgelöscht wurde, je-

---

2 Misrach ist das hebräische Wort für Osten und dient der Orientierung beim Gebet, das stets gen Osten – Richtung Jerusalem – verrichtet wird.

3 Eine illustrierte Zusammenfassung der Welt der Narren, in der sich auch Schlitzohren, Schlaumeier, Lügenbolde und Till Eulenspiegel, Hacivat und Karagöz und die Bewohner von Schilda und Chelm u. v. a. wiederfinden, ist in *Das Hausbuch der Narren und Schelme*, herausgegeben von Edmund Jacoby und Birgit Göckritz, mit Bildern von Axel Scheffler, Gerstenberg Verlag, Hildesheim 2006, erschienen (vgl. Kirchner/Kirchner 2010).

doch in der zeitgenössischen Kunst als Kunsthandwerk wieder eine Renaissance erfahren hat (vgl. Biegel/Feuchtwanger/Knaur 1988; vgl. Museum of the Jewish People at Beit Hatfutsot). Ferner wird der Scherenschnitt durch den „Slowmotion-Modus“ als Visualisierungstechnik eingesetzt (vgl. Kirchner/Kirchner 2010).

## Literatur

- Biegel, Gerd (Hg.)/Feuchtwanger, Naomi/Knaur, Wilfried (Mitwirkende) (1988): Jüdische Scherenschnitte von Archie Granot. Braunschweigisches Landesmuseum. Braunschweig.
- Dunkel, Peter F. (1984): Schattenfiguren – Schattenspiel. Geschichte – Herstellung – Spiel. Köln.
- Fan Pen Chen (2003): Shadow Theaters of the World. In: Asian Folklore Studies, Vol. 62, S. 25–64.
- Frankenhauser, Nina/Krämer, Annette (2015): Das arabische Schattentheater und die ägyptischen Figuren der Sammlung Kahle. In: li Sabai Günther, Jasmin/de Castro, Inés (Hg.): Die Welt des Schattentheaters. Von Asien bis Europa. Eine Ausstellung des Linden-Museums Stuttgart vom 03.10.2015 bis 10.04.2016. Stuttgart/München, S. 18–37.
- Gronewald, Claudia (2013): Erinnerung an jüdische Kunst. In: NRZ.de, Artikel vom 21.09. Online unter: [www.nrz.de/staedte/kleve-und-umland/erinnerung-an-juedische-kunstid8471291.html](http://www.nrz.de/staedte/kleve-und-umland/erinnerung-an-juedische-kunstid8471291.html) (zuletzt aufgerufen am 14.11.2019).
- Heinzelmann, Tobias (1999): Die Balkankrise in der osmanischen Karikatur. Die Satirezeitschriften Karagöz, Kalem und Cem 1908–1914. In: Türkische Welten Bd. 5; Beiruter Texte und Studien Bd. 75. Stuttgart.
- Hyams, Helge-Ulrike/Klattenhoff, Klaus/Ritter, Klaus/Wißmann, Friedrich (Hg.) (2001): Jüdisches Kinderleben im Spiegel jüdischer Kinderbücher. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Oldenburg mit dem Kindheitsmuseum Marburg. Bd. 2: Annotierte Bibliographie, 2. korrigierte und vermehrte Auflage. Oldenburg.
- Jacob, Georg (1925): Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland. 2. Auflage von 1972. Osnabrück.
- Kaminski, Gerd/Unterrieder, Else (1988): Der Zauber des bunten Schattens. Chinesisches Schattenspiel einst und jetzt. Klagenfurt.
- Kirchner, Ursula/Kirchner Otto (Hg.) (2010): Unterwegs Wie und Wohin? Das Motiv der Fortbewegung im Scherenschnitt. München.
- Krämer, Annette (2015): Das osmanisch-türkische Schattentheater „Karagöz“ und die Sammlung Tuğtekin des Linden-Museums. In: li Sabai Günther, Jasmin/de Castro, Inés (Hg.): Die Welt des Schattentheaters. Von Asien bis Europa. Eine Ausstellung des Linden-Museums Stuttgart vom 03.10.2015 bis 10.04.2016. Stuttgart/München. S. 124–145.
- li Sabai Günther, Jasmin/de Castro, Inés (Hg.) (2015): Einführung. In: li Sabai Günther, Jasmin/de Castro, Inés (Hg.): Die Welt des Schattentheaters. Von Asien bis Europa. Eine Ausstellung des Linden-Museums Stuttgart vom 03.10.2015 bis 10.04.2016. Stuttgart/München, S. 12–17.