



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Anfänge des westlich orientierten Literaturtheaters
im Osmanischen Reich“

Verfasserin

Gina Maksan

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Stefan Hufeld,

Ich möchte diese Diplomarbeit nicht beginnen, ohne mich zuvor bei den zahlreichen Menschen zu bedanken, die mir auf die eine oder andere Weise bei dem Prozess ihrer Fertigstellung geholfen haben.

Mein ganz besonderer Dank gilt dabei meiner Familie - meinen lieben Eltern und meinem lieben Bruder, ohne deren Geduld, moralische Unterstützung und konstruktive Kritik ich diese Diplomarbeit niemals hätte schreiben können! Vielen Dank!! Ja vas jako volim! Außerdem danke ich ganz herzlich Fatih Ekinci und Suat Selçuk dafür, dass sie mir bei meinen zahlreichen Fragen wegen meiner sprachlichen Unzulänglichkeiten stets hilfreich und kompetent zur Seite standen und für mich trotz ihres vollen Terminkalenders immer erreichbar gewesen waren. Ein herzliches vergelt's Gott und çok sağolun! Ich danke Lütfü Kipkip für die Beschaffung des Forschungsmaterials aus der Türkei und dafür, dass er mir eine neue Welt eröffnet hat, die mir nicht nur für diese Diplomarbeit unendliche Quelle der Inspiration ist. Ferner möchte ich meinem Betreuer Herrn Professor Dr. Stefan Hulfeld von der Universität Wien für seine Geduld und sein Vertrauen danken, welches er mir bei diesem Thema entgegen gebracht hat, vor allem aber für seine konstruktive Kritik! Frau Prof. Dr. Gisela Prohazka-Eisl möchte ich für ihre die Hilfe bei den Übersetzungen osmanischer Zitate danken, Frau Prof. Dr. Petra De Bruijn von der Universität Leiden für die Bereitstellung ihrer Aufsätze, Frau Dr. Beatrix Caner für ihr Interesse an meiner Diplomarbeit und der Hilfe an meinen Recherchen dazu. Desweitern möchte ich Herrn Dietrich Schlegel, Vorsitzender der „Deutsch-Türkischen Gesellschaft e.V. Bonn“, Prof. Dr. Paul Leidinger und Frau Wiebke Hohberger danken, die mir freundlicherweise Kopien der Vereinsmitteilungen zur Verfügung gestellt haben.

Inhaltsangabe

1.	Einleitung	S. 05
2.	Der Forschungsstand: Ein Begründungsversuch	S. 07
3.	Eine historische Einführung	S. 11
	3.1. Von der „Tulpenzeit“ zum Tanzîmât - Eine Reformbewegung und ihre Folgen für die Entstehung eines westlich orientierten Dramentheaters	S. 12
	3.2. Karagöz: Eine traditionell osmanisch-türkische Theaterform als Spiegel der spätosmanischen Gesellschaft	S. 19
4.	Das türk Tiyatrosu- Einflüsse und unterstützende Faktoren	S. 23
	4.1. Europäische Gesandtschaften	S. 23
	4.2. Das Hoftheater	S. 24
	4.3. Ausländische Schauspieltruppen	S. 25
	4.4. Das osmanische Bürgertum	S. 28
	4.5. Die ethnischen Minderheiten	S. 29
5.	Das Gedikpaşa Tiyatrosu als Beispiel eines feststehenden Theaterhauses	S. 33
	5.1. Hagop Vartovyans (Güllü Agop) Intendant am Gedikpaşa Tiyatrosu	S. 40
	5.2. Das „Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası“ - Ensemble	S. 49
	5.3. Der Spielplan	S. 57
	5.3.1. Übersetzungen und Adaptionen	S. 59
	5.3.2. Armenische Bühnenwerke	S. 66
	5.3.3. Osmanische Dramen	S. 71
6.	Die ersten osmanischen Literaten der Moderne und ihre Dramen	S. 75
	6.1. Namık Kemals „Vatan yahut Silistre“: Beispiel eines osmanisch- türkischen Dramas nach europäischem Vorbild	S. 89
7.	Die Rolle der Presse bei der Installierung des türk tiyatrosu und die Reaktion des Publikums	S. 98
8	Schluss	S. 107
9.	Anhang	S. 111
10.	Bibliographie	S. 128
11.	Bildernachweis	S. 132

1. Einleitung

Diese Diplomarbeit setzt sich mit den Anfängen des westlich orientierten Literaturtheaters im Osmanischen Reich um 1858 auseinander und hat damit einen theaterhistoriographischen Gegenstand zur Untersuchung. Dennoch kann man sie mit den seit Ende Mai 2013 stattfindenden Demonstrationen in der Türkei in Zusammenhang setzen. Der Kulturkampf zwischen säkularem, verwestlichtem Bürgertum auf der einen und der breiten konservativ-muslimischen Volksschicht bzw. den ethnischen Minderheiten auf der anderen Seite, hat seinen Ursprung nämlich in den Reformbestrebungen des Tanzîmât (1839-1873). Auslöser für die Protestkundgebungen in der Türkei war unter anderem die geplante Abholzung des Geziparks in Istanbul. An seine Stelle soll in Anlehnung an die ruhmreiche osmanische Geschichte und als Ausdruck der neuen wirtschaftlichen Stärke des Landes ein Nachbau einer osmanischen Kaserne treten, die Einkaufszentren und Museen beherbergen wird. Für dieses Großprojekt sollen aber nicht nur Bäume gerodet, sondern auch das dortige Atatürk-Kulturzentrum abgerissen werden. Obwohl das Atatürk-Kulturzentrum selbst seit Jahren nicht mehr genutzt wird und objektiv nichts gegen einen Abriss sprechen würde, sehen viele Türken in ihm ein Symbol der Moderne und Demokratie, die mit der Gründung der Republik 1923 in der Türkei ihren Einzug hielten und die sie erhalten wollen. Aus einer kommunalen Demonstration entwickelte sich alsbald eine landesweite regierungskritische Protestbewegung, der sich auch viele türkische Künstler anschlossen. Sie solidarisieren sich mit den Umweltaktivisten im Gezipark unter anderem auch deswegen, weil die Regierung unter Recep Tayyip Erdoğan die von Atatürk verstaatlichten Theater im Land privatisieren will.

Die renommierten Konservatorien und Staatstheater in Ankara, Istanbul und İzmir wurden zum größten Teil von deutschen Exilanten - wie dem Schauspieler Carl Ebert - in den dreißiger und vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts aufgebaut und von staatlicher Seite finanziell und ideell massiv unterstützt. Es wurde in so hohem Maße protégiert, dass das Literaturtheater nach westlichem Vorbild (türk tiyatrosu) die traditionellen oral tradierten Theaterformen des islamischen Kulturkreises - wie zum Beispiel Karagöz - in der Türkei sogar beinahe völlig verdrängte. Entgegen der allgemeinen Überzeugung war es aber nicht Atatürk, der ab 1923 das westliche Literaturtheater als neue Theaterform in die Türkei

einführte, sondern ethnische Minderheiten des Osmanischen Reiches¹ etwa sechzig Jahre zuvor um 1860. Die Reformen, die Atatürk auch auf kultureller Ebene einleitete, machten allerdings erst eine Professionalisierung des türk tiyatrosu (Literaturtheater nach westlichem Vorbild) in der Türkei möglich.

Diese Diplomarbeit möchte einen allgemeinen Überblick über die Anfangsjahre des türk tiyatrosu im Osmanischen Reich als neue Theaterform geben. Es soll die Genese des Literaturtheaters im Vielvölkerstaat zwischen 1858 und 1873 nachgezeichnet werden. Im Fokus der Untersuchungen liegt dabei die Theaterlandschaft Istanbuls als kulturellem Zentrum des Landes.

Um das soeben genannte Ziel zu erreichen, ist die Arbeit grob in drei Teile gegliedert:

Als Hintergrundinformation wird einführend versucht, den (aktuellen) Forschungsstand bzw. die Quellenlage des türk tiyatrosu (Literaturtheater nach westlichem Vorbild) aus heutiger Sicht zu begründen. Es werden zudem die (theater)historischen und sozialen Voraussetzungen respektive gesellschafts-politischen Umstrukturierungen des Tanzîmât näher erörtert, die das Aufkommen des Literaturtheaters nach westlichem Vorbild im Osmanischen Reich ermöglichten.

Im zweiten Teil wird dann der theatrale Aspekt der Entstehungsgeschichte des Literaturtheaters im Osmanischen Reich am Beispiel des „Gedikpaşa Tiyatrosu“ in Istanbul näher beleuchtet werden. Dies umfasst die Themengebiete Theaterbau, Aufführungspraxis und Spielästhetik.

Zu guter Letzt wird der literarische Aspekt des türk tiyatrosu untersucht werden. Hierfür werden die ersten osmanischen Literaten der Moderne und ihre Werke vorgestellt. Ferner wird die Rolle der Presse bei der Installierung der neuen Theaterform in der osmanischen Gesellschaft aufgezeigt.

¹ Allen voran die Armenier.

2. Der Forschungsstand: Ein Begründungsversuch

Viel ist über die Anfänge des westlich orientierten (Vers-)Dramentheaters im Osmanischen Reich bis heute nicht bekannt. Besonders in Europa wurde eine theaterwissenschaftliche Aufarbeitung dieser Epoche größtenteils versäumt. Zwar hatte Heinz Kindermann 1974 in seiner *Theatergeschichte Europas*² ein Kapitel dem türkischen Theater und seinen Anfängen gewidmet, und auch der Orientalist Otto Spies sprach das (traditionelle) türkische Theaterwesen in den zahlreichen Abhandlungen über die osmanisch-türkische Literaturgeschichte³ bereits in den 1950er Jahren an, aber von einer ausführlichen Auseinandersetzung mit dem modernen Theater vor der Gründung der Republik Türkei kann kaum die Rede sein. Während die politisch-sozialen Umstrukturierungen des Tanzîmât-Reformzeitalters (1839-1876) sowie seine Literaturgeschichte auch im Westen gut erforscht worden sind, sind die Erneuerungen innerhalb des osmanischen Theaterwesens vielfach nicht mehr als eine Randnotiz. So hat zum Beispiel der deutschsprachige Kanal des türkischen Senders „TRT“ anlässlich des Welttheatertags und der Ausrichtung der Feierlichkeiten Istanbuls als „Kulturhauptstadt 2010“ auf seiner Homepage ein Resümee der türkischen Theatergeschichte veröffentlicht, das einen kurzen, aber dennoch guten Überblick liefert.⁴ Die „Deutsch-Türkische Gesellschaft e.V.“ hat 1959 in ihren *Mitteilungen*⁵ zu Ehren des hundertjährigen Jahrestages des türkischen Theaters ebenfalls einen Artikel verfasst. Auch Yücel Pazarkaya geht bei seinen Bemühungen dem deutschsprachigen Kulturkreis den türkischen näherzubringen in seinem Buch *Rosen im Frost*⁶ kurz auf die Entwicklungsgeschichte des westlichen Theaters im Osmanischen Reich ein. Wirklich aufschlussreich sind jedoch lediglich die Publikationen von Petra de Bruijn von der Universität Leiden zu diesem Thema: *Molière on the Turkish Stage*⁷ (2002), *The Two Worlds*

² Özgür, Melâhat: Türkei. In: Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. Naturalismus und Impressionismus III.Teil. X.Band. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1974. S. 521-573.

³ Spies, Otto: Die Moderne Türkische Literatur. In: Spuler, B.: Handbuch der Orientalistik. Erste Abteilung. Der Nahe und der Mittlere Osten. V. Band. Altaistik. Turkologie. Leiden: E.J.Brill Verlag, 1963. S. 336-382.

⁴ Welttheatertag

<http://www.trtdeutsch.com/trtworld/de/newsDetail.aspx?HaberKodu=cd391c25-25f1-45f1-96c7-75110978a25d>

Zugriff: 07.04.13.

⁵ Meinecke, Max: Hundert Jahre Türkisches Theater. In: Mitteilungen. Deutsch-Türkische Gesellschaft e.V. Heft 31.Bonn, 1959.

⁶ Pazarkaya, Yüksel: Rosen im Frost. Einblicke in die türkische Kultur. Zürich: Unionsverlag, 1989.

⁷ De Bruijn, Petra: Molière on the Turkish Stage. In: Journal of Turkish Studies. Ausgabe 26/1, 2002, S. 93-105.

*of Eşber. Western Orientated Verse Drama and Ottoman Turkish Verse Drama*⁸ (1997) und *Turkish Verse Drama. The impact of verse on Turkish drama*⁹ (1995).

Doch nicht nur in Europa wurde dem Beginn des westlich orientierten Literaturdramas bis jetzt wenig Beachtung geschenkt. Auch in der Türkei selbst scheint die Geschichte des modernen Theaters erst mit Atatürk einzusetzen. Allein der türkische Historiker und Jurist Metin And hat sich in verschiedenen Publikationen unter anderem in *Osmanlı Tiyatrosu*¹⁰, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*¹¹ und *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*¹² schon in den sechziger und siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts ausführlich mit dem Beginn und den Protagonisten des türk tiyatrosu - wie man das westlich orientierte Versdramentheater auch nennt - beschäftigt. Des Weiteren hat Ahmet Refik Sevengil bereits in den dreißiger Jahren in seinem *Türk Tiyatrosu Tarihi*¹³ die einzelnen Stationen des niedergeschriebenen Literaturtheaters im Osmanischen Reich von seinen Anfängen bis zur Gründung der Republik Türkei komprimiert dargelegt. Ansonsten wurden im Laufe der Jahrzehnte lediglich Chroniken oder Aufsätze zu diesem Thema in diversen türkischen Fachzeitschriften veröffentlicht - wie die der Wissenschaftler Selim Nüzhet Gerçek¹⁴, Mustafa Nihat Özön¹⁵ und Rauf Tuncay¹⁶. Natürlich wurden mit den obengenannten Autoren und Publikationen nicht die gesamten Veröffentlichungen zu diesem Thema in der Türkei und in Europa aufgezählt, aber doch die am meisten zitierten Werke der gängigen Fachliteratur. Zahlreiche Aufsätze, die das türkische Theater behandeln, kann man jedoch ob ihres Stils und Wahrheitsgehalts nicht zur wissenschaftlichen Fachliteratur zählen, sondern gehören eher zur Prosaliteratur. Wie zum Beispiel Tunç Yalmans Aufsatz in *Europa Aeterna*:

⁸ De Bruijn, Petra: *The Two Worlds of Eşber. Western Orientated Verse Drama and Ottoman Turkish Poetry* by Abdülhakk Hamid (Tarhan). Leiden: Research School CNWS, 1997.

⁹ De Bruijn, Petra: *Turkish Verse Drama. The impact of verse on Turkish drama*. In: Bürgel, Johann C. [/Guth, Stephan] (Hg.): *Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998. S. 23-38.

¹⁰ And, Metin: *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi, 1999.

¹¹ And, Metin: *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.

¹² And, Metin: *The History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*. Ankara: Forum Yayımlan, 1964.

¹³ Refik, Ahmet: *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1934.

¹⁴ **Unter anderem in der Juni- und Novemberausgabe 1941 sowie Februar-, März- und Oktoberausgabe 1942 des Perde ve Sahne Magazins.**

¹⁵ **Unter anderem in den 1959 erschienenen Ausgaben der Sanat Dünyası.**

¹⁶ **Unter anderem in den Jahren 1967 und 1968 im Belgelerle Türk Tarihi Dergisi.**

„Im Jahre 1876 befahl Sultan Abdulhamid II [sic!], ein Tyrann, der Angst vor dem eigenen Schatten hatte und den wachsenden Einfluß (sic!) des Theaters auf die öffentliche Meinung fürchtete, das Gedikpaşa-Theater zu schließen. [...] Das hätte, zum mindesten für einige Zeit, das Ende der neugeborenen türkischen Theaters bedeuten können, wäre nicht Ahmed Vefik Pascha gewesen, [...] der die ganze Truppe des Gedikpaşa-Theaters in die frühere ottomanische Hauptstadt (Bursa, Anm.d.Verf.) einlud.¹⁷

Zum einen wurde das Theater – wie im Kapitel „Das Gedikpaşa Tiyatrosu als Beispiel eines feststehenden Theaterhauses“ beschrieben wurde - 1884 geschlossen und nicht schon 1876. Zum Anderen soll Abdülhamid II. (1876-1908) zwar ein äußerst misstrauischer Monarch gewesen sein, dessen rigide Zensurpolitik den türkischen Absolutismus (1978-1909) bedingte. Diese begann aber erst nach 1877. 1876 krönte Abdülhamid II. indes die Reformbestrebungen seiner Vorgänger mit der Einberufung des ersten osmanischen Parlaments.¹⁸

Über die Gründe warum die Epoche des Tanzîmât theaterwissenschaftlich auch in der Türkei bis dato nur geringfügig aufgearbeitet wurde, kann nur gemutmaßt werden. Zum Einen fällt die Aufbauphase des modernen türkischen Theaters in eine Zeit der außen- und innenpolitischen Schwäche des Osmanischen Reiches, die nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg letztendlich im Zusammenbruch des Imperiums mündete. Somit kamen auch jegliche Bemühungen, das Theaterwesen zu professionalisieren, zum Erliegen. Seit etwa 1869 bis zum Beginn des türkischen Absolutismus um 1878 und den nationalen Aufständen auf dem Balkan und dem Kaukasus wurden textlich fixierte Theaterstücke kontinuierlich in feststehenden Theaterhäusern inszeniert.¹⁹ Die Regierungsjahre Sultan Abdülhamit II. (1876-1908) waren von einer rigiden Zensurpolitik, politischen Unruhen und Unterdrückung, Abwendung vom Westen und einer erneuten Hinwendung zum arabisch- islamischen Kulturkreis geprägt.²⁰ Deswegen war seine Regentschaft schon unter seinen Zeitgenossen äußert unpopulär gewesen. Erst unter Atatürk trat nach Jahren des Krieges wieder eine Phase des Aufbruchs ein, in der sich auch das kulturelle Leben erneut entfalten und entwickeln konnte, vor allem aber staatlich gefördert ja sogar institutionalisiert wurde. Dies könnten Gründe sein, warum der Fokus der theaterwissenschaftlichen Forschungen bis jetzt

¹⁷ Yalman, Tunç: Das Türkische Theater. In: Europa Aeterna. Eine Gesamtschau über das Leben Europas und seiner Völker, Kultur, Wirtschaft, Staat und Mensch. Band I. Zürich: Metz Verlag, 1957. S. 377f.

¹⁸ Kreiser, Klaus: Das letzte osmanische Jahrhundert (1826-1920). In: Kreiser, Klaus [/Neuman, Christoph] (Hg.): Kleine Geschichte der Türkei. Stuttgart: Reclam, 2009. S. 339.

¹⁹ 1876 bulgarische Erhebung, 1877 Krieg mit Russland. (Vgl. Kreiser, Klaus, a.a.O., S. 332ff.)

²⁰ Kreiser, Klaus, a.a.O., S. 341ff.

eher auf den traditionellen osmanischen Theaterformen wie Karagöz liegen sowie dem staatlichen Theater in der Republik Türkei ab 1923.

Weitere Gründe, warum das *Osmanlı Tiyatrosu* (Osmanische Theater) in der neuen türkischen Theaterwissenschaft nicht umfangreich erforscht wurde, nennt Metin And, wenn er bemerkt:

“Osmanlı Tiyatrosu” başlıklı bir kitapta çok sayıda Ermeni adına rastlamak okur için şaşırtıcı olacaktır. Ülkemiz açısından, Ermenilerle ilgili bir konuda yazmanın çeşitli güçlükleri olduğu biliniyor. Bir yandan, kültür ve sanat geçmişimizde asla göz ardi edilemeyecek katkılarıyla, üretikleri büyük değerlerle andığımız bir toplum; diğer yandan, devlet adamlarımızı öldürmeye varan terörist saldırının menşeyini ifade ederken kullandığımız bir ad: Ermeniler.“

„Den Leser wird es überraschen, in einem Buch mit dem Titel „Das osmanische Theater“ auf eine Vielzahl armenischer Namen zu treffen. Es ist bekannt, dass das Thema „Armenier“ für die Historiker unseres Landes mit einigen Problemen behaftet ist. Auf der einen Seite wird ihr geleisteter Beitrag zu unserer vergangen Kultur und Kunst niemals außer Acht gelassen und auch ihre Produktivität als Gesellschaft mit hoher Wertschätzung erwähnt. Auf der anderen Seite verwenden wir einen Namen als Urheber terroristischer Anschläge, bei denen unsere Staatsmänner ums Leben kamen: Armenier.²¹

Es scheint so, als ob die von der ASALA („Armenian Secret Army for the Liberation of Armenia“) verübten Terroranschläge auf türkische Staatsmänner und staatliche Einrichtungen während den siebziger und achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts, die man wiederum als Vergeltungsschläge für den von türkischer Seite an den Armeniern verübten Genozid von 1915/16 werten kann, die Spannungen zwischen Armeniern und Türken derart verschärft hatten, dass es beinahe zu einem kompletten Bruch kam. Dieser Konflikt mag eine objektive Auseinandersetzung mit der gemeinsamen Vergangenheit auch im theaterwissenschaftlichen Bereich vielleicht bis heute unmöglich gemacht haben.²² Die gilt aber zumindest für den Zeitpunkt, als Metin And 1976 sein Buch *Osmanlı Tiyatrosu* verfasste, in welchem er die Rolle der Armenier bei der Installierung einer neuen westlichen Theaterform im Osmanischen Reich des ausgehenden 19. Jahrhunderts erläuterte. Denn es waren vor allem – wie man in den nächsten Kapiteln lesen wird – Armenier wie Güllü Agop, Tomas Fasulyeciyán und Madiros Minakiyan, die in allen Bereichen des Theaters Pionierarbeit leisteten. Sie übersetzten nicht nur zahlreiche westliche Theaterstücke

²¹ And, Metin: *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi, 1999. S. 288.

²² **Man denke auch an die Ermordung des armenischen Journalisten Hrant Dink im Jahr 2007 in Istanbul.**

zunächst in ihre Muttersprache und später hauptsächlich auf Osmanisch, sondern inszenierten diese für das osmanische Publikum mit armenischen SchauspielerInnen, Regisseuren, Kostüm- und Bühnenbildnern zu einer Zeit als es noch keine islamischen Theatermänner gab. Der türkische Theaterwissenschaftler Fırat Güllü geht in seinem 2008 veröffentlichten Buch *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar*²³ (Die Schauspieltruppe Vartovyan und die Neuosmanen) meiner Meinung nach schon im Titel auf einen weiteren Punkt ein, nämlich den Einfluss der politischen Gruppierung Yeni Osmanlılar (Neuosmanen) auf armenische Theatermacher. Den Neuosmanen und ihrer Nachfolgegeneration den Jungtürken (Jöntürkler)²⁴ schreibt man zu, den Eintritt in den ersten Weltkrieg an der Seite Deutschlands verschuldet zu haben, dessen Niederlage nicht nur zum Niedergang des Osmanischen Reiches, sondern auch zu großen territorialen Verlusten führte.²⁵ Allein schon unter diesen geschichtlichen Gesichtspunkten scheint eine theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Beginn des Literaturdramas und seinen Protagonisten aus türkischer Sicht wenig reizvoll zu sein. Zumal erst unter Atatürk die neue Theaterform flächendeckend und gesellschaftsübergreifend erfolgreich wurde, so dass sie die traditionellen Theaterformen sogar fast völlig verdrängte.

3. Eine historische Einführung

In dem nun folgenden Kapitel „Von der >>Tulpenzeit<< bis zum Tanzîmât - eine Reformbewegung und ihre Folgen für die Entstehung eines westlich orientierten Dramentheaters“ wird zunächst versucht, einen Überblick über die „*Prämissen der Türkischen Moderne*“²⁶ zu geben, um aufzuzeigen, dass es vor allem sozio-politische Umwälzungen ab 1683 waren, die im 19. Jahrhundert eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem westlich orientierten (Vers-)Drama und erste Experimente mit einer literarisch neuen Gattung seitens osmanischer Gelehrter ermöglichten. So folgten ersten Verwaltungs- und Heeresreformen gesellschaftspolitische Reformen wie die Ausbreitung staatlicher (Hoch-) Schulen im Land und die Förderung von Auslandsaufenthalten und -studien.²⁷ Als Vielvölkerstaat, der sich über drei Kontinente erstreckte, war das Osmanische Reich ein Konglomerat aus den

²³ Güllü, Fırat: *Vartovyan Kumpanyası ve yeni Osmanlılar*. İstanbul: bgst Yayınları, 2008.

²⁴ **Mitglieder waren namhafte osmanische Dramatiker wie Namık Kemal, Şinasi, Ebüzza Tefik und Ziya Paşa.**
(Güllü, Fırat, a.a.O., S. 50.)

²⁵ Kreiser, Klaus, a.a.O., S. 378f.

²⁶ Caner, Beatrix: *Türkische Literatur. Klassiker der Moderne*. Hildesheim: Georg Olms AG, 1998. S. 27.

²⁷ Kreiser, Klaus, a.a.O., S. 316f.

verschiedensten Ethnien und Religionen. Eine ethnische Minderheit, die der christlichen Armenier, profitierte von den Verordnungen der Tanzîmâtzeit, die Minoritäten rechtlich in der gleichen Weise zu schützen versprachen wie ihre türkischen Mitbürger.²⁸ Zur osmanischen Bürgerschicht avanciert, genossen sie nun hohes Ansehen und konnten bei der Einführung des Dramentheaters zusammen mit einigen türkischen Literaten Pionierarbeit leisten.

Das Kapitel „Karagöz: Eine traditionelle Theaterform als Spiegel der spätmittelalterlichen Gesellschaft“ ist dagegen der Versuch, eine der traditionellen Theaterformen kurz zu umreißen, damit anhand einiger wichtiger hier aufgeführter Eckpunkte in späteren Kapiteln das Progressive des westlichen Dramentheaters hervorgehoben werden kann.

Als Volkstheater oral tradiert, folgte das Karagöztheater keinem schriftlich fixierten Skript. Es behandelte tagespolitische Geschehen und galt als religiös-moralische Bildungsstätte. Auch Aufführungsort und -praxis unterschieden sich erheblich von denen der neuen Theaterform. Im Gegensatz zu den elitären Theateraufführungen des Dramentheaters war das Schattenspiel als Stegreiftheater mit hohem Wiedererkennungswert ein beliebtes Massenspektakel für das Volk²⁹ und bot somit trotz aller formaler Unterschiede auch geeignete Synapsen für spätere Adaptionen westlicher Theaterstücke in den osmanischen Kulturreis. Die wird man im Kapitel „5.3.1. Übersetzungen und Adaptionen“ sehen.

3.1. Von der „Tulpenzeit“ zum Tanzîmât- Eine Reformbewegung und ihre Folgen für die Entstehung eines westlich orientierten Dramentheaters

Wie jede Reformbewegung sind auch die Erlasse der Tanzîmâtzeit von 1839 und 1856 ein Versuch, einen Weg aus einer mehr oder weniger schwerwiegenden Krise zu finden. Und nach der Meinung Christoph K. Naumanns befand sich das Osmanische Reich seit dem Ausbruch des Russisch-Osmanischen Krieges im Jahr 1768 sogar „in seiner Existenzkrise“³⁰. Die Turkologin Beatrix Caner setzt den Beginn des Modernisierungsprozesses in den Vorbemerkungen ihres Buches *Türkische Literatur. Klassiker der Moderne*³¹ sogar schon bei

²⁸ Kreiser, Klaus, a.a.O., S. 317.

²⁹ Glassen, Erika: Das türkische Schattentheater. Ein Spiegel der spätmittelalterlichen Gesellschaft. In: Bürgel, Johann C. [/Guth, Stephan] (Hg.): Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998. S. 133.

³⁰ Neumann, Christoph K.: Das Osmanische Reich in seiner Existenzkrise (1768-1826). In: Kreiser, Klaus [/Neuman, Christoph] (Hg.): Kleine Geschichte der Türkei. Stuttgart: Reclam, 2009. S. 283f.

³¹ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 27-69.

der gescheiterten Belagerung Wiens im Jahre 1683 und dem Karlowitzer Frieden an. Mit dem Karlowitzer Frieden von 1699 endete der „Große Türkenkrieg“. Das Osmanische Reich sah sich ob seiner militärischen Schwäche das erste Mal gezwungen, selbst um diesen Frieden anzusuchen und musste weiters große territoriale Verluste hinnehmen.³² Die militärische Schwäche und die unter Sultan Selim I. (1512- 1520) begonnene Abwendung vom europäischen und Hinwendung zum arabisch-persischen Kulturraum wirkte sich nun auch innenpolitisch aus: Die osmanische Führung spaltete sich nicht nur bei der Frage, ob der Krieg um Wien wieder aufgenommen werden sollte, sondern auch in einen religiös-reaktionären Teil der „Ulemâ“-Kaste, die von den Janitscharen unterstützt wurde, und in einen Europa zugewandten Teil der osmanischen Oberschicht, dem sich auch viele Sultane zugehörig fühlten.³³ So läutete Sultan Ahmed III. (1703-1730) die türkische Aufklärung und die sogenannte „Tulpenzeit“ („lâle devresi“) ein, indem er dem Renegaten Ibrahim Müteferrika 1726 erlaubte, die erste türkische Druckerei in Istanbul zu eröffnen, die Werke ohne religiösen Inhalt mit arabischen Lettern (auf Türkisch) druckte. Vânkulu Lügatı hieß zum Beispiel das erste Buch, das 1729 auf Türkisch gedruckt wurde.³⁴ Es wurden antike Texte übersetzt und medizinische Abhandlungen verfasst. Neben den Mitgliedern der „Ulemâ“ gab es in den Büros der Hohen Pforte und in den Finanzbüros von nun auch neue, säkulare Beamte - die „kalemîye“ („Männer des Rohrstifts“). Sie konnten bis zum Amt des obersten Rechnungsführers aufsteigen und Kanzleivorsteher werden. Somit waren sie „die ranghöchsten osmanischen Würdenträger“, die auch mit ausländischen Gesandten in Berührung kamen, aber auch selbst ins Ausland entsandt werden konnten.³⁵ Außerdem bot das Osmanische Reich unter seiner Herrschaft vielen in ihren Ländern (vor allem Polen und Ungarn) verfolgten Europäern Unterschlupf und wollte sie als (außen)politische Berater einsetzen. So zum Beispiel auch dem rumänisch-ungarischen Regenten Rákóczi Ferencz II. (1676-1735), der über eine gut ausgestattete literarische Sammlung verfügte, auf die sein Landsmann, der Ungar Müteferrika (1674-1745, eigentlich Ibrahim Paşa), bei seinem Werk „Usul-ül hikem fi nizam-ül ümem“ („Prinzipien der Führung des öffentlichen Leben“) zurückgreifen konnte. Für einige Forscher gilt es als ein „Manifest der Europäisierung“ und war

³² Caner, Beatrix, a.a.O., S. 29.

³³ Ebd. S. 30.

³⁴ Neumann, Christoph, a.a.O., S. 246.

³⁵ Ebd. S. 258ff.

„Wegbereiter des Reformzeitalters“³⁶. Unter dem Begriff „Nazim-ı Cedid“ („Moderne Ordnung“) entwirft Müteferrika dort eine zwar nicht säkulare, sondern immer noch theokratische, aber dennoch moderne Gesellschaftsordnung nach europäischem Vorbild mit besonderem Fokus auf einer Umstrukturierung des Militärs. Der desolate Zustand des osmanischen Heeres und immer wiederkehrende Aufstände des Janitscharencorps machten eine Heeresreform dringend notwendig, aber auch sehr schwierig. Bezeichnend ist Sultan Ahmeds III. Thronverzicht zugunsten seines Neffen Mahmuds I. (1730-1754) aufgrund eines Janitscharenaufstands im Jahr 1730³⁷. Der Putsch richtete sich gegen die Ansätze der Heeresreform, denn nach dem Willen des Sultans und Müteferrikas sollte die Armee besser ausgebildet, technisch ausgestattet sein und strenger kontrolliert werden.³⁸ Obwohl sie nämlich genauso wie ihr europäisches Pendant regelmäßig vergütet wurde und ständig unter Waffen war, hoben sich die höheren Militärs der osmanischen Armee weniger von den einfachen Truppen ab und durchliefen auch keine streng reglementierte Offiziersausbildung.³⁹ Darum wurde der französische Offizier Claude Alexandre Comte de Bonneval (1675-1747, jetzt Humbaracı Ahmed Paşa) mit „dem Aufbau einer modernen Artillerie“⁴⁰ beauftragt. Laut Neumann war das Leben des französischen Renegaten beispielhaft für das vieler europäischer Flüchtlinge dieser Zeit:

„[...] privat und Europäern gegenüber (lebte er; Anm. d. Verf.) als französischer (respektive europäischer; Anm. d. Verf.) Aristokrat, offiziell und im öffentlichen Raum als osmanischer Würdenträger.“⁴¹

Besonders die Repräsentationskultur dieser französischen Aristokraten beeindruckte Sultan Ahmed III. und seine Nachfolger. Ganz wie am Hofe des Sonnenkönigs wurden nun Essen öffentlich zelebriert und die (zumeist) weiblichen Mitglieder der königlichen Familie beteiligten sich, wenn auch nicht für jedermann sichtbar, zunehmend an der Repräsentation. Der erste Europagesandte Yirmi Sekiz Çelebi Mehmed Efendi (?-1732) beschrieb im „Paris Sefretnâmesi“ („Pariser Botschaftsbericht“) das kulturelle Leben Westeuropas mit seiner (Landschafts- und Wasser-)Architektur, seinen Theatern, Opern und den

³⁶ Ebd. S. 36.

³⁷ **Die berühmte Revolte des Pâtrôna Halil.**

³⁸ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 36ff.

³⁹ Neumann, Christoph, a.a.O., S. 252.

⁴⁰ Ebd. S. 264.

⁴¹ Ebd. S. 264.

naturwissenschaftlichen sowie militärischen Errungenschaften.⁴² So kam es, dass sich der Sultan auch für die Wasserarchitektur europäischer Schlossparks interessierte und an den Ufern des Bosporus hölzerne Lustschlösser („yalı“) mit Wasserspielen entstanden. Die vom Sultan besonders geförderte Tulpenzucht gab der Epoche ihren Namen- „Tulpenzeit“.⁴³ Religiöse Bibliotheken wandelten sich zu Volksbibliotheken. Sie wurden von den Medressen und Moscheen in öffentliche Gebäude oder als Teil größerer Moscheenkomplexe ausgelagert, in denen Bücher und Kalligraphien gesammelt und aufbewahrt wurden.⁴⁴ Osmanische Maler befassten sich, vermutlich durch den Einfluss europäischer Maler in Istanbul, mit der Landschaftsmalerei und perspektivischer Darstellung.⁴⁵

Doch nicht nur innerhalb der Grenzen des osmanischen Reiches fand ein reger Austausch zwischen Architekten, Künstlern und Offizieren statt, sondern auch an den barocken Höfen im westlichen Europa wurde das exotische Morgenland am Bosporus en vogue. Während der „turquerie“ feierte man „Türkenhochzeiten“.⁴⁶ Komponisten wie Christoph Willibald Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn verarbeiteten die türkische Militärmusik der Janitscharenkorps mit den landestypischen Instrumenten in ihren Werken. Theaterstücke entstanden zu Ehren osmanischer Gesandter.⁴⁷ Kaffee und Tabak wurden als türkische Genussmittel verstanden und auf türkischen Hoffesten konsumiert.⁴⁸

Die bedrohliche Expansionspolitik sowohl der Habsburger auf dem Balkan als auch Russlands in der Schwarzmeerregion intensivierte die Beziehungen der Hohen Pforte mit den Franzosen. Als Gegenleistung für militärisches Knowhow - wie neuartige Kanonen und Umstrukturierung der Artillerie und des Janitscharenkorps - intensivierten sie ihre Handels- und Investmentpolitik und wurden Schutzmacht der im Osmanischen Reich lebenden Katholiken, auch der Armenier.⁴⁹ Auch die Einrichtung einer Marineingenieursschule „Mühendishane-i bahrî hümayun“ in Istanbul 1773 wurde von den Franzosen vorangetrieben. Erneute Kriege gegen Russland - den zu Beginn des Kapitels bereits erwähnten Feldzug von 1768-1774 - und Österreich hatten zur Folge, dass alle französischen

⁴² Caner, Beatrix, a.a.O., S. 33.

⁴³ Neumann, Christoph, a.a.O., S. 262f.

⁴⁴ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 39.

Neumann, Christoph, a.a.O., S. 267.

⁴⁵ Ebd. S. 267.

⁴⁶ Ebd. S. 260 und 263f.

⁴⁷ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 34.

⁴⁸ Neumann, Christoph, a.a.O., S. 261.

⁴⁹ Ebd. S. 246 und S. 270.

Caner, Beatrix, a.a.O., S. 41.

Diplomaten und die gesamte französische Belegschaft als russische Verbündete beim „Dīvān“ („Hofrat“) des Landes verwiesen wurden und Russland Schutzmacht der orthodoxen Christen im Osmanischen Reich wurde.⁵⁰ Unter der Führung der Janitscharen kämpfte bereits von 1798-1801 eine europäisch eingekleidete und ausgebildete Kompanie unter dem von Müteferrika eingeführten Begriff „Nizâm-ı Cedid“ („Moderne Ordnung“) gegen die Truppen Napoleon Bonapartes in der osmanischen Provinz Ägypten und konnte gerade noch einen Sieg der ehemaligen Verbündeten abwenden.⁵¹ Sultan Selim III. (1789-1807) konnte die von ihm und seinen Vorgängern angestrebten Reformen nicht vollkommen umsetzen, weil sich mit der mächtigen Janitscharen-Kaste auch die religiöse Oberschicht der „Ulemâ“ gegen die Verwestlichung der Heeresordnung und den beginnenden Laizismus aussprach. Sie waren es auch, die den Sultan 1807 durch ein religiöses Rechtsgutachten („fetwa“) zum Abdanken zwangen und so einen Ausbau der „Nizâm-ı Cedid-Truppen“ verhinderten. Seine Regentschaft war vor allem geprägt durch sein Mäzenatentum und Intensivierung der europäischen Beziehungen:

„insgesamt haben sich Form und Qualität der Verbindungen entscheidend verändert: Ästhetisches Empfinden, Wohnkultur Stadtplanung, private und öffentliche Sphäre der Oberschicht wurden jetzt von Europäern mitgeformt (sic!).“⁵²

So durchliefen von nun an viele Familienmitglieder der Herrscherfamilie, aber auch zahlreiche Mitglieder der osmanischen Oberschicht, sowohl eine westlich orientierte als auch eine arabisch-persisch orientierte Erziehung. Sie erhielten Unterricht in westlicher Musik und Sprachen, aber auch in Arabisch und Persisch. Der Sultan selbst soll ein begnadeter Komponist der klassisch-osmanischen Hofmusik („sanat müziği“) gewesen sein. Außerdem förderte er die mystische „Mevlevi-Dichtung“ des Şeyh Galib (1757-1799) und unterhielt zur selben Zeit eine Korrespondenz zu König Louis XVI. (1754-1793).⁵³ Doch nicht nur wegen des persönlichen Interesses am europäischen Lebensstil oder wegen der Heeresreformen nahm der Einfluss westlicher Staaten auf das Osmanische Reich zu, auch die schlechte wirtschaftliche Lage - nicht zuletzt aufgrund hoher Reparationszahlungen für verlorengegangene Kriege - war ein Grund hierfür. Die zahlreichen Botschaftsgebäude

⁵⁰ Neumann, Christoph, a.a.O., S. 287.

⁵¹ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 44.

⁵² Ebd. S. 45.

⁵³ Ebd. S. 44f.

der ausländischen Gesandtschaften in Istanbul waren beeindruckende Repräsentanten europäischer Kultur und Ausdruck ihrer (wirtschaftlichen) Überlegenheit. Daneben ermöglichen Friedensabkommen der jüngeren Vergangenheit in Städten wie Istanbul und Izmir den christlichen Minderheiten „eine weltoffene Selbstentfaltung“⁵⁴. Wer es sich von ihnen leisten konnte, schickte seine Kinder nun auf Schulen im Ausland: Armenische Kinder durchliefen ihre schulische Laufbahn zum Beispiel oftmals in Venedig.⁵⁵ Die sozio-kulturelle Kluft zwischen der türkischen Bevölkerung, die unter den vielen Kriegen zu leiden hatte, und der multiethnischen osmanischen Oberschicht, die von den neuen Errungenschaften profitierte, wurde deutlicher als je zuvor sichtbar.⁵⁶

Sultan Mahmud II. (1808-1839) hielt ebenfalls an den Reformbestrebungen seiner Vorgänger fest, wenn zu Beginn auch etwas zögerlich, da sich das Reich mit vielen inneren und äußeren Konflikten konfrontiert sah - wie zum Beispiel mit den Bestrebungen der Balkanvölker nach nationaler Selbstbestimmung. Erst als das Janitscharencorps im Jahr 1826 erneut zu putschen versuchte, reagierte der Sultan mit der Auflösung der Kaste am 17.06.1826, wodurch auch die „Ulemâ“ politisch unbedeutend wurde, und intensivierte die „Umstrukturierung des Staatswesens.“⁵⁷ Für Klaus Kreiser bedeutet die Janitscharenerhebung und deren blutige Niederwerfung eine tiefgreifende Zäsur, die „das letzte osmanische Jahrhundert“⁵⁸ einläutete. Die Verwaltungsreformen unter Mahmud II. und seinen Nachfolgern orientierten sich von nun an ausschließlich an den Modellen westlicher Staatsapparate wie der Schaffung vorkonstitutioneller Beratungsgremien, neugestalteter Staatskanzleien und Ressortministerien mit europäischen Hierarchien.⁵⁹ Diese wurden nicht zuletzt mit europäischen Revolutionären von 1848, die im Reich Unterschlupf fanden, besetzt.⁶⁰ Staatliche Schulen wurden in immer größerer Zahl eröffnet. Durch die Vergabe von Reisepässen wurden Auslandsaufenthalte und -Studien nun auch von höchster Stelle gefördert. Auf den neugeründeten Hochschulen für Medizin, Militär und Ingenieurswesen avancierten Französisch und Englisch zu Unterrichtssprachen. Zudem wurde ein Postdienst errichtet und eine Volkszählung angeordnet.⁶¹ Amerikanische Ingenieure und Techniker

⁵⁴ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 46.

⁵⁵ Neumann, Christoph, a.a.O., S. 270.

⁵⁶ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 47.

⁵⁷ Ebd. S. 48.

⁵⁸ Kreiser, Klaus, a.a.O., S. 320.

⁵⁹ Ebd. S. 316.

⁶⁰ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 52f.

⁶¹ Ebd. S. 48f.

ersetzen die französischen und brachten Dampfschiffe mit.⁶² 1822 wurde schließlich die berühmte Übersetzer- und Dolmetscherschule („tercüme odası“) gegründet, deren Absolventen später wichtige Staatsmänner (u.a. Großwesir Mustafâ Reşid Paşa) und Literaten (Namık Kemal) wurden.⁶³

Mustafâ Reşid Paşa war auch maßgeblich für die Erlässe verantwortlich, die der Tanzîmât-Ära ihren Namen gaben: die Tanzîmât Fermanı (Reformverordnungen oder Edikt von Gülhane). Darin regelte Sultan Abdülmecid I. (1839-1861) das Zusammenleben der muslimischen Mehrheit mit der nichtmuslimischen Minderheit. So durften jetzt auch zum ersten Mal Nichtmuslime Dienst an der Waffe tun oder Grundstücke erwerben bzw. Investitionen tätigen.⁶⁴ Ein Strafkodex wurde eingeführt, der dem französischen „Code Penal“ glich.⁶⁵ Die Modalitäten der Gerichtsbarkeit wurden modifiziert, die Kopfsteuer (cizye) für Nichtmuslime wurde abgeschafft, aber durch eine säkulare Wehrsteuer (bedel) ersetzt. Staatsbeamte sollten nun ungeachtet ihrer Religionszugehörigkeit und allein wegen ihrer Qualifikation ernannt werden. Alles in allem ging es bei den ersten Erlassen also vor allem um

„die Sicherheit des Lebens, den Schutz der Ehre und des Vermögens, Fixierung der Steuern, die Art und Weise der Aushebung der nötigen Truppen und die Dauer ihrer Dienstzeit.“⁶⁶

Konkretisiert wurden die Gleichstellungsgesetze von Nichtmuslimen und Muslimen mit dem Erlass Hatt-ı Hümâyûn (Kaiserliches Handschreiben) von 1856. Es entstand nun eine neue Art der Aristokratie, die sich nun vor allem aus den ethnischen Minderheiten und Bürokraten zusammensetzte und deren Sprache Französisch war.⁶⁷ Als mit Abdülaziz (1861-1876) der erste Sultan bei seiner Inthronisierung einen Eid auf die Edikte leisten musste, bedeutete dies ein klares Bekenntnis zur Moderne. Durch die Aufhebung der Vorzensur im Jahr 1864 blühte auch das Pressewesen auf. Zeitungen dienten vielen Intellektuellen als wichtigstes Instrument, ihre neue Weltsicht einer breiten Bevölkerung unterbreiten zu können. Im Feuilleton wurde über (westliche) Theaterstücke, Opern, Ballett und Kunst räsoniert, erste

⁶² Kreiser, Klaus, a.a.O., S. 326.

⁶³ Kreiser, Klaus, a.a.O., S. 335.

⁶⁴ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 56.

⁶⁵ Kreiser, Klaus, a.a.O., S. 335.

⁶⁶ Kreiser, Klaus, S. 337.

⁶⁷ Caner, Beatrix, S. 56.

türkische Romane wurden darin als Fortsetzungsreihen abgedruckt und politische Impulse gesetzt. Einige Literaten dieser Zeit - wie Namık Kemal, Ahmed Mithat oder Şinasi - waren Redakteure und Herausgeber der ersten türkischen (politischen) Tageszeitungen im Osmanischen Reich.⁶⁸ Eine Öffnung nach Europa waren auch die Reisen des jungen Sultans nach Paris, Wien und London sowie Botschaftsbesuche innerhalb seines Reiches. Empfänge von verschiedenen gekrönten Häuptern Europas wurden nun nicht mehr im Topkapı Sarayı, sondern in der neu erbauten barocken Residenz Dolmabahçe Sarayı gegeben.⁶⁹ In der osmanischen Oberschicht wurde nicht nur Französisch gesprochen, man kleidete sich nun auch nach der neuesten Pariser Mode und verlegte sein soziales Leben in die Öffentlichkeit. Zu den neuen Ausflugszielen in der Istanbuler Umgebung ließ man sich von nun ab mit Pferdekutschen kutschieren.⁷⁰

Es nimmt also nicht Wunder, dass sich die in den nun folgenden Kapiteln angesprochenen Pioniere des westlich orientierten Versdramas vor allem des französischen Theaters annahmen und entweder aus einer ethnischen Minderheit stammten oder Sprösslinge angesehener osmanisch-türkischer Familien waren, die eine westliche Erziehung erhalten hatten.

Sie alle wurden in eine Zeit geboren, die sich im Umbruch befand und die sie prägend mitgestalteten.

3.2. Karagöz: Eine traditionelle Theaterform als Spiegel der späatosmanischen Gesellschaft

Als Mitte des 19. Jahrhunderts erstmals westlich orientierte Theaterformen im Osmanischen Reich aufkamen, trafen sie nicht etwa auf einen theatral luftleeren Raum, sie begründeten vielmehr eine neue Art, Theater(stücke) zu erschaffen, aufzuführen und zu rezipieren, die sich von den traditionellen Theaterformen innerhalb des islamischen Kulturkreises unterschied. Petra de Bruijn teilt das türkische Theater in drei Theaterformen ein: Zum Einen in das traditionelle Volkstheater, das über Jahrhunderte hinweg in den anatolischen Dörfern aufgeführt wurde und sich auf „*Naturrituale stützt, die sich wiederum isoliert vom Rest der Welt entwickelt hatten.*“⁷¹ Zum Anderen in das traditionelle Volkstheater, das in den osmanischen Großstädten gespielt wurde und daher vielen multiethnischen Einflüssen ausgesetzt war. Als

⁶⁸ Kreiser, Klaus, a.a.O., S. 331.

Caner, Beatrix, a.a.O., S. 59f.

⁶⁹ Kreiser, Klaus, a.a.O., S. 333f.

⁷⁰ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 56ff.

⁷¹ De Bruijn, Petra, *Molière on The Turkish Stage*, a.a.O., S. 93.

dritte Theaterform nennt sie das westlich orientierte Versdramentheater.⁷² Um zu verstehen, inwieweit sich das neue, abendländische Versdramentheater von den bereits etablierten morgenländischen Theaterformen abgrenzte, bietet es sich an, zunächst das Schattenspiel Karagöz als Beispiel für ein althergebrachtes osmanisch-türkisches Volkstheater näher, wenn auch nicht en détail, zu beleuchten.

Ursprung und Entstehung des Schattentheaters oder auch Hayal Oyunu sind noch nicht hinreichend erforscht.⁷³ Es lässt sich jedoch nachweisen, dass auch das Schattenspieltheater im 16. Jahrhundert nach Anatolien importiert wurde. Laut einer arabischen Chronik des Ibn İyās aus dem Jahr 1517 kam es von Ägypten nach Istanbul, nachdem sich Sultan Selim I. (1470-1520) in Kairo die Hinrichtung seines unterlegenen Widersachers, des mamlukischen Sultans Tūmān Bey, durch einen ansässigen Schattenspieler nachspielen ließ - woraufhin der osmanische Herrscher derart angetan war, dass er den Schattenspieler aufforderte, mit ihm von Kairo nach Istanbul zu gehen.⁷⁴ Seinen Namen Karagöz (Schwarzauge) erhielt das Schattenspiel einer nicht weniger blutrünstigen Legende nach von einem gleichnamigen Handwerker, der zusammen mit seinem Kollegen „Hacivad“ den Bau einer Moschee verzögert haben soll, indem sie ihre Arbeitskollegen mit harmlosen Späßen von ihrer Arbeit abhielten, was ihnen im Ende den Tod einbrachte. Der Sultan, der das Todesurteil fällte, bedauerte dieses jedoch alsbald und fand Trost in den Worten seines Sufischeichs⁷⁵ Küşteri, wonach das Leben im Diesseits lediglich einen Schattencharakter habe. Seitdem dienen die Figuren und ihre Streiche als lose Vorlage für die improvisierten Stücke des Karagöz-Schattentheaters und Sufischeich Küşteri als Schutzpatron.⁷⁶ Schon die Entstehungsgeschichte lässt den religiösen Charakter des Schattenspiels durchscheinen. Und tatsächlich wurde das Hayal Oynunu als Theaterform nicht nur durch ein islamisches Rechtsgutachten „Fatāwā“⁷⁷ anerkannt und vor allem während 28 der 29 Ramadannächte aufgeführt, sondern aufgrund seiner Wesensart sogar islamisch-metaphysisch gedeutet. Die Vorführungsmodalitäten, nämlich dass ein Spieler die aus Kamelhaut und mit Wurzelfarben bemalten, etwa 35 bis 40 cm großen, Spielfiguren mithilfe eines Holzstabes zwischen einer

⁷² Ebd. S. 93.

⁷³ Pazarkaya, Yüksel, a.a.O., S. 207.

⁷⁴ Glassen, Erika, a.a.O., S. 122f.

⁷⁵ religiöses Oberhaupt eines Derwischordens.

⁷⁶ Glassen, Erika, a.a.O., S. 125.

⁷⁷ Dadurch, dass die Figuren durch Löcher, in denen Stäbe durchgeschoben werden und die Figuren bewegt werden können, sind diese lebensunfähig. (Vgl. Glassen, Erika, a.a.O., S. 123.)

Öllampe und einer Leinwand bewegt und sprechen lässt, wurden mit dem Glauben des Islams an die Vorsehung gleichgesetzt:⁷⁸

„Wie diese Figuren hinter der Leinwand von einem Schattenspieler, der für den Zuschauer unsichtbar bleibt, geführt werden, so werden auch die Menschen von einem für sie unsichtbaren Schöpfer geführt Aus dieser gleichnishaften Interpretation seiner Technik geht auch der lehrstückhafte Charakter des Karagöz als >>Leinwand der Lehre<< hervor. Der Mensch als Zuschauer soll aus dem, was er auf der Leinwand sieht, Lehren für sein irdisches Dasein ziehen, das so vergänglich ist wie die Schatten der Karagöz-Leinwand.“⁷⁹

Als Stegreifspiel war das, „*was (der Zuschauer Anm. d. Verf.) auf der Leinwand sieht.*“⁸⁰ größtenteils improvisiert und nicht schriftlich fixiert, der Handlungsverlauf aber einstudiert⁸¹. Obwohl die einzelnen Teile der Karagözdramaturgie inhaltlich nicht zusammenhingen, unterlagen sie dennoch einer festen Nummernfolge, die damit begann, dass zunächst ein farbiges Bild aus Leder - das sogenannte „göstermelik“ - auf die Leinwand projiziert wurde und bei Tamburin- und Schalmeienmusik wieder entfernt wurde. Dabei erschien einer der Hauptfiguren, „Hacivad“, singend auf der Leinwand und beendete seinen Gesang mit den Worten „hey hakk“ („oh Gott!“). Der religiös-mystische Charakter des Schattenspiels zeigt sich nicht nur in der theologischen Auslegung der Theaterform durch islamische Gelehrte, sondern auch in dem mystischen Einleitungsghazel⁸² („perde ghazeli“)⁸³, das dem Gesang folgte. Erst danach kommt der eigentliche Protagonist und Namensgeber des Schattenspiels, Karagöz zum Vorschein und liefert sich mit „Hacivad“ eine Prügelei und obszöne Spaßdialoge: „muhavere“. ⁸⁴ Pazarkaya nennt diese Dialoge in seinem Buch „*Rosen im Frost*“ „*Anti-Konversation*“⁸⁵, da aufgrund sprachlicher Barrieren - „Hacivad“ spricht die offizielle Amts- und Hochsprache Osmanisch, „Karagöz“ hingegen das volkstümliche Türkisch - keine wirkliche Konversation bzw. kein wirklicher Dialog zwischen den beiden Hauptfiguren stattfindet. Es kommt stattdessen vermehrt zu Missverständnissen. Was zunächst der Belustigung der Zuschauer diente, war im ausgehenden 19. Jahrhundert Ausdruck des soziokulturellen Problems, mit dem sich die osmanische Bürgerschicht konfrontiert sah und das auch die

⁷⁸ Pazarkaya, Yüksel, a.a.O., S. 207.

⁷⁹ Pazarkaya, Yüksel, a.a.O., S. 207.

⁸⁰ Ebd. S. 207.

⁸¹ Ebd. S. 210

⁸² **Ghazel** ist eine arabisch-persische Lyrikform mit dem Reimschema: aa ba ca da ea fa.

⁸³ De Bruijn, Petra, Turkish Verse Drama, a.a.O., S. 24.

⁸⁴ Glassen, Erika, a.a.O., S. 126.

⁸⁵ Pazarkaya, Yüksel, a.a.O., S. 211.

Dramatiker der westlich orientierten Tanzîmâtliteratur umhertrieb - nämlich das Problem der eigenen kulturellen Identitätssuche. In einer Zeit, da sich das Osmanische Reich bereits im Untergang befand und die multiethnischen Bevölkerungsschichten des Vielvölkerstaats nach nationaler Selbstbestimmung strebten, wurde das Modell des gebildeten Bürgers „Osmanlı“, der ethnisch zwar kein Türke, aber Moslem zu sein hatte und dessen Sprache ein künstliches Konstrukt aus drei verschiedenen Sprachen war - Türkisch, Persisch sowie Arabisch - obsolet und man begann, wenn auch widerwillig, sich der eigenen Wurzeln zu besinnen.⁸⁶ Zeigte Karagöz diesen Missstand lediglich auf, so waren es die Dramatiker des Tanzîmâts, die eine Sprachreform begonnen, die von Atatürk im Jahr 1928 vollendet wurde. (Vgl. dazu Kapitel 5.4.) Der nun folgende Hauptteil „fasıl“ wird durch eine Floskel „Karagöz“ eingeleitet. Nachdem „Hacivad“ den Handlungsablauf des „fasıls“ initiiert hat, verlässt er die Leinwand. Dafür treten jetzt andere Typen mit „Karagöz“ in Interaktion und treiben mit ihm die Handlung voran bis „Hacivad“ als eine Art Deus ex machina die entstandenen Verwirrungen am Ende des „fasıls“ wieder auflöst. Das Figurenensemble des Hauptteils spiegelte den Vielvölkerstaat wider und war mit islamischen Persern, Arabern, Albanern, christlichen Griechen und Armeniern sowie Juden multiethnisch und -konfessionell. Darüber hinaus bestand eine Puppensammlung allgemein aus körperlich und geistig Behinderten, Artisten, Künstlern, Frauen, Legendenfiguren, Tieren und verschiedenen Requisiten.⁸⁷ Die Nummernfolge des Schattentheaters findet nach dem „fasıl“ ihren Abschluss, indem sich die beiden Protagonisten, wie schon in der „muhavere“, streiten und sich gegenseitig beschuldigen, Schuld an den Verwicklungen des Hauptteils gewesen zu sein. Danach folgt eine Vorschau auf die nächste Spielnacht und eine Entschuldigung beim Publikum für etwaige Fehler bei der Stimmen- bzw. Dialektimitation.⁸⁸ Die Stücke spielten zum größten Teil in einem für Istanbul typischen Viertel - Türkisch „mahalle“ - auf dem Küsteri-Platz. Der Klatsch seiner illustren Bewohner waren sprudelnde Quellen der Inspiration für die Lustspielszenarien des Schattentheaters.⁸⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Kunst des Schattenspielers und die Besonderheit des Karagöztheaters in der Improvisation bestanden, da die Stücke nicht

⁸⁶ Glassen, Erika, a.a.O., S. 121.

⁸⁷ Pazarkaya, Yüksel, a.a.O., S. 212.

⁸⁸ Ebd. S. 212f.

⁸⁹ M.R.K.: Karagöz, das türkische Schattenspiel. In: Mitteilungen. Deutsch-Türkische Gesellschaft e.V. Heft 29. Bonn, 8/1959. S. 4.

literarisch fixiert waren. Was nicht hieß, dass deswegen die Qualität der Nachahmung („taqlid“) vernachlässigt werden durfte, was sich an der abschließenden Entschuldigung beim Publikum ablesen lässt. Zudem war das Karagöz in der Hochphase des Osmanischen Reiches vor allem ein Lustspiel und eine „Schule der Gotteserkenntnis“⁹⁰ mit moralischem Anspruch gewesen, gegen Ende des 19. Jahrhunderts glich es eher einem obszönen Kabarettstück, in dem verstärkt gesellschaftliche Kritik⁹¹ geübt wurde, bis eine rigorose Zensurpolitik auch dies unmöglich machte und somit das Ende des Karagözzeitalters einleitete.⁹² Es begann das Zeitalter einer neuen Theaterform, dem türk tiyatrosu.

4. Das türk tiyatrosu - Einflüsse und unterstützende Faktoren

Als sich die christlichen, vor allem armenischen Minderheiten des Osmanischen Reiches mit dem westlichen Dramentheater auseinanderzusetzen begannen, war dies laut türkischer Geschichtswissenschaftler wie Metin And oder Refik Ahmet (Sevengil) der Beginn des türk tiyatrosu (türkisches Theater), wie das westlich orientierte Literaturtheater schon im Osmanischen Reich genannt wurde. Doch gab es neben den Bemühungen der im Osmanischen Reich lebenden Minderheiten wie Italienern, Franzosen, Griechen und Armeniern noch weitere Faktoren, die die Genese des westlich orientierten (Vers-) Dramentheaters am Bosporus unterstützten. Dazu gehörten die Anstrengungen der ausländischen Gesandtschaften, des Hofes und der osmanischen Oberschicht sowie die Aufführungen ausländischer Schauspieltruppen.

4.1. Europäische Gesandtschaften

Zunächst führten die in Kapitel 3.1. bereits beschriebenen regen Handelsbeziehungen zwischen dem Westen und dem Osmanischen Reich aufgrund der wirtschaftlichen sowie militärischen Schwäche der Hohen Pforte Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem verstärkten Zuzug europäischer Händler und Gesandtschaften nach Istanbul, die neben ihren Waren auch ihr kulturelles Leben und Gedankengut aus Europa mitbrachten.⁹³ In manchen Botschaftsgebäuden europäischer Gesandtschaften befand sich zum Beispiel ein Theaterraum, in dem vor allem italienische oder französische Opern- bzw.

⁹⁰ Glassen, Erika, a.a.O., S. 128.

⁹¹ ohne dabei Vertreter der Zivilbehörden, die Polizei, den Sultan oder Religion anzusprechen.

⁹² Pazarkaya, Yüksel, a.a.O., S. 209.

Glassen, Erika, a.a.O., S. 127.

⁹³ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 12.

Sprechtheatervorstellungen gegeben wurden, zu denen hochrangige Osmanen entweder als Zuschauer geladen wurden - Frauen wohnten den Aufführungen in einem extra abgetrennten und vergitterten Bereich bei - oder sogar Teil des spielenden Ensembles waren.⁹⁴ Üblicherweise traf man sich bereits zum gemeinsamen Mittagessen und ließ den Tag mit einer abendlichen Theatervorstellung ausklingen.⁹⁵ Bereits im 17. Jahrhundert soll in der französischen Botschaft in İzmir mit Pierre Corneilles „Nicomède“ ein derartiger Theaterabend angeboten worden sein.⁹⁶ Das erste deutschsprachige Drama in Kleinasien sei laut Metin And übrigens 1857 mit „Faust“ gespielt worden.⁹⁷

4.2. Das Hoftheater

Bis zur Repression des osmanischen Absolutismus „İstibdat“ wurde die Beschäftigung mit der westlichen (Theater-)Kultur sogar von höchster politischer Stelle durch verschiedene Erlässe (Tanzîmât) und ein hohes Maß an Mäzenatentum gefördert. Vor allem Sultan Mahmut II. (1808- 1839) interessierte sich sehr für das westliche Theater und besaß eine Sammlung von etwa 500 Theaterstücken bestehend aus 40 Tragödien, 50 Dramen, 30 Komödien und 280 Vaudevillestücken⁹⁸. Er war es auch, der 1828 den Bruder Gaetano Donizettis damit beauftragte, ein Hoforchester, das sogenannte „Muzika-i Hümayun“, nach westlichem Vorbild aufzubauen und begünstigte damit auch die Entstehung eines Hoftheaters.⁹⁹ Waren es im Anfang vor allem Artisten, die in provisorisch umfunktionierten Räumen innerhalb des Sultanpalastes vor den königlichen Zuschauern mit einem eher akrobatisch angelegten Programm auftraten, spielten laut eines Artikels der „Times“ aus dem Jahr 1843 im selben Jahr die ersten männlichen Schauspieler vor Sultan Valide im Haremsgebäude Donizettis Oper „Belisario“. Zudem gaben französische Schauspieltruppen unter der Leitung Danternys und Felicien in den provisorischen Theaterräumen des Çırağan Palastes und ab 1856 des Dolmabahçe Palastes Vorstellungen westlicher Theaterstücke. Ein Übersetzer der französischen Gesandtschaft soll sie zuvor ins Türkische übersetzt haben und dafür ein diamantenes Zigarettenetui vom Sultan erhalten haben, während die Theaterleiter

⁹⁴ And, Metin: Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 37f.

⁹⁵ Ebd. S. 40.

⁹⁶ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 38.

⁹⁷ Ebd. S. 57.

Führt aber weder Datum und den Aufführungsort an.

⁹⁸ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 25.

⁹⁹ Ebd. S. 22f.

für ihre Dienste rund 50000 Kuruş bekommen haben sollen.¹⁰⁰ 1838 sollen mit Sultan Mahmuts Erlaubnis bereits zwei Amphitheater in Istanbul eröffnet worden sein.¹⁰¹ Neben Tragödien, Komödien und Musik wurden dort besonders Seiltänze und Kraftdemonstrationen dargeboten und erfreuten sich beim Publikum großer Beliebtheit, so dass die Zuschauerplätze bei jeder Vorstellung ausverkauft gewesen sein sollen.¹⁰² Um den Konkurrenzkampf der beiden Häuser abzudämpfen, setzte ein Regierungsbeamter fest, an welchen Tagen in der Woche das jeweilige Haus Vorstellungen geben durfte. Sonntags wurde abgewechselt, wobei man sich die Erlaubnis erkaufen konnte, auch an den Sonntagen zu spielen, an denen das andere Haus Vorstellungen gab. Immerhin bedeutete dies ein Mehr an Einnahmen von 18000 Kuruş. Und obwohl das Betreiben eines eigenen Hauses außerhalb der Palastanlagen also sehr lukrativ gewesen zu sein schien, boten Vorstellungen am Hofe finanzielle Sicherheit, da er an die Artisten einen monatlichen Fixlohn von 4000 Kuruş auszahlte sowie Vieh und Stallungen stellte. Darüber hinaus durfte ein Ensemble, das an der Hohen Pforte regelmäßig Vorstellungen gab, einen Namenszusatz tragen, der es auszeichnete und die Einnahmen seines jeweiligen Hauses um ungefähr 45000 Kuruş pro Woche erhöhte.¹⁰³ So führte die berühmte Artistenfamilie Soullier den von Sultan Abdülmecit verliehenen Titel „*Soullier İmparatorluk Cambazhanesi, Türk Hükümdarı Abdülmecit Hanın Canbazi, İftihar nişanına sahip*“¹⁰⁴ („Kaiserliches Artistenhaus Soullier, Artist des türkischen Monarchen Khan Abdülmecit, Träger eines Auszeichnungsabzeichens“).

4.3. Ausländische Schauspieltruppen

Angezogen durch den wirtschaftlichen Erfolg einerseits und den Nachwirkungen des Befreiungskrieges gegen Napoleon in Europa¹⁰⁵ anderseits gastierten ab 1820¹⁰⁶ ausländische Schauspieltruppen, Opernensembles und Artisten aus Italien, Frankreich, Russland und Deutschland immer häufiger am Bosporus respektive in İzmir oder ließen sich dort nieder. Sie spielten unter anderem auch in palast- bzw. botschaftsexternen Theaterhäusern (Schulen, Sommersitzen, Konaks) vor ausländischem Publikum, christlichen Minderheiten und Türken, die entweder selbst schon einmal in Europa gewesen waren oder

¹⁰⁰ Ebd. S. 25.

¹⁰¹ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 25.

¹⁰² Ebd. S. 23f.

¹⁰³ Ebd. S. 24.

¹⁰⁴ Ebd. S. 26.

¹⁰⁵ Ebd. S. 53.

¹⁰⁶ Ebd. S. 54.

europäische Schulen besucht hatten.¹⁰⁷ Unter den Gastschauspielern sollen sich unter anderem der Deutsche Adalbert Matkowsky,¹⁰⁸ die Italienerin Adelaide Ristori oder Wiener Operettenensembles unter der Leitung Heinrick Zellers befunden haben.¹⁰⁹ Das erste botschafts- bzw. palastexterne Theaterhaus soll 1830 in İzmir gebaut worden sein.¹¹⁰ Nach Refik Ahmet (Sevengil) stand das erste feststehende Theaterhaus in İstanbul im (christlichen) Stadtteil Galata und hatte den Namen Venedikli Jüstinyani.¹¹¹ Gespielt wurden dort vor allem französische Stücke. Als das Gebäude abbrannte, wurde es nach Plänen italienischer Architekten wieder aufgebaut und diente französischen Opern- und Lustspielensembles als Spielstätte.¹¹² Ein weiteres wichtiges Theaterhaus in Galata zu dieser Zeit ließ Mişel oder Mihail Naum Efendi - ein katholischer Syrer - ebenfalls von italienischen Baumeistern erbauen. Bis es dem großen Brand vom 24.05.1870 zum Opfer fiel, wurden dort sehr erfolgreich Genre übergreifend - von Tragödien bis Operetten - ausländische Stücke von nichttürkischen Schauspielern aufgeführt.¹¹³ Wie angesehen das Haus gewesen sein muss, zeigen drei Umstände: Zum Einen sollen die Sultane Abdülmecit I. (1839-1961) und Abdülaziz (1861-1876) die dortigen Vorstellungen sehr oft besucht, ja sogar eine eigens vergitterte Loge besessen haben. 1848 zum Beispiel soll sich Abdülmecit I. eine „Macbeth“-Aufführung angesehen haben, während 1866 Abdülaziz der Oper „Der Barbier von Sevilla“ beiwohnte. Doch nicht nur osmanischer Hochadel war im Naum Theater zu Gast, sondern auch europäischer: Neben dem Prinz und der Prinzessin von Wales 1868, hatte sich 1869 auch der österreichische Kaiser angemeldet.¹¹⁴ Dass Naum laut der osmanischen Zeitung „Ruzname-i Ceride-i Havadis“ 1862 die weiter oben bereits erwähnte italienische Schauspielerin Adelaide Ristori (1822?- 1906) in seinem Haus zu Gast hatte, deren Interpretation einer tragischen Rolle sogar von der Zensurbehörde und Staatsministern in höchstem Maße gelobt wurde, ist ein weiteres Indiz für das gute Renommee des Hauses: ¹¹⁵

¹⁰⁷ Wie die Artistenfamilie Soullier, die im Gedikpaşa Tiyatrosu eine Art Zirkus unterhielt.

¹⁰⁸ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 57.

¹⁰⁹ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 15.

And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 58.

¹¹⁰ Ebd. S. 54.

¹¹¹ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 14.

¹¹² Ebd. S. 14.

¹¹³ Ebd. S. 14.

¹¹⁴ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 26f.

¹¹⁵ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 15.

„*Trajediya, yani hüznamız oyunları icra etmekte bulunan ve Avrupaca birinci derecede şöhretşiar olan Madam Ristori bu defa Derisaadete gelip Beyoğlunda Naum tiyatrosunda icrayı lûbu maharet etmekte bulunmuştur. Merkume hiddet ve gazap ve haset ve sürur ve ask ve muhabbet gibi ebnayı beşerin muttasif ve mütehallik olduğu ahvali ahlâkı lûbgâhta makamına göre taklit ile nazırlarını ol derecede müstagrâki hüznü esef eder ki bunun tarifi mücerret amehyatının görülmesine muhtaçtır.*“ (Ruzname-i Ceride-i Havadis, 1862) ¹¹⁶

„*Madame Ristori, die Tragödien, also traurige Stücke spielt und europaweit sehr bekannt ist, kam dieses Mal nach Istanbul und gab im Naumtheater in Beyoğlu ihre Schauspielkunst zum Besten. Die Erwähnte hat auf der Bühne Gemütsregungen, mit denen der Mensch ausgestattet ist, wie Zorn, Wut, Neid, Freude, Liebe und Freundschaft, mit ihrem stets der Situation entsprechenden Schauspiel die Zuschauer derart in Kummer und Trauer versetzt, dass man dies nicht beschreiben kann, sondern sehen muss.*“ (Ruzname-i Ceride-i Havadis, 1862)

Darüber hinaus erhöhte Sultan Abdülaziz die finanzielle Unterstützung des Naum Theaters, nachdem er 1867 als erster osmanischer Monarch (in friedlicher Absicht) nach Europa gereist war und in Paris, London und Wien zahlreiche Opern- und Ballettvorstellungen besucht hatte.¹¹⁷

Abdülaziz war aber nicht nur dem westlichen Theater, sondern auch dem traditionellen türkischen Theater sehr zugetan und nahm zumindest zu Beginn seiner Regentschaft an vielen (Orta Oyunu¹¹⁸-) Vorstellungen muslimischer Schauspieler am Hoftheater teil.¹¹⁹ Schon Abdülaziz' Vorgänger Abdülmecit I. sah sich im Theater des Palastes Molière-Stücke an, die von muslimischen Schauspielern gespielt wurden. Zum Teil rekrutierten sie sich aus Musikschülern des höfischen Musikkonservatoriums, das von Donizettis Schüler Ahmet Necip Paşa geleitet wurde. Überliefert ist, dass zwei seiner Leibärzte, Konstantinos Karatheodori und Spitzer, Molière-Stücke wie „Le Malade Imaginaire“ und „Georges Dandin ou Le mari confondu“ übersetzten und mit muslimischen Schauspielern für Abdülmecit I. inszenierten.¹²⁰ Der für sein Misstrauen bekannte Monarch Abdülhamit II. (1876-1909) unterband alsbald Theaterproben junger Musikstudenten. Er hielt die Zusammenkünfte im Theatersaal des Sarays für geheime Treffen vermeintlicher Verschwörer und ließ die Gruppe eines Abends verhaften. In Wirklichkeit jedoch probten sie lediglich ein türkisches

¹¹⁶ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 15.

¹¹⁷ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 28.

¹¹⁸ Das Orta Oyunu (Spiel in der Mitte) ist ein improvisiertes Theaterspiel, das im Freien aufgeführt wurde.

¹¹⁹ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 30.

¹²⁰ Ebd. S. 28.

Theaterstück ein, das sie selbst geschrieben hatten, unzufrieden mit den kleinen Rollen, die sie in den ausländischen Produktionen bis dato spielen durften.¹²¹

4.4. Das osmanische Bürgertum

Erste Erfahrungen mit dem westlichen Theater sammelten die osmanisch-türkischen Jugendlichen aber nicht nur innerhalb des Sarays oder in den provisorischen Theaterhäusern ausländischer Schauspieltruppen, sondern auch in den Herrenhäusern („konak“) reicher osmanischer Beamter. Wie auch im westlichen Europa Bürger versuchten, das soziokulturelle Leben des Hochadels nachzuahmen, imitierten die hohen Staatsbeamten des Osmanischen Reiches in ihren „konaks“ bzw. Sommerhäusern die Lebensweise ihres Sultans. Während der Tanzîmâtzeit bedeutete dies eine Öffnung gen Westen und eine intensivierte Beschäftigung mit dem westlichen Kulturgut Theater. Mehmet Saadettin Paşa, ein hoher Offizier in Abdülhamits Armee, baute in seinem Konak in Çemberlitaş zum Beispiel ein Theatergebäude, an dem seine Leibeigenen und Sklaven (meist aus den besetzten Gebieten Osteuropas), aber auch berühmte Theaterschauspieler wie Holas, Mınakyan und Ahmet Fehim Efendi Theatervorführungen für ihn gaben und dafür von dem Requisiteur Şişeciyân ausgestattet wurden.¹²² Auch der fünfmalige Großwesir Âli Paşa (*1815-†1871) unterstützte die Entwicklung des westlichen Theaters im Osmanischen Reich. Er war unter anderem auch für die Vergabe von Konzessionen verantwortlich, die das Leiten eines Theaterhauses erlaubten. Âli Paşa selbst war ein Kenner des westlichen Theaters, da er im diplomatischen Dienst im europäischen Ausland war und mit dem dortigen Theater in Berührung kam. Zudem erlernte er im berühmten Übersetzungsbüro (Tercüme Odası) der Hohen Pforte Französisch, was ihm eine intensive Auseinandersetzung mit französischen Theaterstücken ermöglichte. So kam es, dass während seiner Amtszeit Theaterhäuser von ethnischen Minderheiten wie Armeniern, Griechen und Bulgaren eröffnet wurden; u.a. das „Gedikpaşa Tiyatrosu“ unter der Leitung Güllü Agops.¹²³ Ein weiterer Großwesir und osmanischer Staatsmann, der sich der Verbreitung des westlichen Theaters innerhalb der Grenzen des Osmanischen Reiches annahm, war Ahmed Vefik Paşa (*1818?/1823?-†1891). Sein Lebenslauf ist beispielhaft für den eines osmanischen Intellektuellen des Tanzîmâts: Geboren

¹²¹ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 17.

¹²² And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 31.

¹²³ Ebd. S. 31.

in İstanbul als Sohn eines zum Islam konvertierten Griechen und einer Jüdin, folgte er seinem Vater als Kind in den diplomatischen Außendienst nach Paris, wo er am „Lycée St. Louis“ fließend Französisch lernte. Nach seiner Rückkehr nach İstanbul arbeitete er im Tercüme Odası, wo er später sogar zum höchsten Übersetzer aufstieg, weil er neben Französisch durch Aufenthalte in London und Teheran auch Englisch und Farsi perfekt beherrschte. Zu Beginn einfacher Beamter unter anderem in İzmir, Eflak und Boğdan, stieg er sogar zweimal zum Großwesir des Osmanischen Reiches auf. Wichtig für das Theater sind vor allem seine Arbeit als Übersetzer von 16 Molière-Stücken, der Werke Victor Hugos und Voltaires, sowie sein Bemühen als Gouverneur in Bursa, das gemeine Volk für das Theater zu begeistern. Er ließ in Bursa sogar ein Theaterhaus eröffnen, an dem westliche Stücke gespielt wurden, die er entweder selbst übersetzt oder für das osmanische Publikum adaptiert hatte. Außerdem soll er großen Einfluss auf die Inszenierungen im Allgemeinen und die Aufführungen im Speziellen gehabt haben, da er täglich die im Theater abgehaltenen Proben zum Beispiel von Tomas Fasulyaciyanas Schauspieltruppe besucht und Beamte abgestellt haben soll, die sich die öffentlichen Aufführungen anzusehen und zu überwachen hatten.¹²⁴ Es ließen sich viele weitere Beispiele osmanischer Staatsbeamter anführen, die in ähnlicher Weise das westliche Theater im Osmanischen Reich zu etablieren versuchten wie die oben beschriebenen Âli Paşa und Ahmed Vefik Paşa. Schließlich sei nur noch der türkische Botschafter in Wien Arifî Paşa (*1830-†1895) kurz erwähnt, da er deutschsprachige Stücke wie Lessings „Nathan der Weise“ und Grillparzers „Der Traum ein Leben“ ins Türkische übersetzte.¹²⁵

4.5. Die ethnischen Minderheiten

In seinem Buch *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar* geht Fırat Güllü auf einen weiteren, für diese Arbeit wohl wichtigsten Faktor für die Evolution des westlich orientierten Dramentheaters innerhalb der osmanischen Grenzen ein: nämlich den Einfluss der Minderheiten auf das Theaterleben im Osmanischen Reich. Da Güllü jedoch ausschließlich die Armenier erforscht, wird hier auch Metin And herangezogen werden, der in seinem Buch *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, wenn auch nicht alle, so doch die

¹²⁴ Ahmet Vefik Paşa.

http://www.turkceciler.com/ahmet_vefik_pasa.html

Zugriff: 24.01.13.

¹²⁵ And, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, a.a.O., S. 32.

zahlenmäßig größten Minderheitsgruppierungen des Vielvölkerstaates benennt. Laut Metin And gehören die Italiener zu den ältesten im Osmanischen Reich lebenden Minderheiten.¹²⁶ Sie veranstalteten unter anderem schon ab dem 16. Jahrhundert caritative Theater- und Musikabende, in denen sie Gelder für eine medizinische Unterstützung gegen Cholera oder ähnliche Krankheiten sammelten. Hierfür wurden kulturelle Vereine wie die „Societa Operaia Italiano“, „Unione Dramatica di Constantinopoli“ und die „Societa Goldoni“ gegründet, die mit anderen Minderheiten bzw. Nationen zusammenarbeiteten. Medial begleitet wurden diese Kooperationen im 1863 gegründeten „Journal de Constantinople“. Anfang des 20. Jahrhunderts gründete der Italiener Raphaele Borghini, ein Ensemblemitglied des Yıldız Saray Tiyatrosu, sogar ein Schauspielkonservatorium mit dem Namen „École de diction et de déclamation“.¹²⁷ Die Franzosen, als eine weitere wichtige Minderheit, unterhielten ein Kulturhaus mit dem Namen „Union Française“ und wie bereits erwähnt viele französischsprachige Schulen in den größeren Städten des Osmanischen Reiches. Deren Schüler, aber auch ausländische Schauspieltruppen spielten in den dortigen Aulen Theater und gaben Opernvorstellungen. Vor allem auch die griechische Minderheit profitierte von der Öffnung zum Westen hin. Nachdem die osmanische Regierung ausländischen Schauspieltruppen vermehrt erlaubte, im Reich zu spielen, kamen auch immer mehr griechische Ensembles in die Türkei, um vor ihren Landsmännern zu spielen, die sich vor allem in Thrakien, Istanbul, İzmir, also an der türkischen Westküste, angesiedelt hatten.¹²⁸ Natürlich kamen dabei auch Klassiker der griechischen Antike wie 1818 Aischylos' „Die Perser“ in Fener auf die Bühne, aber auch deutsche Stücke wie Lessings „Nathan der Weise“. Werke von Goldoni und Molière wurden zum Teil auch vor türkischem Publikum mit Erfolg aufgeführt.¹²⁹ Griechische Übersetzer nahmen sich der Werke Shakespeares an und veröffentlichten die Werktexte in ihren Theaterzeitschriften „Hermes“, die in Istanbul publiziert wurde, und „Theatrikii Bibliotheki“ oder „Neologos“.¹³⁰ Die im Osmanischen Reich lebenden Griechen übersetzten aber nicht nur westliche Stücke oder beschränkten sich auf die Renaissance der eigenen Antike, sondern schrieben auch selbst zeitgenössische Stücke, die interessanterweise oft einen lokalen, also osmanischen Bezug hatten. So wie das

¹²⁶ Ebd. S. 43.

¹²⁷ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 43f.

¹²⁸ Die meisten griechischen Theaterhäuser befanden sich übrigens nicht in Istanbul, sondern in İzmir.

(Vgl. And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 48.

¹²⁹ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 47f.

¹³⁰ Ebd. S. 49.

dreiaktige Drama „Gazi Osman“ („der Feldherr Osman“) des İstanbuler Arztes Y. Stamiatiadis, das 1877 geschrieben und 1878 ins Türkische überführt wurde. Auch das musikalisch unterlegte Abenteuerstück „Marula İstanbul'da“ („Marula in İstanbul“) von Thomas Konstantinis hat einen eindeutig lokalen Bezug und war beim osmanischen Publikum sehr beliebt. Die griechische Minderheit war neben dem Sprechtheater auch dem Pantomimenspiel zugetan. Besonders in Galata wurden derartige Theatervorstellungen gegeben, an denen auch türkische Schauspieler wie die Schauspieltruppe um Ali Rıza teilhatten.¹³¹ 1860 kam es sogar zu einer sehr erfolgreichen Zusammenarbeit zwischen einer griechischen Schauspieltruppe unter der Leitung von Andronopoulos und dem Naum Theater. Allerdings wurde sie wenig später von der osmanischen Polizei unterbunden, weil man die Themen der gespielten Stücke für bedenklich hielt.¹³² Neben dem Naum Theater des christlichen Syfers Mişel Naum war auch ein weiteres Theater für die Entwicklung des westlichen Theaters von großer Bedeutung: Das Şark Tiyatrosu der armenischen Brüder Altunduryan. Der Grund, auf dem es stand, gehörte der armenischen Kirche und befand sich in Beyoğlu. Das Gebäude beherbergte ehemals das Kafe oriyantal und wurde 1859 erbaut,¹³³ daher wohl auch der Name Şark Tiyatrosu (Orientalisches Theater). Obwohl die Brüder Altunduryan eine Konzession für fünf Jahre erworben hatten, schloss das Theater bereits 1863, nachdem es 1861 eröffnet worden war.¹³⁴ Ausschlaggebend soll ein Zwist mit den katholischen Gregorianern gewesen sein. Sicher ist und könnte auch der wirkliche Grund für die Schließung gewesen sein, dass es auch schon zu Laufzeiten zwischen den Schauspielern und der Theaterleitung Streit um die Bezahlung gegeben haben soll, woraufhin sich das Ensemble auflöste und einige nach İzmir gingen, wo, wie oben schon erwähnt, auch ein reges Theaterleben stattfand.¹³⁵ Trotz seiner kurzen Existenz war das „Şark Tiyatrosu“ aber dennoch so etwas wie ein Ausbildungsplatz so mancher wichtiger armenischer

¹³¹ Das Mädchen Marula erleidet darin mit ihrer Familie auf dem Weg von Athen nach İstanbul Schiffbruch, überlebt jedoch und lebt alsdann bei einem Familienzweig in İstanbul. (Vgl. And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 49.)

¹³² And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 48.

¹³³ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 19.

¹³⁴ Ebd. S. 20.

Eine erneute Eröffnung des Şark Tiyatrosu konnte nicht an den ehemaligen Erfolg des Theaterhauses anknüpfen, obwohl es von höchster Stelle protegiert wurde. Nach der endgültigen Schließung 1867 teilte sich das Ensemble des Hauses in drei Schauspieltruppen auf: U.a, auch in Güllü Agops Asya Kumpanyası. (Vgl. And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 45.)

¹³⁵ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 43.

Wie die Schauspieltruppe Vaspuragan Topluluğu, deren Ensemblemitglied Güllü Agop war. (Vgl. And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 43.)

Theatermänner - seien es nun Schauspieler, Regisseure, Intendanten, Übersetzer oder Schriftsteller wie İstefan Ekşyan, Mardiros Mınakyan, Bedros Mağakyan, David Triyans, Tomas Fasulyecian und Hagop Vartovyan (Güllü Agop). Zu dieser Zeit war die Trennung zwischen den einzelnen Bereichen jedoch fließend, und meistens vereinte ein Mann des Theaters alle Funktionen in sich. Sırapyan Hekimyan war ein solcher Mann. Wie viele Armenier seiner Zeit wurde auch er auf einer katholischen (italienischen) Schule erzogen und nach Venedig geschickt. Nach seiner Rückkehr sammelte er westliche Theaterstücke und gab diese in einem Sammelband heraus. Außerdem übersetzte er Stücke ins Türkische und verfasste später sogar eigene Stücke in türkischer Sprache. Hekimyan führte im Şark Tiyatrosu und am Saray bei italienischen und türkischen Stücken Regie, bis er am Naum Tiyatrosu auch armenische Stücke realisieren konnte.¹³⁶ Interessanterweise gab es unter den armenischen Schriftstellern innerhalb des Osmanischen Reiches von Beginn an einen Teil, der seine Werke nicht, wie die Schriftsteller anderer Minderheiten, nur in seiner Landessprache, sondern auch auf Türkisch schrieb.¹³⁷ Dabei ist der Begriff Türkisch sehr ungenau. Die Quellen arbeiten nämlich nicht heraus, ob es sich dabei um die Kunstsprache der Oberschicht, Osmanisch, handelt oder das vom Volk gesprochene Türkisch. Beides wird als Synonym für das jeweils Andere benutzt. So ist auch nicht ganz klar, ob die zahllosen, sowohl ins Armenische als auch ins Türkische übersetzten Werke der westlichen Literatur eigentlich ins Osmanische übersetzt wurden. Eines ist jedoch nachvollziehbar: Türkische Theaterstücke konnten von einer größeren Menge an Leuten gesehen werden als Armenische und waren daher für das Theaterhaus lukrativer. Denn das armenische Theater für sich hatte mit eigenen wirtschaftlichen und inhaltlichen Problemen zu kämpfen und spaltete sich in zwei Lager: Ähnlich wie im Osmanischen gab es nämlich auch im Armenischen Bestrebungen, die Sprache zu reformieren und sie somit für das einfache Volk verständlicher zu machen. Außerdem wollte ein Teil sich inhaltlich eher dem Realismus und neuen Themen zuwenden, als die Stoffe weiter aus der armenischen Geschichte oder Mythologie zu entnehmen. Der „konservative“ Teil hielt jedoch am „alten“ Armenischen und den Historiendramen fest. Es entstand eine (wirtschaftliche) Rivalität, die den konservativen Teil letztendlich in den Kaukasus trieb. Dies führte so zu einer Abspaltung¹³⁸, die das Licht

¹³⁶ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 41.

¹³⁷ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 50.

¹³⁸ Ebd. S. 52.

der „Armenischen Aufklärung“¹³⁹ zum Erlöschen brachte, das zuvor auch von den christlichen Schulen unter den in der Diaspora lebenden Armeniern entfacht worden war. In einer solchen Schule soll 1810 auch mit „Arşavir Takavori Ganki“ („Das Leben des Königs Arşavir“) das erste armenische Theaterstück aufgeführt worden sein. Von einem beginnenden professionellen Umgang mit dem Theaterwesen kann aber erst ab 1845 gesprochen werden, nachdem Sırapyan Hekimyan und Mırgırıcı Beşiktaşlıyan aus Venedig zurückkehrten und Schüler verschiedener armenischer Schulen um sich scharten. Mit diesen studierten sie selbstgeschriebene armenische Stücke oder Übersetzungen aus dem Französischen und Italienischen ein und führten sie auf, bis sie 1859 - zum Ensemble herangereift - im Şark Tiyatrosu auftraten.¹⁴⁰ 1862 betrat dort zum Beispiel Hagop Vartovyan (Güllü Agop) mit Victor Hugos Stück „Le roi s'amuse“ („Kral eğleniyor“) zum ersten Mal die Bühne¹⁴¹ und sollte von da an das westliche Theater im Osmanischen Reich entscheidend prägen.

5. Das Gedikpaşa Tiyatrosu als Beispiel eines feststehenden Theaterhauses

Schon während der Regentschaft Sultan Abdülmecids (1839-1861) gab es in Istanbul einige feststehende Theaterhäuser, in denen westliche Theaterstücke und/oder Opern für die Öffentlichkeit gespielt wurden. Größtenteils wurden diese feststehenden Theaterhäuser von ausländischen Schauspieltruppen oder ethnischen Minderheiten des Osmanischen Reiches erbaut und geführt - wie die in den vorangegangenen Kapiteln schon angeführten Naum Tiyatrosu und Şark Tiyatrosu.¹⁴²

In diesem Kapitel soll nun das Gedikpaşa Tiyatrosu als ein Beispiel für derartige feststehende Theaterhäuser in Istanbul näher erläutert werden, vor allem, weil das Gedikpaşa Tiyatrosu unter den bestehenden Theatern eine besondere Stellung einnahm. Dies war nicht nur der Fall, weil der armenische Intendant des Hauses, Hagop Vartovyan (Güllü Agop), eine offizielle Spielerlaubnis für europäische Bühnenstücke erhielt und somit im Gedikpaşa Tiyatrosu unter seiner Ägide auf längere Zeit konstant westliches Theater gespielt wurde, sondern auch, weil es dort während seiner Intendantanz zu (Ur-)Aufführungen erster osmanischer Dramen wie „Vatan yahut Silistre“ („Vaterland oder Silistria“, UA: 1873) von Namık Kemal kam und Schauspieler dort zum ersten Mal als Mitglied eines Ensembles an einem feststehenden

¹³⁹ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 34.

¹⁴⁰ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 34ff.

¹⁴¹ And, Metin, Osmali Tiyatrosu, a.a.O., S. 31.

¹⁴² Vgl. Kapitel 4. „Türk tiyatrosu- Einflüsse und unterstützende Faktoren“.

Theaterhaus unter Vertrag standen.¹⁴³ Außerdem verkehrten ab 1870 weitere wichtige osmanische Intellektuelle vor und hinter der Bühne, die nicht nur das westliche Theater im Osmanischen Reich wesentlich mitgestalteten, sondern auch die Moderne in der osmanischen Literatur einläuteten. Doch bevor dieser Punkt in den folgenden Kapiteln näher erläutert werden wird¹⁴⁴, soll zunächst geklärt werden, wer das Gedikpaşa Tiyatrosu erbaute, wie es von außen und innen aussah und wem es während seines Bestehens als was diente.

Die geläufige Meinung ist, dass das Gedikpaşa Tiyatrosu ursprünglich um 1859 von dem Akrobaten Louis Soullier als eine Art feststehendes Zirkuszelt erbaut worden war. Metin And glaubt in seinem Buch „*Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*“ jedoch, dass Soullier das Haus lediglich für seine Bedürfnisse umbauen ließ und es bei seiner Übernahme 1859 schon bestand:

„[...] bu oyun yerinin 1859'dan önce de var olduğunu sanıyoruz. Çünkü 1860 bir gazetedede [„Journal de Constantinople“ Anm. d. Verf.] çıkan haberde Soullier sirkinin yeniden donatıldığı, bir tiyatro kurulduğu, gerek tiyatronun ve gerek kahvehanenin gazla aydınlatıldığı ve burada sirkten başka pandomima ve komedyalar oynatılacağı duyurulduğuna göre bu değişikler ancak önceden var olan bir binaya yapılabılır.“

„[...] Wir vermuten, dass es diese Spielstätte schon vor 1859 gegeben haben muss. Denn 1860 stand in einer Zeitung [„Journal de Constantinople“ Anm. d. Verf.], dass der Akrobat Soullier ein Theater eröffnen würde, welches er von neuem ausstatten lies und in dem es [jetzt (Anm. d. Verf.)] sowohl ein mit Gaslampen beleuchtetes Theater als auch ein Café geben würde. Neben akrobatischen Nummern würden dort laut des Artikels auch Pantomime und Komödien gespielt werden. Diese Veränderungen konnten also nur an einem Gebäude durchgeführt werden, welches zuvor bereits bestanden haben muss.“

¹⁴⁵

Wirklich erbaut wurde es seiner Meinung nach von einem gewissen Yaver Bey, der sich mit dem Bau allerdings übernahm¹⁴⁶ und das Projekt an einen reichen Armenier namens Abraham Yaramyan Paşa übergeben musste.¹⁴⁷ Diese Ungenauigkeit bei der Angabe des

¹⁴³ And, Metin, History of Theatre in Turkey, a.a.O., S. 67.

¹⁴⁴ Vgl. hierzu die Kapitel 5.2. „Das Ensemble Tiyatro-i Osmanî“, 5.3.2. „Türkische Versdramen“ und 5.4. „Die ersten osmanischen Dramatiker“.

¹⁴⁵ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 214.

¹⁴⁶ Ebd. S. 216.

¹⁴⁷ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 22.

Erbauers mag aus der Berühmtheit der Artistenfamilie Soullier entstanden sein, die das Gebäude nebst Grundstück 1859 erwarb. Die Soulliers waren nämlich eine weitgereiste und zur damaligen Zeit derart berühmte Artistenfamilie, dass sie unter anderem auch Vorstellungen am osmanischen Hofe gaben und 1858 Teil des Programmes der kaiserlichen Hochzeit zwischen Münire und Cemile Sultan waren. Für das im istanbuler Stadtteil Gedikpaşa gelegene Theaterhaus erhielten sie eine Spielerlaubnis für 15 Jahre. Allein, 1864 gab Louis Soullier die Spielstätte wieder auf.¹⁴⁸ Manche Quellen geben allerdings an, dass schon während des Fastenmonats Ramadan im Jahr 1863 der Armenier Hovannes Kasparyan mit seinem Aramyan-Ensemble im Gedikpaşa Tiyatrosu Vorstellungen gab. Es könnte sich dabei auch lediglich um ein Gastspiel gehandelt haben. Da aber Umbauten am Gebäude durchgeführt wurden¹⁴⁹, glaube ich kaum, dass man diesen (finanziellen) Aufwand für nur mehr ein, wenn auch einmonatiges, Gastspiel, betrieben hätte. Es ist bekannt, dass sich Hovannes Kasparyans Truppe vor allem auf osmanische Stegreifstücke (Orta Oyunu), Komödien und Tanzdarbietungen spezialisierte.¹⁵⁰ Dies legt den Schluss nahe, dass sich ihr Repertoire auch während ihrer Spielzeit im Gedikpaşa Tiyatrosu aus Tanz- und akrobatischen Darbietungen zusammensetzte. Interessant ist, dass das Aramyan-Ensemble westliche Theaterstücke wie Schillers „Die Räuber“ für das osmanische Publikum als eine Art Stegreifspiel adaptierte und so auf die Bühne brachte, noch bevor es das Şark Tiyatrosu oder Vartovyans Osmanlı Tiyatrosu taten.¹⁵¹ Da Kasparyan allerdings schon 1867 verstarb, war sein Beitrag zur Etablierung westlicher Theaterformen (im Gedikpaşa Tiyatrosu) im Gegensatz zum Beitrag Vartovyans während seiner zehnjährigen Intendantur zu kurz, als dass man hier schon von einem konstanten und professionellen Umgang mit dem westlichen Theater sprechen könnte. Zudem war das Repertoire des Kasparyan-Ensembles durchwirkt mit Tanz und Akrobatik und bestand nicht ausschließlich aus westlich orientierten Bühnenwerken. Nach Soullier und Kasparyan nutzte die Schauspieltruppe um den Komponisten Karabet Papazyan das Haus für Pantomimendarbietungen, die jeden Mittwoch

¹⁴⁸ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 214.

¹⁴⁹ Gedikpaşa Tiyatrosu

<http://www.ansiklopedim.net/g/gedikpasa-tyatrosu.html>

Zugriff: 15.02.2013.

¹⁵⁰ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 38f.

¹⁵¹ Ebd. S. 38f.

Nicht bekannt ist jedoch, ob die Stücke auf Türkisch gegeben wurden. (Vgl. And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 38.)

und Donnerstag stattfanden.¹⁵² Papazyan beherrschte sowohl die klassisch osmanische „sanat müziği“ als auch das westliche Notensystem. 1866 übernahm der Tanzlehrer G. Razi das Haus und gab mit seinem Ensemble Ballett- und Opernvorstellungen, für die er in der Presse sehr gelobt wurde. Als auch er 1867 das Haus verließ, diente es weiteren Artisten als Spielstätte, deren Namen aber nicht weiter bekannt sind.¹⁵³ Zu dieser Zeit wechselte das Haus seinen Namen und hieß von nun an auch Osmanlı Tiyatrosu (Osmanisches Theater) - weshalb Gedikpaşa Tiyatrosu und Osmanlı Tiyatrosu als Synonyme verwendet werden können.¹⁵⁴ Das Osmanlı Tiyatrosu ist demnach also kein Name eines Ensembles, das wechselnden Theaterhäusern seinen Namen verlieh wie das Şark Tiyatrosu oder das Naum Tiyatrosu, sondern ist der Name eines feststehenden Gebäudes im Stadtteil „Gedikpaşa“, in dem verschiedene Künstlergruppen auftraten.¹⁵⁵ Die längste und entscheidendste Intendanz des Hauses begann 1869 mit Güllü Agop. Als er und seine Schauspieltruppe Asya Kumpanyası das Haus übernahmen, brachten sie klassische westliche Werke von Molière über Hugo bis Dumas und erste türkische Originalfassungen dar¹⁵⁶. Vartovyans Intendanz und der genaue Spielplan wird wie bereits erwähnt in den nächsten beiden Kapiteln abgehandelt werden. Hier soll der Fokus nun weiter auf das Gebäude selbst gelegt werden. Nur so viel: Nach Güllü Agop übernahm mit Mardiros Mınakyan ein ehemaliges Ensemblemitglied das Haus. Die letzte Intendanz des Theaters übernahm Tomas Fasulyeciyen 1884.¹⁵⁷ Diese endete jedoch noch im selben Jahr mit dem Abriss des Gebäudes. Die genauen Umstände, warum das Gebäude 1884 schließlich abgerissen wurde, sind genauso unklar wie die Umstände der Errichtung des Theaters knappe 35 Jahre zuvor. Entweder veranlasste der Sultan den Abriss, weil er einer Intrige Glauben schenkte, oder er ließ es wegen baulicher Mängel abtragen.¹⁵⁸

¹⁵² And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 215.

¹⁵³ Ebd. S. 214f.

¹⁵⁴ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 216.

¹⁵⁵ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 46.

Refik, Ahmet, a.a.O., S. 27.

¹⁵⁷ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 94ff.

¹⁵⁸ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 217.

(1) Manche Haremsdamen sollen sich wegen des Inhalts eines Theaterstücks Ahmed Mithat Efendis echauffiert und solange intrigiert haben, bis der Sultan das Haus abreißen ließ.

(2) Bei einer ausverkauften Vorstellung soll die Kuppel eingestürzt sein. Es soll zwar viele Verletzte, aber keine Toten gegeben haben.

(Vgl. And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 217.)

Die untere Abbildung zeigt die Außenansicht des Gedikpaşa Tiyatrosu um 1884 - also kurz vor dessen Abriss. Die äußere Gestaltung des Hauses erinnert doch stark an ein Zirkuszelt und damit an die ursprüngliche Verwendung des Gebäudes durch die Artistenfamilie Soullier. Das Haus wurde größtenteils aus Holz gebaut und entsprach damit dem in Istanbul herrschenden Baustil. Durch ein Tor, das von dicken Pfeilern aus Backstein umrahmt wurde, an denen große Laternen hingen, gelangte man in eine Art (überdachten?) Innenhof oder Foyer. Wandte man sich dort nach links, sah man auf eine große Statue, die als Beleuchtung diente und vor einem sogenannten „Gazino“ stand. Ein „Gazino“ ist ein Restaurant, in dem man das Essen bei musikalischer Begleitung einnehmen kann.¹⁵⁹ Manchmal konnte man im „Gazino“ des Theaters auch Billard spielen oder Zeitung lesen.¹⁶⁰



Außenansicht des „Gedikpaşa Tiyatrosu“ um 1884¹⁶¹

Außerdem gab es einen Raum, der mit Chaiselongues und Gaslampen ausgestattet war und in dem man Rauchen und Kaffee trinken konnte. Obwohl dieses Zimmer elegant eingerichtet gewesen sein soll, soll es trotz seiner Renovierung immer noch an eine Artistenspielstätte erinnert haben - nicht zuletzt aufgrund des unebenen Bodens.¹⁶² Metin And bezieht sich bei den Beschreibungen des Raucherzimmers auf die Erinnerungen des Österreichers Franz von Werner, der unter dem Pseudonym Murat Efendi als Diplomat dem Osmanischen Reich diente und oft zu Gast im Gedikpaşa Tiyatrosu gewesen zu sein scheint.¹⁶³ Sieht man sich den unten abgedruckten Grundriss des Theaters an, so kann es sich bei dem Raum nur um

¹⁵⁹ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 22f.

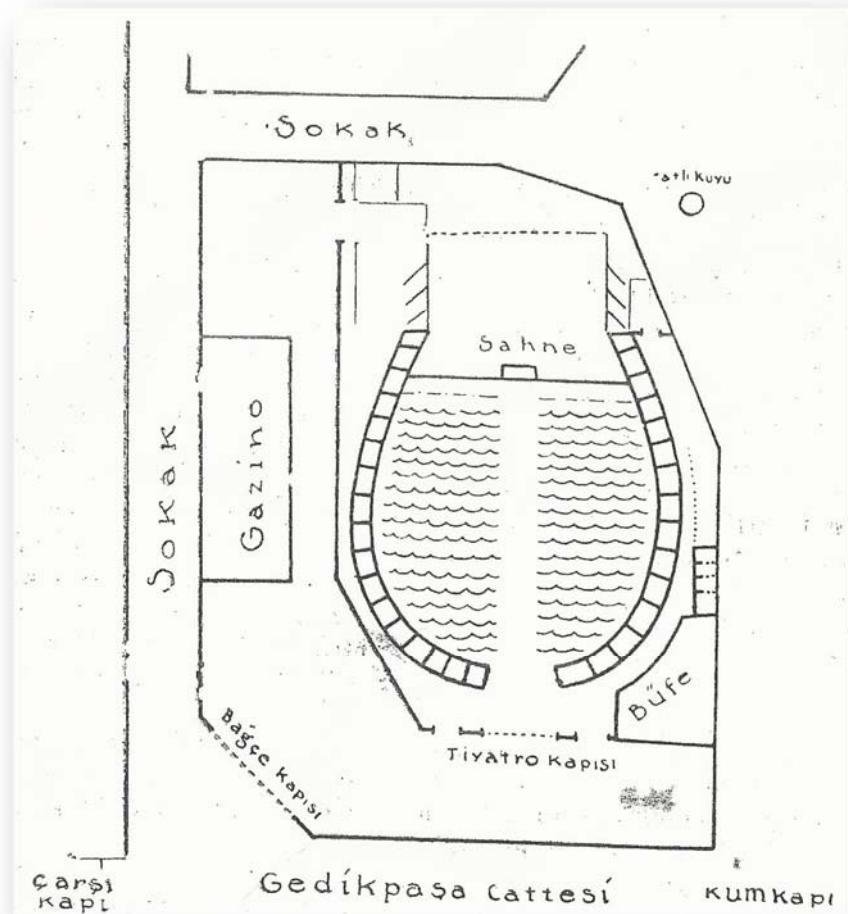
¹⁶⁰ Ebd. S. 23.

¹⁶¹ Ebd. S. 22.

¹⁶² And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 217.

¹⁶³ Ebd. S. 217.

das rechts neben dem Theater abgebildete „Büfe“ handeln.¹⁶⁴ Der eigentliche Theaterraum befand sich schräg gegenüber dem Eingangstor und grenzte an das „Büfe“ und bot für ca. 800 Personen Platz.¹⁶⁵ Um in den Raum selber gelangen zu können, musste man allerdings vom Foyer aus marmorne Treppen emporsteigen, an deren Ende eine mit marmornen Säulen eingefasste Tür schließlich in den Saal führte. Innen verliefen von der Tür ab auf drei Ebenen die Logenränge hufeisenförmig zur großen Guckkastenbühne hin. Die geräumige Loge des Sultans lag dabei der Bühne genau gegenüber und wurde mit Vorhängen aus rotem Samt vom übrigen Publikum abgetrennt. Im Parkett reihten sich die ebenfalls mit rotem Samt gepolsterten Sesseln und Kanapees.¹⁶⁶



Grundriss des „Gedikpaşa Tiyatrosu“ nach Dr. Rifat Bey¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ahmet Refik verwendet in seinem *Türk Tiyatrosu Tarihi (Geschichte des türkischen Theaters)* einen Grundriss des Gebäudes, den ein gewisser Dr. Rifat Bey basierend auf den Erinnerungen des Obersten Hulûsi Bey gefertigt hat. Dieser soll wiederum häufig zu Gast im Gedikpaşa Tiyatrosu gewesen sein. (Vgl. Refik, Ahmet, a.a.O., S. 23.)

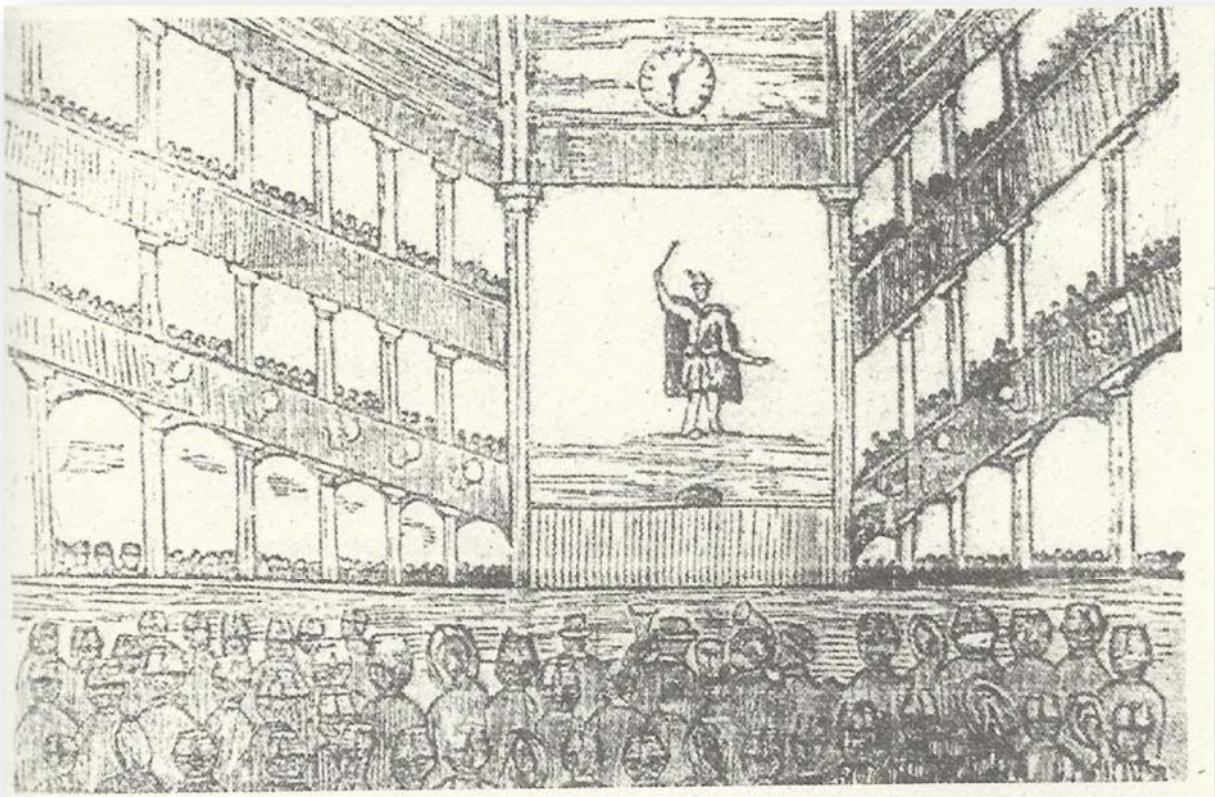
¹⁶⁵ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 112.

¹⁶⁶ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 24.

¹⁶⁷ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 23.

Wie man auf der unteren Zeichnung des Theatersaals erkennen kann, die in der osmanischen Zeitschrift „Hayal“ veröffentlicht wurde, war über der Bühne eine große Uhr angebracht. Hinter der Bühne war der weitläufige „Backstage-Bereich“ zu finden.¹⁶⁸

Zudem sprechen alle Quellen von einem großen Lüster, der höchstwahrscheinlich nicht elektrisch betrieben wurde, dessen Leuchtkraft und Aussehen aber dennoch sehr beeindruckend und erwähnenswert gewesen zu sein scheint.¹⁶⁹



Zeichnung des Theatersaals des „Gedikpaşa Tiyatrosu“ während einer Vorstellung¹⁷⁰

Es sollte nicht vergessen werden, hier zum Schluss noch auf eine Besonderheit des Osmanischen Theaterbaus hinzuweisen. So sehr sich der Baustil der feststehenden Theaterhäuser im Osmanischen Reich ab 1839 zumindest innenarchitektonisch auch an den der europäischen Nationaltheater orientierte (wie zum Beispiel die Guckkastenbühne,

¹⁶⁸ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 217.

¹⁶⁹ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 24.

And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 217.

¹⁷⁰ And, Metin, Osmalı Tiyatrosu, a.a.O., S. 305.

Anordnung und Ausrichtung des Zuschauerraums, die Inneneinrichtung im Stile des Neorokokos), gab es dennoch einen gravierenden Unterschied: Das weibliche Publikum saß in eigens mit Gittern abgetrennten Logen vom männlichen Publikum getrennt und für dieses „unsichtbar“.¹⁷¹

5.1. **Hagop Vartovyans (Güllü Agop) Intendant am Gedikpaşa Tiyatrosu**

Dass der Armenier Hagop Vartovyan 1870 die Intendantanz des Gedikpaşa Tiyatrosu übernehmen konnte, verdankte er vor allem drei Begebenheiten. Zum Einen wollte der damalige Großwesir Âli Paşa ein osmanisches Nationaltheater aufbauen und beauftragte zu diesem Zwecke einen gewissen Âli Suavi Efendi, am 28. Dezember 1869 in seinem Namen eine Konferenz einzuberufen, in der er mit verschiedenen Beamten und Intellektuellen aus den griechischen, armenischen und bulgarischen Minderheiten des Reiches dieses Thema erörtern sollte. Auf der Konferenz wurde beschlossen, dass ein zukünftiges osmanisches Nationaltheater den Namen „Tiyatro-yu Sultanî“¹⁷² tragen sollte und dort

„[...] seçkin ve ahlâka uygun oyunlar ve tragedyalar Türkçe, Rumca, Bulgarca ve Erminice olarak oynanacaktır“

„[...] ausgewählte und moralisch angemessene Theaterstücke sowie Tragödien auf Türkisch, Griechisch, Bulgarisch und Armenisch gespielt werden sollten.“¹⁷³

Zudem sollte das Projekt finanziell unterstützt werden. Die Konferenzteilnehmer forderten von der Regierung Land für den Bau von Theaterhäusern in sechs verschiedenen Regierungsbezirken gestellt zu bekommen. Im Gegenzug für das gestellte Land und für eine Spielerlaubnis verpflichteten sich die Intendanten indes einen in dieser Konferenz ausgearbeiteten Kontrakt zu erfüllen.¹⁷⁴ Was dieser Kontrakt genau beinhaltete, wird wenig später an Güllü Agops Konzessionsvertrag näher erläutert werden.

Neben der Agenda erleichterte ein weiteres Ereignis Güllü Agops Erwerb einer Spielerlaubnis: Am Sonntag, dem 5. Juni 1870, brach in Beyoğlu ein großes Feuer aus, dem die meisten Theaterhäuser zum Opfer fielen, da sie größtenteils aus Holz erbaut worden waren. Unter anderem brannte auch das Naum Theater ab, an dem Agop Vartovyan

¹⁷¹ Ebd. S. 111.

¹⁷² And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 55.

¹⁷³ Ebd. S. 55.

¹⁷⁴ Ebd. S. 55.

zeitweise gespielt hatte und reichlich Erfahrung hatte sammeln können. So wurden die bereits etablierten Häuser plötzlich ihrer Spielstätte beraubt und mussten wie Debütanten von Neuem beginnen. Dies konnte Güllü Agop für sich nutzen als im gleichen Monat, in dem der Brand in Istanbul wütete, der Sohn Sultan Abdülaziz' Yusuf İzzetin heiratete. Der Hof scheute bei der Ausrichtung des Festes weder Kosten noch Mühen. Es wurde eine Theaterbühne errichtet, auf der für das Volk türkischsprachige Theaterstücke gespielt wurden.¹⁷⁵ Hagop Vartovyan (Güllü Agop) führte bei der Komödie „Zor Nikâhı“, einer Übersetzung von Molières „Le Mariage forcé“ durch Ahmed Vefik Paşa¹⁷⁶, Regie. Unter den zahlreichen Zuschauern befanden sich unter anderem auch hochrangige Staatsmänner wie der Großwesir Âli Paşa. Beeindruckt von der Darbietung, vergab dieser an Agop Vartovyan ein zehnjähriges Monopol für die Aufführung von osmanischsprachigen Dramen, Tragödien, Komödien und Vaudevillestücken. Im ersten Jahr (1870) der Konzession sollten zehn verschiedene Stücke gespielt und der Spielplan jedes Jahr erweitert werden. Vartovyan machte es sich zum Vorteil, dass das Musiktheater in der Satzung mit keinem Wort erwähnt wurde, so dass auch Opern an seinem Haus gespielt wurden. Mit dem Erhalt der Konzession am 16. Mai 1870¹⁷⁷ verpflichtete er sich jedoch innerhalb von sechs Monaten in Üsküdar und innerhalb von drei Jahren in Galata, Tophane und Beyoğlu ein Theaterhaus zu eröffnen. Würde ihm dies nicht gelingen, verfiel die Konzession augenblicklich. Während der Saison sollten das Haus in Üsküdar 30 und die beiden Häuser in Galata sowie in Tophane/ Beyoğlu mindestens je 50 Aufführungen geben, darunter auch eine gewisse Anzahl an Wohltätigkeitsvorstellungen für Bedürftige. Der Kartenpreis wurde von oberster Stelle festgelegt, und auch die zu spielenden Stücke selbst mussten einer Zensurbehörde vorgelegt werden, bevor sie aufgeführt werden durften. Im Fastenmonat Ramadan wurden ausschließlich türkischsprachige Stücke gespielt, sonst kamen auch armenischsprachige Schauspiele auf die Bühne. (Vgl. hierzu Kapitel 4.3.) Im ersten Monat der Spielzeit 1870 zum Beispiel wurden jeweils vier türkischsprachige und armenischsprachige Theaterstücke gespielt.¹⁷⁸

Über die Person Hagop Vartovyan war schon zu Lebzeiten nicht bekannt. Er wurde aller Wahrscheinlichkeit nach 1840 in Istanbul geboren und besuchte dort eine armenische

¹⁷⁵ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 52f.

¹⁷⁶ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 147.

¹⁷⁷ And, Metin: The History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey. Ankara: Forum Yayımları, 1964. S. 68.

¹⁷⁸ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 53ff.

Schule. Nach seinem Schulabschluss trat er als Beamter in Balıkhane in den Staatsdienst ein. Als künstlerischer Autodidakt verdingte er sich daneben als Maler und Bildhauer und hatte in seiner Freizeit regen Kontakt zu armenischen Schauspielern, deren Theatervorstellungen er besuchte. Nachdem er 1861 im Şark Tiyatrosu „*Iki ahap Çavuşlar*“ („Zwei befreundete Unteroffiziere“) gesehen hatte, war er derart beeindruckt, dass er bei der Theaterdirektion vorsprach, um ins Ensemble aufgenommen zu werden. Er kündigte seine Anstellung in Balıkhane, nahm Unterricht bei dem italienischen Regisseur Astinin und wurde für kleine Nebenrollen besetzt.¹⁷⁹ Seinen ersten Auftritt hatte er am 5. Mai 1862 am „*Şark Tiyatrosu*“ als „Baron St. Vallier“ in Victor Hugos „*Le roi s'amuse*“ („*Kral eğleniyor*“).¹⁸⁰ Zu dieser Zeit

nannte er sich „Agop Güllüyan“, einer turkisierten Form seines Vornamens Hagop und Nachnamens Vartovyan. Güllüyan (oder auch Güllü) war damals noch genötigt, seinen Lebensunterhalt als Bauarbeiter in Kağıthane zu verdienen. Nachdem sich die Leiter des Şark Tiyatrosu - die Brüder Altunduryan - mit ihren Schauspielern zerstritten hatten und sich das Theater infolgedessen auflöste, ging Güllü Agop (Hagop Vartovyan) mit 15 weiteren Schauspielern 1863 nach İzmir. Dort gründete er seine eigene Schauspieltruppe namens Vaspuragan.¹⁸¹ Im Repertoire des Ensembles



Hagop Vartovyan (Güllü Agop)¹⁸²

waren Stücke von Molière wie „*Tartuffe*“, „*Monsieur de Pourceaugnac*“ und „*Le Mariage forcé*“, aber auch Voltaires „*Alzire*“ sowie armenische, türkische und italienische Werke zu finden. Güllü Agop war nicht nur als Schauspieler Teil des Vaspuragan-Ensembles, sondern führte nun auch Regie. Als er kurze Zeit später wieder nach İstanbul zurückkehrte, schloss er sich mit Sırapyan Hekimyan zusammen und führte armenische Theaterstücke auf - dies jedoch mit wenig Erfolg. Allein

¹⁷⁹ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 44f.

¹⁸⁰ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 31.

¹⁸¹ Die Mitglieder hießen laut Metin And Güllü Agop, Mardiros Mınakyan, Kalust Licetzi, H. Hirimyan, K. Tuğlacıyan, H. Akşehirliyan, S. Miricanyan, H. Davutyan, H. Hımacıyan, B. Elmasyan, G. Mikelyan, Bayzar Papazyan, Takuhi Tekirdağsı und Agavni Takvoryan (Vgl. And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 43.)

¹⁸² And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 303.

für seine Darstellung des „Guillaume“ in „Zwei befreundete Unteroffiziere“ („İki ahalatçı“) wurde er gelobt.¹⁸³ Nachdem auch die Zusammenarbeit mit Hekimyan beendet war, gründete er eine eigene Truppe namens „Asya Kumpanyası“¹⁸⁴, mit der er im Gedikpaşa Tiyatrosu ab 1867 bzw. 1868, im Aziziye Tiyatrosu in Üsküdar, in Kadıköy und Beyoğlu auftrat. Schon damals bewies Hagop Vartovyan einen Sinn fürs Geschäftliche, indem er erkannte, dass türkischsprachige Vorstellungen mehr Zuschauer anlocken konnten als Theaterstücke auf Armenisch, weil ein größerer Teil der armenischen Minderheit im Osmanischen Reich sowohl Armenisch als auch Türkisch konnte.¹⁸⁵ Die Operette „César Borgia“ von Crisafullu und Devicque gilt zum Beispiel als nachweislich erstes türkischsprachiges (Musik-)Theaterstück¹⁸⁶, das am Gedikpaşa Tiyatrosu von der Asya Kumpanyası aufgeführt wurde, nachdem es zunächst von Kevork Garabetyan ins Armenische übersetzt und auf Armenisch gespielt worden war. So konnte Güllü als Mieter des Gedikpaşa Tiyatrosu das Potential an möglichen Zuschauern besser ausschöpfen als andere Theaterhäuser ethnischer Minderheiten, die nur in ihrer Muttersprache Aufführungen gaben:

„[...] imparatorluk ailesi mensuplarından öğrencilere kadar herkeste tiyatroya karşı bir merak ve ilgi uyandı. Vartovyan bunu fark edince Ermenice oyunların sayısını kademezi bir şekilde azaltarak Türkçe oyunları çoğaltmaya başladı. Türkçe oyunlardan çok büyük paralar kazandı. [...] Onda oluşan Türk hayranlığı bir gün dinini değiştirmesine de neden olmayacak mıydı? İşte Vartovyan'ın „Ermeni karşı“ tutumu, zamanında çeşitli Ermeni çevrelerinden hatta kendi iş arkadaşları tarafından çok büyük eleştirilerle karşılanmıştır. Bu eleştiriler yalnızca milliyetçi duygulardan değil, devletçe kendisine verilen „tekel“ yetkisinin de şartlarına aykırı davranışlarından kaynaklanmaktadır. Bu şartnameye göre Vartovyan Tiyatrosu yıllık gösterilerinin yarısını Ermenice yapmaya zorunluydu.

„[...] das Interesse am und die Liebe zum Theater wurden bei allen im Land (in den 1870er Jahren, Anm. d. Verf.) - von den Mitgliedern der Herrscherfamilie bis hin zu den Schülern - geweckt. Weil Vartovyan dieses Interesse wahrnahm, begann er die Anzahl an armenischen Stücken zu verringern und die Anzahl an türkischen Stücken zu erhöhen. Mit türkischen Theaterstücken konnte er viel Geld verdienen. [...] Wo doch seine (Vartovyan, Anm. d. Verf.) Bewunderung gegenüber dem Türkischen anwuchs, warum sollte er dann nicht auch eines Tages konvertieren? Vartovyan schwächer werdende Haltung gegenüber dem Armenischen führte zu jener Zeit

¹⁸³ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 45.

¹⁸⁴ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 43.

Nach dem Erhalt der zehnjährigen Konzession nannte Vartovyan die Asya Kumpanyası in Tiyatro-i Osmanî um. (Vgl. Güllü, Fırat, a.a.O., S. 45.)

¹⁸⁵ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 45.

¹⁸⁶ **Ins Türkische übersetzt von Karabet Papazyan.** (Vgl. Güllü, Fırat, a.a.O., S. 44.)

And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 40.

unter den armenischen Übersetzern, ja sogar unter seinen Mitstreitern zu großer Kritik. Hinter der Kritik steckte aber nicht nur das Nationalbewusstsein (seitens der Armenier, Anm. d. Verf.), sondern war auch auf eine Klausel im Konzessionsvertrag selbst zurückzuführen. Wonach sich das „Vartovyan Theater“ verpflichtete, die Hälfte seiner jährlichen Vorstellungen auf Armenisch aufzuführen.¹⁸⁷

Mit der Entscheidung, vor allem türkische Theaterstücke zu inszenieren und der Entscheidung, seinen Namen zu wechseln und vom Christentum zum Islam zu konvertierten, zog Vartovyan also schon früh den Unmut seiner Landsleute auf sich:¹⁸⁸ Seine Intendanz des Gedikpaşa Tiyatrosu begann offiziell im Jahr 1870. Als Regisseur des „Tiyatro-i Osmanî“¹⁸⁹ Ensembles¹⁹⁰ soll Hagop Vartovyan sehr ambitioniert und fordernd sowohl sich als auch seinen Schauspielern gegenüber gewesen sein. So verlangte er von jedem Schauspieler, der mit ihm zusammenarbeitete, bedingungslose Gefolgschaft. Dies bedeutete auch, dass ein Ensemblemitglied des Tiyatro-i Osmanî nicht ohne Einverständnis Güllü Agops an einem anderen Theater spielen durfte. Außerdem bekam ein Schauspieler eine Rolle (auf Türkisch und/oder Armenisch) zugewiesen. Er hatte diese zeitunabhängig an vier bis fünf Tagen in der Woche, während des Ramadans sogar täglich, oder speziell auf Wunsch des Sultans zu spielen. Ein Engagement am Gedikpaşa Tiyatrosu dauerte in der Regel sieben Monate. Binnen dieser Zeit bekam der Schauspieler ein Honorar am 4. eines jeden Monats ausbezahlt. Im Honorar inbegriffen waren Tourneen, aber keine finanzielle Absicherung im Falle einer Krankheit. Ein Ensemblemitglied hatte jedoch die Erlaubnis, zweimal im Jahr eine Vorführung zu seinem eigenen Nutzen zu geben, wobei 50 Prozent der Einnahmen dem Intendanten zukamen. Die Voraussetzung für war, dass das Theaterstück bis dato noch nicht am Osmanlı Tiyatrosu gezeigt worden war. War dies der Fall, würden die Rechte des Stücks nach dessen Premiere an das Osmanlı Tiyatrosu übergehen. Natürlich konnte Güllü Agop bei Verstoß den Vertrag jeder Zeit und ohne Widerspruch lösen.¹⁹¹ Vartovyan's autokratischer Führungsstil brachte ihm viel Kritik ein, vor allem von seinem Landsmann Teodor Kasap Efendi, dem Herausgeber der Zeitschrift „Hayal“. Kasap warf Güllü Plagiat vor, dass dieser

¹⁸⁷ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 48.

¹⁸⁸ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 31.

¹⁸⁹ Ebd. S. 39.

¹⁹⁰ Güllü führte bei ALLEN osmanischsprachigen Inszenierungen Regie, während bei den armenischsprachigen Inzenierungen ab und an auch Tomas Fasulyaciyan Regie führte. Wie 1872 bei „Vay Im Goradz Hisun Vosgin“. (Vgl. Kapitel 8. „Anhang“.)

¹⁹¹ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 69.

Stücke inszenieren würde, ohne ausdrückliche Erlaubnis der Autoren selbst. Außerdem behauptete er, dass Güllü zu ambitioniert an das Projekt „Theater nach westlichem Vorbild“ heranginge und zu früh anspruchsvolle Stücke von Schiller, Shakespeare, Victor Hugo und Molière auf die Bühne brachte, wobei er Schauspieler und Publikum völlig überfordern würde. Nach seiner Ansicht wäre es besser gewesen, wenn Güllü zunächst mit weniger anspruchsvollen Stücken mehr Erfahrung gesammelt hätte, um später gehobenere Dramen realisieren zu können.¹⁹² Und in der Tat bearbeitete Güllü schon in den ersten Jahren Stücke (Adaptionen) von Molière wie „Les Fourberies de Scapin“¹⁹³, „Le Misanthrop“¹⁹⁴ sowie Schillers „Die Räuber“ („Haydutlar“). Dabei darf man nicht vergessen, dass der Großteil des Ensembles aus armenischen Schauspielern bestand, die Türkisch schlecht respektive nur mit starkem Akzent sprachen. Deshalb waren Vartovyan als Regisseur und die Autoren der Adaptionen selbst genötigt, den Schauspielern Sprachunterricht zu erteilen. Die Schauspieler sahen sich demnach zwei Herausforderungen gegenübergestellt: Sie mussten in einer fremden Sprache eine noch fremde Kunst binnen kurzer Zeit professionell auf der Bühne vorbringen. Dies konnte schon zu einer Überforderung der Akteure führen.

Güllü Agops kaufmännisches Talent ist unverkennbar: Er erkannte eben nicht nur, dass türkischsprachige Theaterstücke mehr Gewinn einfahren würden, sondern er setzte auch das von Âli Paşa verliehene Patent effektiv als Branding ein. Seit 1870 stand auf jedem Plakat seines Theaters „mit besonderer Erlaubnis“ des Sultans. Außerdem warb er um sein Publikum, indem er wichtige Staatsmänner einlud und deren Erscheinen groß in Anzeigen schalten ließ.¹⁹⁵ Um auch Muslima als Zuschauer zu gewinnen, richtete Güllü im Theatersaal eigens mit Gittern versehene Logenplätze ein, damit die weiblichen Zuschauer den islamischen Sitten entsprechend während der Aufführung nicht den Blicken der männlichen Zuschauern ausgesetzt waren. Obendrein erließ er dem weiblichen Teil des Publikums am Anfang seiner Intendanz den Eintritt. Später zahlten sie im Vergleich zu den männlichen Zuschauern einen geringeren Preis.¹⁹⁶ So beliefen sich die Sitzpreise für die männlichen Zuschauer je nach Logenrang zwischen 50 und 20 Kuruş. Ein Sitzplatz im Parkett kostete zwischen 20 und 15 Kuruş, die Benützung der Couch 10 Kuruş. Bei den weiblichen

¹⁹² And, Metin, The History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 70.

¹⁹³ „Ayyar Hamza“ adaptiert von Mehmed Ali Bey.

¹⁹⁴ „Adamcil“ adaptiert von Ahmet Vefik Paşa.

¹⁹⁵ And, Metin, The History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 69.

¹⁹⁶ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 111.

Zuschauern konnte ein Sitzplatz zwischen 30 und 5 Kuruş kosten. Selbst die Eintrittspreise für Kinder wurden nach dem Geschlecht ermäßigt.¹⁹⁷

Bei aller berechtigten Kritik muss man Hagop Vartovyan jedoch zugutehalten, dass er türkische Literaten wie Âli Bey, Namık Kemal und Ebüzziya Tevfik unterstützte, türkische Bühnentexte zu schreiben. Schon in der Spielzeit 1869/70 stieg der Anteil an türkischen Originaltexten an. Er stand zudem loyal zu den oben genannten Autoren und realisierte deren Stücke auch dann noch, wenn diese seitens der Hohen Pforte zu *personae non gratae* ernannt und ins Exil verbannt wurden wie Namık Kemal nach „*Vatan yahut Silistre*“¹⁹⁸ Für ihn spricht auch die Tatsache, dass es bis dato eben nur sehr wenige türkische Dramentexte gegeben hatte, auf die er im Programm hätte zugreifen können und somit, teilweise zumindest, gezwungen war, Übersetzungen und Adaptionen westlicher Klassiker aufzuführen. Dass sich das Theater mit einer großen Auswahl an türkischen Dramen im Osmanischen Reich institutionalisieren konnte, hat man somit also vor allem seiner Initiative und seinem Geschäftssinn zu verdanken.

Die Saison 1872/73 war der Höhepunkt des Gedikpaşa Tiyatrosu: Die berühmtesten osmanischen Literaten scharten sich um Vartovyan und nahmen sich aktiv des Theaters und seiner Schauspieler an. Unter ihnen befanden sich die wichtigsten armenischen Künstler wie die Schauspieler Tomas Fasulyaciyan, Mardiros Mınakıyan und Bedros Atamyan sowie Schriftsteller wie Karakin Rıştuni.¹⁹⁹ Türkische Intellektuelle wie Âlî, Ekrem und Nazım Bey, Ebüzziya Tevfik, Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal und Şemsettin Sami formten als „*Yeni Osmanlılar*“²⁰⁰ (Neue Osmanen) eine Kommission „*heyet-i edebiye*“²⁰¹ (Komitee für Literatur), die es sich zur Aufgabe machte, die von ihnen angestrebte Sprachreform der Osmanischen Kunstsprache auch bei Theaterstücken umzusetzen²⁰². Das Publikum kam 1872/74 in Scharen in das hölzerne Theater und bestand aus Studenten, Militärs und Medizinern. Benefizveranstaltungen wurden organisiert und brachten viel Geld ein. Zwei wichtige Werke

¹⁹⁷ Ebd. S. 112.

¹⁹⁸ **Namık Kemals „Vatan Yahut Silistre“.**

¹⁹⁹ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 46.

²⁰⁰ Güllü Fırat, a.a.O., S. 50.

²⁰¹ And, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, a.a.O., S. 121.

²⁰² **Konkret bedeutete dies eine Vereinfachung der Osmanischen Sprache, indem weniger Lehnwörter aus dem Arabischen und Persischen verwendet werden sollten, dafür mehr Vokabeln aus der türkischen Volkssprache.**

Güllü, Fırat, a.a.O., S. 49f.

Âlî Beys²⁰³ entstanden in dieser Zeit. Man kann den Premierenabend von Namık Kemals „Vatan yahut Silistre“ zugleich als Höhe- und Wendepunkt des Osmanlı Tiyatrosu sehen. Denn obwohl das türkisch-patriotische Stück während seiner Uraufführung am 1. April 1873 beim Publikum Begeisterungsrufe provozierte, sah der Palast darin vor allem seine Staatsraison gefährdet. Denn als Vielvölkerstaat definierte sich das Osmanische Reich vor allem über die Zugehörigkeit zum Islam und weniger über die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Ethnie. Kemal musste infolgedessen auf Befehl Sultan Abdülaziz' das Land verlassen und nach Zypern ins Exil gehen. Mit dem Disput zwischen Güllü und Kasap, der bereits erwähnt wurde, begann 1874 langsam der Niedergang des Theaters. Vartovyan's italienischer Produzent Nestor Nocci starb, Opernhäuser wurden eröffnet und konkurrierten mit Güllü Agop. Die Stückeproduktion kam aufgrund der strikten Zensur während des türkischen Absolutismus („İstibdat dönemi“, 1876-1908) ins Stocken. Güllüs Monopol in Istanbul führte dazu, dass viele Künstler gezwungen waren, Istanbul zu verlassen und nach Bursa oder Adana zu gehen, um dort auch „Aufführungen von türkischen Theaterstücken zu geben, die auf schriftlich fixierten Dramentexten basierten“²⁰⁴. Das Patent konnte Güllüs Vormachtstellung aber nicht vollständig sichern. Künstler des volkstümlichen Theaters Orta Oyunu, unter ihnen auch ein ehemaliger Mitarbeiter Güllüs Kavuklu Hamdi Efendi, entdeckten eine Klausel im Patentvertrag und nutzten es gegen Vartovyan. Sie behaupteten nämlich, der Vertrag sei nichtig, weil Vartovyan versäumt habe, während der vorgegebenen Frist zwei neue Theaterhäuser in Istanbul zu bauen. Sie verlagerten kurzer Hand die Spielstätte des Orta Oyunu von draußen nach drinnen und adaptierten ebenso wie Güllü westliche Stücke, mit dem Unterschied, dass die Szenarien nicht ausgeschrieben sondern frei improvisiert wurden. Eine neue Kunstform war geboren: das Tulûat Theater, und wurde zur direkten Konkurrenz.²⁰⁵ Aber auch weitere Zwistigkeiten zwischen dem Direktor und seinen Künstlern brachten Vartovyan schwere Verluste ein. Thomas Fasulyeciyen, den Güllü noch aus der Zeit des Şark Tiyatrosu kannte, und der Nestor Nocci als Produzent nachfolgte, trat nach einem erbitterten Streit Kavuklu Hamdi Efendis Tulûat-Truppe bei.²⁰⁶ Fırat Güllü nennt in seinem Buch *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlılar* noch einen weiteren, sehr interessanten Aspekt, der letztendlich (auch) dazu geführt haben soll, dass die Konzession für die Spielzeit

²⁰³ „Misafiri İstiskal“ (1871), „Kokona yatiyor yahut Madam uykuda“ (1871) und „Geveze Berber“ (1873).

²⁰⁴ De Brujin, Petra, Molière on The Turkish Stage, a.a.O., S. 98.

²⁰⁵ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 77.

²⁰⁶ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 77.

1881/82 nicht verlängert wurde und Vartovyan das Osmanlı Tiyatrosu aufgrund dessen schließlich aufgeben musste. Durch innenpolitische Probleme und außenpolitische Niederlagen sowie Unabhängigkeitsbestrebungen vieler osmanischer Vasallenstaaten war das Überleben des Osmanischen Reiches als Vielvölkerstaat massiv gefährdet. Viele Türken im Reich meinten deshalb, den Untergang allein dadurch abwenden zu können, wenn sie sich neben einer Umstrukturierung der Staatsform vor allem auf ihr Türkentum zurückbesännen. Mit Russland als christlicher Schutzmacht erstarkte zeitgleich das armenische Nationalbewusstsein. Deshalb wurde die armenische Minderheit im Osmanischen Reich verstärkt kontrolliert - besonders nach dem verlorengegangen russisch-türkischen Krieg von 1877/78. So auch das Osmanlı Tiyatrosu, dem ein armenischer Intendant vorstand und dessen Ensemble zum größten Teil aus armenischen Schauspielern bestand. Jetzt sah sich das Komitee der Neuen Osmanen nicht nur als Protektor der türkischen Sprache sondern des ganzen Osmanischen Reiches an. Proben wurden aufgesucht, armenische Theaterstücke fanden nur unter besonderer Aufsicht statt, wobei jedes Wort und jede Gemütsregung seitens des Publikums akribisch notiert und analysiert wurde. Karnik Stephanyan, den Firat Güllü zitiert, beschreibt den Gesinnungswechsel passend, wenn er sagt:

„*Aynı oyunlar on sene önce tepkisiz seyredilirken, o günlerde yükselen Hıristiyan karşıtı söylemin gölgesinde farklı algılanıyordu.*“

„*Während das gleiche Theaterstück zehn Jahre zuvor ohne jede Wirkung angesehen wurde, wurde das Gesagte (auf der Bühne Anm. d. Verf.) jetzt von einer wachsenden Zahl an Gegnern des Christentums (christlichen Minderheiten, Anm. d. Verf.) anders wahrgenommen.*“²⁰⁷

Firat Güllü meint, dass die Konzession aufgrund dieser innen- und außenpolitisch angespannten Lage nicht erneuert wurde und Vartovyan deshalb genötigt war, das Osmanlı Tiyatrosu zu verlassen und die Intendantz Mınakyan zu übergeben²⁰⁸ Ich glaube, dass darin auch der eigentliche Grund für die Abneigung der Armenier gegen Vartovyan liegt. Er zog sie weniger deswegen auf sich, weil er sich - wie im vorherigen Zitat angeführt - dafür entschieden hatte, des Geldes wegen neben armenischen Theaterstücken auch türkische

²⁰⁷ Güllü, Firat, a.a.O., S. 50.

²⁰⁸ Ebd. S. 99.

Theaterstücke zu inszenieren. Auch nicht deswegen, weil er vom Christentum zum Islam konvertierte - selbst wenn er auch dies nicht aus Überzeugung, sondern purem Opportunismus getan haben mag. Dafür spricht zumindest die Tatsache, dass Vartovyan selbst als konvertierter Moslem noch die Ostermesse besuchte.²⁰⁹ Die Ursache der heutigen Kritik liegt meines Erachtens vor allem darin, dass Vartovyan gegen Ende seiner erfolgreichen Intendanz dem staatlichen Druck widerspruchslos nachgab und die Anzahl türkischer Theaterstücke erhöhte, während er gleichzeitig die Anzahl identitätsstiftender armenischer nationalgeschichtlicher Dramen verminderte - und das zu einer Zeit, da sich die armenische Minderheit staatlichen Repressionen ausgesetzt sah.²¹⁰ 1889 nutzte Vartovyan aber seine Bekanntheit und die guten Beziehungen zur Hohen Pforte für seinen eigenen Vorteil als er eingeladen wurde, im Yıldız Tiyatrosu am Hof Sultan Abdülhamid II. zu spielen (größtenteils Opern). Nach der Schließung des Gedikpaşa Tiyatrosu 1884 eröffnete Vartovyan aber zunächst mit Mınakyan²¹¹ ein neues Freilichtbühnen-Theater: das Cudi Efendi Bahçesi, dessen Leitung Mınakyan ab 1889 übernahm.²¹² Das Yıldız Tiyatrosu war Güllüs letzte Station. Er starb 1891 in Istanbul.²¹³

5.2. Das “Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası” - Ensemble

Wie schon in den vorangegangenen Kapiteln erwähnt wurde, konzentrierte sich das moderne Theaterleben im Osmanischen Reich während der Reformzeit vor allem auf die Städte Istanbul, İzmir, Adana und Bursa. Da der Umfang dieser Diplomarbeit es jedoch nicht erlaubt, alle Theaterhäuser und Schauspielensembles der oben genannten Städte en détail zu erörtern, wird hier das Ensemble Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası des İstanbuller Gedikpaşa Tiyatrosu als zur damaligen Zeit wichtigstem Theaterhaus näher beleuchtet, um später pars pro toto auf die allgemeinen Schwierigkeiten der ersten professionellen osmanischen Schauspieler einzugehen. Es sei hier lediglich erwähnt, dass die ersten nicht-europäischen Schauspieltruppen im Osmanischen Reich der armenischen Minderheit angehörten.²¹⁴ Als eine der ersten professionell geführten Schauspieltruppen im Osmanischen Reich zur Zeit

²⁰⁹ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 32.

²¹⁰ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 51.

²¹¹ Auch Mınakyan war ein armenischer Schauspieler, dessen Theaterleben in Naums Theater begann.

²¹² Yıldız Tiyatrosu

<http://www.hayalleme.com/yildiz-saray-tyatrosu/>

Zugriff: 25.02.2013.

²¹³ Refik, Ahmet, a.a.O., S. 47.

²¹⁴ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 113.

des Tanzimâts (1839-1876) gilt Ohannes Kasparyans Schauspielensemble Aramyan topluluğu.²¹⁵ Da die Schauspieler jedoch zum Teil aus Europa stammten und man heute nicht mehr nachvollziehen kann, ob die Truppe neben akrobatischen Einlagen und volkstümlichem Theater auch Aufführungen westlicher Stücke auf Türkisch gab, kann man hier noch nicht von einer modernen osmanischen Schauspieltruppe sprechen.²¹⁶ Von Sırapyan Hekimyans Schauspielensemble weiß man hingegen, dass es ab 1859 auch schon türkische Theaterstücke aufführte. Daneben spielte die dreizehnköpfige Truppe²¹⁷ auf Italienisch und später im Naum Tiyatrosu mit offizieller Erlaubnis auf Armenisch.²¹⁸

Interessanterweise suchte man beim westlich orientierten Theater zunächst vergebens nach islamischen Schauspielern, geschweige denn nach islamischen Schauspielerinnen,²¹⁹ obwohl auch das klassisch türkische Volkstheater wie Karagöz oder Orta Oyunu islamische Schauspieler kannte. Erst Ahmet Necip Efendi (?-1898) spielte als erster muslimischer Schauspieler berufsmäßig im Tiyatro-i Osmanî-Ensemble verschiedene (Haupt-)Rollen sehr erfolgreich wie zum Beispiel 1877 in Schillers „Die Räuber“ („Haydular“). Aufgrund seiner soliden und von der Presse gelobten Leistungen spielte Ahmet Necip Efendi vor allem seriöse Rollen, in denen er meist einen alten Adligen verkörperte.²²⁰ In der Spielzeit 1871 gab es neben Ahmet Necip Efendi lediglich einen weiteren muslimischen Schauspieler namens Hüsnü Ethem. Zwei Jahre später spielten dann Ahmet Necip Efendi, Hüsnü Ethem sowie Hamdi Efendi, İsmail Hakkı, İbrahim Efendi, Mehmet Edip, Mehmet Vamık, Selim und Mustafa Fazıl.²²¹ Hüsnü Ethem wurde überwiegend für komische Rollen besetzt, während İsmail Hakkı und Hamdi Efendi das ganze Rollenspektrum des Spielplans bedienten.²²² Hamdi

²¹⁵ Die Ensemblemitglieder der Aramyan topluluğu hießen im Einzelnen: Ohannes und Melkom Kasparyan (komische Rollen), Mikael Pamukçyan (Liebhaber), Aleksan und Agop Sivacıyan, Mardiros Hancıyan, Kevrok Çilingiryan (komische Rollen), Ağası Mınasyan (Greisenrolle), Hamparsum İdareciyan, Haritun Bağdatlıyan, Karabet Dökmeçian, Serope Berberyan, Kerofpe Huyusyincıyan, Mığırçı Elmayemez, Kirkor Marangoz, Hacı Sahak Üsküdarsi [?], Kirkor, Nisan und Yeriğa Terziyan, Haçadur Kirkoryan, Hacı Hazar Plaztiyan (Ohannes), Cardon Betri, Lisa Fernandez, Fr. Hayde, Frl. Rose, Frl. Mikela. (Vgl. And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 153.)

²¹⁶ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 152f.

²¹⁷ Ausschnitt aus den männlichen Ensemblemitgliedern der Hemkiyan-Truppe: Bedros Magakyan, Hovannes Acemyan, Bedros Çuhacıyan, Abraham Narinyan, Avadis İdareciyan, Tomas Terziyan, Serope Bençliyan, Harutyun Çamaşırcıyan. Ausschnitt aus den weiblichen Ensemblemitgliedern: Agavni Hamoyan, Agavni Terziyan, Takuhi Giranyan, K. Baltayan und Aruzyak Papazyan. (Vgl. And, Metin, Türk Tiyatrosu, a.a.O. S.154)

²¹⁸ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 154.

²¹⁹ Ebd. S. 113.

²²⁰ Ebd. S. 62.

²²¹ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 127.

²²² Ebd. S. 62.

Efendi sei hier aber nicht nur wegen seines vielfältigen Könnens, sondern auch deswegen erwähnt, weil er sich zuletzt gegen Güllü Agop stellte und dessen Monopol brach. Er gründete nämlich ein Improvisationstheater, an dem auch westliche Theaterstücke gespielt wurden, deren Handlungen im Gegensatz zum Dramentheater Güllü Agops nicht literarisch fixiert waren, sondern wie beim klassischen Orta Oyunu improvisiert wurden: Dieses Improvisationstheater nannte sich von nun an Tulûat Theater.²²³

Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası war der offizielle Name der Asya Kumpanyası, die ab 1868 unter der Leitung Hagop Vartovyans am Osmanlı Tiyatrosu respektive Gedikpaşa Tiyatrosu spielte, nachdem ihm 1870 die Konzession für das Aufführen westlicher Dramen ausgehändigt worden war. Als Güllü die Intendantz 1880 abgab, bedeutete das auch das Ende des Ensembles. Güllüs Nachfolger Mınakıyan nannte sein Ensemble „*Osmanlı Dram Kumpanyası*“²²⁴. Die Mitgliederzahl und Besetzung des Ensembles veränderte sich während seines Bestehens ständig. Unter den insgesamt 37 armenischen Mitgliedern²²⁵ des Tiyatro-i Osmanî-Ensembles befanden sich auch 18 weibliche Schauspieler²²⁶. Im Gegensatz zur islamischen Sittenlehre verbot die christliche Sittenlehre den Frauen zur damaligen Zeit nicht mehr, als Schauspielerinnen auf der Bühne zu stehen, so dass die ersten osmanischen Schauspielerinnen der christlichen armenischen Minderheit angehörten. Erst unter Atatürk konnten auch islamische Frauen professionelle Schauspielerinnen werden.²²⁷ Laut Metin And soll Aznif Hratçya die talentierteste und bestbezahlteste armenische Schauspielerin ihrer Zeit gewesen sein. Spezialisiert hatte sie sich vor allem auf psychologisch tiefgründige Figuren. Unter anderem verkörperte sie in „*Vatan yahut Silistre*“ die weibliche Hauptrolle „*Zekiye*“ oder spielte die „*Marguerite*“ in der Adaption von Dumas' „*La dame aux camélias*“ („*Kamelyalı Kadın*“) oder wurde als junger Liebhaber besetzt.²²⁸ Doch weil sie vornehmlich Armenisch sprach, spielte sie nur für kurze Zeit am Gedikpaşa Tiyatrosu, das sich unter

²²³ Vgl. Kapitel 5.1. „Hagop Vartovyans (Güllü Agop) Intendantz am Gedikpaşa Tiyatrosu“.

²²⁴ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 251.

²²⁵ Die männlichen Ensemblemitglieder der Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası (armenisch): Tomas Fasulyeciyán (1. Hauptrolle), Dikran Tospatyan, Kirkor Sandalçyan, Karnik Gümşciyan, Karnik Kürkçyan, Mihran Demirciyan, Abraham Haraçyan, Mardiros Minakyan, Manok Sisak, Serope Benliyan, Karakin Riştuni (1. Komiker), Takvur Nalyan, Haçık Papazyan, Tavit Tiyanst, Diran Sancakyan, Mikael Berberyan, Miğirdiç, Çifteveriyan und Bedros Atamyan. (Vgl. And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 69.)

²²⁶ Die weiblichen Ensemblemitgliedern der Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası: Yeranuhi Karakaşyan, Bayzar Fasulyeciyán, Vergine Karakaşyan, Amber Esdegik, Agavni Zaber, Tereza Çuhaciyan, Pesdos Araksian, Meryem Zagekyan, Mari Nivart, Siranuş, Takuhi Hiranus, Vergine Bağdatlıyan, Durik Şuşanik, Kalınik Bardizyan, Satenik, Tefar Bağdatlıyan, Mariça Cenaniyan und Fiturik Kayıkçyan (Vgl. And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 69.)

²²⁷ Özgür, Melâhat, a.a.O., S. 566.

²²⁸ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 121.

Vartov yans Intendanz besonders auf osmanischsprachige Theaterstücke spezialisiert hatte, und war kein festes Ensemblemitglied. Danach hatte sie wechselnde Engagements in Städten wie Edirne, Baku und Tiflis.²²⁹ Die erfolgreichsten armenischen Schauspielerinnen der Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası sollen die Schwestern Yeranuhi (1848-1924) und Vergine Karakaşyan (1856-1933) gewesen sein. Während Yeranuhi unter anderem in „Leylâ ile Mecnun“ (ab 1868) und „Kocaya Tuzak“ („Die Männerfalle“; ab 1869) glänzte, feierte ihre Schwester Vergine mit Operetten und Singspielen wie der armenischen Übersetzung von Offenbachs „La Belle Hélène“ („Keğetsguhi Hégine“; 1874) und der osmanischen Operette „Arif'in Hilesi“ („Arifs List“; ab 1872) Erfolge.²³⁰ Der Armenier Bedros Atamyan (1849-1891) war als Ensemblemitglied der Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası vor allem wegen seiner Shakespeare-Interpretationen sehr beliebt.²³¹

Neben Güllü Agop war der Armenier Tomas Fasulyeciyan (1843-1901) einer der wichtigsten Theatermänner der Anfangsjahre. Im Laufe seiner 45-jährigen Künstlerlaufbahn wirkte er inner- und außerhalb des Osmanischen Reiches entweder als Schauspieler oder Regisseur bei ungefähr 200 Inszenierungen mit. Das Osmanlı Tiyatrosu war dabei das Theaterhaus, an dem er am längsten verweilte. Unter Güllü Agop war er dort von 1872-1877 vor allem als Requisiteur und Schauspieler tätig, bis er 1882 die Intendanz des Hauses übernahm und sie bis zur Schließung des Hauses 1884 innehatte.²³² In der Spielzeit 1872/73 war er unter anderem für die Ausstattung von „Venedikli Kadın“ („Die Venezianerin“) verantwortlich, 1875 stattete er sämtliche Aufführungen der Saison aus.²³³

Da es sich beim türk tiyatrosu um eine „importierte“ Theaterform handelte, sahen sich die Vorreiter des westlichen Theaters im Osmanischen Reich zu Beginn mit verschiedenen, durchaus schwerwiegenden Problemen konfrontiert. Zum einen fehlte es den Schauspielern des westlich orientierten Theaters selbst an Bühnenerfahrung, so dass sie eigentlich auf Lehrkräfte angewiesen gewesen wären. Doch dafür gab es - im Gegensatz zu den Meistern des traditionellen osmanischen Theaters - keine landeseigenen Schauspiellehrer, die den Schauspielern ihr Handwerk hätten beibringen können. Deswegen wurde das Können früher osmanischer Schauspieler nicht nur mit dem Können ausländischer Schauspieler im Reich,

²²⁹ Ebd. S. 137.

²³⁰ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 149f.

²³¹ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 148.

²³² And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 244ff.

²³³ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 166f.

sondern auch immer mit dem traditioneller Karagözspieler verglichen und fiel zum größten Teil bei den Kritikern durch.²³⁴ Es waren ferner weder erfahrene Regisseure noch Bühnen- oder Kostümbildner vorhanden. Und die wenigen ausländischen Fachkräfte, die es im Osmanischen Reich für den theatrale Bereich gab, konnten sich nur um die Ausstattung und die Darstellung kümmern, nicht aber um das Inhaltliche. Doch gerade während der Aufbauphase des westlich orientierten Nationaltheaters im Osmanischen Reich gab es noch wenige Originaldramentexte, auf die man hätte zurückgreifen können. Und die Übersetzungen und Adaptionen, die es von westlichen Theaterklassikern zu dieser Zeit schon gab, sollen qualitativ eher minderwertig gewesen sein. Zudem erschwerte die Kluft zwischen dem östlichen und westlichen Kulturkreis das Textverständnis. Auch strikte Zensurbestimmungen schmälerten die Dramenauswahl erheblich. Als sei dies der Probleme nicht genug, konnte man sich nicht auf eine Bühnensprache einigen.²³⁵ Wie schon erwähnt, gehörte die Mehrheit der Schauspieler während der Tanzîmâtzeit der armenischen Minderheit an. Ihre Muttersprache war demnach Armenisch und nicht Osmanisch. Es wurden aber wesentlich mehr osmanisch- respektive türkischsprachige Theaterstücke aufgeführt als armenischsprachige.²³⁶ Die armenischen Schauspieler, die für die osmanischsprachigen Rollen besetzt wurden, mussten also einen fremdsprachigen Text wiedergeben. Ihre Aussprache muss dabei für das türkische Publikum als sehr störend empfunden worden sein, denn an ihr wurde am häufigsten Kritik geübt wie das nachfolgende Zitat einer Kritik zeigt, die 1872 veröffentlicht wurde:

„[...] Memleketimizde birçok kavimlerin, bilhassa Ermenilerin Osmanlı lisânının şivesini ne derecelerde değiştirdikleri malûmdur. O gece tesadüf eylediğimiz İstanbul'un fehti tasvirinde ise 'metbû-i mufahham', (=hükümdar) yerine 'matbuyu mafahimim,' "milk-i millet" makamında 'milku millet', "sadakat" yerine 'sadaket' ve 'fekelade' gibi hakikaten sâmia-hîrâş olan tabirler alem-i Osmaniyyenin ziyyet-i mefhareti olan Molla Gûrani ve Akşemsettin gibi büyük adamların kılığına giren Türkçe bilmezlerin dilinden işittikçe esef ettiğini, Gûrani ve Akşemsettin'i oynayanların hiç değilse böyle 'sadaket', 'fekelade' demeyecek kadar Osmanlı dilinin şivesini bilen kimseler olması gereği belirtiliyor.“²³⁷

„[...] Es ist bekannt, in welchem Ausmaß es in unserem Land einige Volksstämme gibt, allen voran die Armenier, die Aussprache des Osmanischen verändern. Es ist traurig, wenn man, wie in der

²³⁴ Ebd. S. 124ff.

²³⁵ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 114.

²³⁶ Vgl. Kaitel 9. „Anhang“

²³⁷ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 116.

Aufführung über die Eroberung Istanbuls, die wir in jener Nacht gesehen haben, aus dem Munde von Nicht-Türkischsprechern, die in das Kostüm so großer Männer wie Molla Gürani und Akşemsettin, die Ruhm und Zier der osmanischen Welt sind, schlüpfen, wahrhaft die Ohren verletzende Begriffe wie 'matbuyu mafahimim' statt 'metbû-i mufahham` (=Herrsch), 'milku millet` statt 'milk-i millet` (=nationales Staatsgebiet), 'sadaket` statt 'sadakat` (=Loyalität) und 'feveklade` hört. Es wird betont, dass hier Personen nötig sind, die, wenn sie Gürani und Akşemsettin darstellen, die osmanische Aussprache zumindest soweit können, dass sie nicht 'sadeket' und 'feveklade' sagen."

Wie schon im Kapitel 5.1. „Hagop Vartov yans (Güllü Agop) Intendanz am Gedikpaşa Tiyatrosu“ erwähnt wurde, versuchte Güllü Agop den sprachlichen Problemen mit einer Kommission entgegenzuwirken, die den Schauspielern seines Ensembles Sprachunterricht erteilte. Mitglieder der Kommission „*heyet-i edebiye*“²³⁸ waren unter anderem zwei der bedeutendsten Schriftsteller der damaligen Zeit: die Jungosmanen Namık Kemal und Âlî Bey. Zudem wurde versucht, die Qualität der vorhandenen Dramentexte zu verbessern. Es scheint ganz so, als ob die Anstrengungen des Komitees tatsächlich bald zu einer Besserung des Sprachproblems führten, denn in einer Aufführungskritik zweier osmanischer Originaldramen stand zu lesen:

„Tiyatronun ilerlemesine hizmet için akdettiğimiz encümen'in zuhuru, daha iki ay olmadan telâffuz dersleri iyici neticeler veriyor, Mithat Efendi „Evhah!“, Kemal de „Vatan yahut Silistre“ ve „Râz-i Dil“ oyunlarını yazıyordu.“²³⁹

„Es scheint, dass die Kommission, die wir gegründet haben, um dem Fortschritt des Theaters zu dienen, nach nicht einmal zwei Monaten Sprachunterricht ein gutes Ergebnis einfährt. Mithat Efendi hat mit „Evhah!“ („Au weh!“ Anm.d.Verf) ein Theaterstück geschrieben, genauso wie Kemal es mit „Vatan yahut Silistre“ („Vaterland oder Silistre“ Anm.d.Verf.) und „Râz-i Dil“ („Geheimnis des Herzens“) getan hat.“

Der Sprachunterricht konnte den Schauspielern lediglich eine bessere Aussprache des osmanischen Türkisch anlernen - welches übrigens selbst in hundert verschiedene Dialekte aufgesplittert war - nicht aber das Auswendiglernen des Dramentextes abnehmen. So kam es, dass manche Schauspieler während der Aufführung einfach Wörter dazu dichteten oder schlicht wegließen bzw. sich den kompletten Text von einem Souffleur einsagen ließen.²⁴⁰

²³⁸ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 121.

²³⁹ Ebd. S. 119.

²⁴⁰ Ebd. S. 123f.

Die zu kurz angesetzten Proben für zum Teil fünfaktige Dramen - für Ahmet Mithats Drama „Eyvah!“ („Au weh!“) sollen es sogar nur drei Tage gewesen sein - mögen die Qualität der Aufführungen auch nicht verbessert haben.²⁴¹ So soll der Renegat Murat Efendi (Franz von Werner) während einer Aufführung von Schillers „Die Räuber“ („Haydutlar“) im Osmanlı Tiyatrosu bemerkt haben, wie Ahmet Necip als „Razmann“ und Hüsnü Efendi als „Schweizer“ ihren Text von einem Zettel ablesen, der an einer Mauer des Bühnenbilds befestigt war.²⁴² Textpassagen an Wänden, Kreidemarkierungen auf dem Bühnenboden, die den Schauspielern aufzeigten, wo sie zu stehen hatten und Kostüme mit aufgenähten Spickzetteln, waren Hilfsmittel, die während der Modernisierungsphase zwischen 1839 - 1878 nicht selten zu finden waren, da es noch keine professionellen osmanischen Schauspieler oder Regisseure gab.²⁴³

„An eine fachgerechte Ausbildung war überhaupt nicht zu denken. Die Liebhaber des Theaters bildeten sich bei bekannten und anerkannten Theaterleuten aus. [...] Aber auch von ausländischen Schauspielern, die mit ihrer Truppe in die Türkei kamen, [...] lernte die junge Schauspielergeneration.“²⁴⁴

Die wichtigsten Pioniere des türkischen Theaters, Güllü Agop, Tomas Fasulyecian, Bedros Magakyan und Mardiros Mınakyan, erlernten zum Beispiel das Regieführen von italienischen und französischen Theaterleuten wie Nestor Noci, Asti, Eugène Meynadier und George-Lèvy. Requisiteure und Bühnenbildner wie Fornari und Merlo arbeiten lange Zeit am Gedikpaşa Tiyatrosu und gaben so ihr Wissen weiter.²⁴⁵ Hoch gelobt wurden zum Beispiel Merlos Kostümewürfe, Bühnenbilder und Requisiten für die Inszenierungen von „Venedik Dansı“ („Der venezianische Tanz“, 1870), „Monte Kristo“ („Le Comte de Monte-Cristo“, 1872/73) und „Serseri Yahudi“ („Der jüdische Landstreicher“, 1872/73). Bei „Venedik Dansı“ sollen für das osmanische Publikum vor allem die Nachbildungen der venezianischen Gondeln und Laternen besonders beeindruckend gewesen sein.²⁴⁶ So kam es auch dazu, dass man sich bei den theaterspezifischen Terminologien zunächst an den italienischen Fachbegriffen orientierte: Für die Innenausstattung wurden Begriffe wie „Camera Rusticana“

²⁴¹ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 158.

²⁴² Ebd. S. 150.

²⁴³ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 160.

²⁴⁴ Özgür, Melâhat, a.a.O., S. 533f.

²⁴⁵ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 156.

²⁴⁶ Ebd. S. 162.

(„Bauernkammer“), „Camera Soffitta“ („Dachkammer“), „Camera Fantasia“ („unwirklicher Raum“), „Camera Mobile“ („stilvoll eingerichtetes Zimmer“) und „Camera Semplice“ („schlicht eingerichtetes Zimmer“) verwendet. Bei Außenszenen sprach man von „Bosco“ („Wald“), „Balaustra“ („Brücken“), „Treppen“ oder „Balustrade“) und „Piazza“ („Marktplatz“).²⁴⁷

Wie man auf der Bühne agiert und den Text pointiert wiedergibt, konnte sich die erste „osmanische Schauspielergeneration“ von den berühmten europäischen Schauspielern lediglich abschauen, deren Aufführungen sie unter anderem im Naum Tiyatrosu besuchen konnten. Ira Aldridge kam zum Beispiel 1866 nach Istanbul und spielte dort in „Othello“, „Macbeth“ und „The Merchant of Venice“. Aber auch Schauspieler der Comédie Française“ wie Frédéric Febre (1894) und Reichenberg (1899) gastierten am Bosporus.²⁴⁸ Obwohl europäische Theatermänner am Anfang maßgeblich bei den Inszenierungen beteiligt waren und viele Übersetzungen respektive Adaptionen westlicher Klassiker aufgeführt wurden, behielten die osmanischen Inszenierungen nicht nur sprachlich ihr Lokalkolorit bei, was teilweise zu skurrilen Momenten führen konnte. So geschehen bei der bereits beschriebenen Aufführung von Schillers „Die Räuber“ im Osmanlı Tiyatrosu: Osmanische Schauspieler - eigentlich in der Rolle deutscher Libertiner - trugen bei einer Szene, die im Böhmerwald spielen sollte, weiterhin ihre traditionelle Kopfbedeckung „Fez“.²⁴⁹ Güllüs Inszenierung von „Vatan yahut Silistre“ („Vaterland oder Silistra“; 1873) wurde jedoch wieder gerade wegen ihrer naturgetreuen Kostümierung gelobt. Vartovyan ließ sich die Uraufführung einiges kosten und führte eigens russische Soldatenuniformen aus Odessa ein.²⁵⁰ Güllü selbst sagte über das Stück und die Aufwendungen:

„Yazık. Etkili bir oyundu. Yaftalarda top resmi koydum, tiyatro tiklim tiklim doldu. Sonra bilseniz dekorlar için neler harcamadım. Odesa'da bir alaydan satın aldığım bir sürü Rus asker kaputları, şapkaları, karargâh dekorları [...] Ne para getirecekti. Nerede bir daha böyle oyun bulurum.“²⁵¹

„Schade. Es war ein beeindruckendes Theaterstück. Ich bewarb es im Aushang ganz offiziell. Das Theater war brechend voll. Wie Sie wissen, konnte ich aber nach der Aufführung von der Dekoration nichts mehr

²⁴⁷ Ebd. S. 162.

²⁴⁸ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 138f.

²⁴⁹ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 150.

²⁵⁰ Ebd. S. 161.

²⁵¹ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 103.

verwenden. Die Fülle an Mänteln, Hüten und Feldlagerdekoration russischer Soldaten, die ich in Odessa gekauft habe. Wieviel Geld wird es eingebracht haben. Wo finde ich so ein ähnliches Theaterstück.“

Da Güllü Agop einen Großteil seiner Einnahmen in die Ausstattung und Werbung reinvestierte, blieb den Schauspielern selbst nur ein kleines Salaire, was nach der Meinung Özgüs auch dazu führte, dass sich im Osmanischen Reich die Schauspielerei als Profession nur schwer durchsetzen konnte.²⁵² Und tatsächlich waren viele Theatermänner wie Güllü Agop gezwungen, eine Nebentätigkeit anzunehmen, um finanziell abgesichert zu sein.²⁵³

Zum Vergleich: Metin And führt an, dass Agop Güllü pro Vorstellung etwa zwischen 400 bis 450 Lira eingenommen haben soll. Bei zehn Vorstellungen im Monat erzielte er also in etwa 4000 - 5000 Lira.²⁵⁴ Geht man davon aus, dass sich die Ausgaben der einzelnen Ensembles und Theaterhäuser nicht wesentlich unterschieden, dann gingen auch beim Osmanlı Tiyatrosu etwa 400 Kuruş des Umsatzes an Mietkosten, 200 Kuruş an Bedienstete, 15 Prozent der Einnahmen an den Dramatiker und 15 Prozent an die Ausstattung. Die Schauspielerin Aznif Hratça bekam von Güllü 8 Lira pro Monat und die Hälfte der Einnahmen einer Sondervorstellung, die zwei Wochen nach der Premierenvorstellung ihr zu Ehren gegeben wurde. Zudem wurden die Schauspieler von privaten Mäzenen finanziell protégiert.²⁵⁵

Erst als unter Atatürk das Theaterwesen institutionalisiert wurde und der Staat Konservatorien und neugegründete Staatstheater finanziell unterstützte, Türkisch nach einer Sprachreform zur Amtssprache erklärt wurde und auch muslimische Frauen die Bühne betreten durften, konnte sich ein Berufstheater in der Türkei wirklich ausbilden und verfestigen.

5.3. Der Spielplan

Im Anhang sind basierend auf Fırat Güllüs Angaben in *Vartovyan Kumpanyası ve Yeni Osmanlıilar*²⁵⁶ die Theaterstücke angeführt, die kurz vor der Konzessionsvergabe 1870 und bis zum Ende von Güllü Agops Intendantanz des Osmanlı Tiyatrosu respektive Gedikpaşa Tiyatrosu im Jahr 1880 von der Tiyatro-i Osmanî-Schauspieltruppe aufgeführt wurden.

²⁵² Özgü, Melahât, a.a.O., S. 533.

²⁵³ Vgl. Kapitel 5.1. “Hagop Vartovyan (Güllü Agop) Intendant am Gedikpaşa Tiyatrosu“.

²⁵⁴ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 146.

²⁵⁵ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 135f.

²⁵⁶ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 135ff.

Neben türkischen Originaldramen wurden vor allem Adaptionen westlicher Klassiker des Sprechtheaters und leichte Unterhaltungsmusik wie Operetten gespielt, aber auch armenischsprachige Dramen und Adaptionen bzw. Übersetzungen standen auf dem Spielplan.²⁵⁷ Besonders erfolgreich sollen dabei die Aufführungen von Victor Hugos „Angelo Malipieri“ (armenisch UA 1869; türkisch UA 1874), Namık Kemals Drama „Zavallı Çocuk“ („Armes Kind“; UA 1874), der Oper „Yergu Hisnabedner“ („İki Ahbab Çavuşlar“ / „Zwei befreundete Offiziere“; Premiere armenisch 1972; türkisch 1874), M. Rıfats Drama „Görenek“ („Brauchthum“; UA 1874), Ahmet Mithats Drama „Evhah!“ („Au Weh!“, UA 1873) und dem Bühnenstücks „Bigünâh Kız“ („Ein sündiges Mädchen“; UA 1874) gewesen sein, dessen Autor unbekannt ist.²⁵⁸ Zu einem Eklat führte 1873 die Uraufführung von Namık Kemals patriotischem Stück „Vatan yahut Silistre“ („Vaterland oder Silistria“). Trotz des Erfolges der oben genannten Dramen waren zu jener Zeit aber vor allem Komödien und Singspiele sehr beliebt.²⁵⁹ Wie im nächsten Kapitel näher beleuchtet werden wird, wurden vorzugsweise die Molière'schen Charakterkomödien übersetzt und aufgeführt. Bei der Produktion eines eigenen Literaturtheaters fiel dabei eine Kategorisierung der Bühnenwerke in Genres wie Komödie, Tragödie, Melodram, Oper, Operette, Singspiel etc. zunächst schwer. So soll Ahmet Mithats Werk „Zeybekler“ (UA 1877) in der damaligen Presse einmal als Vaudevillestück, ein anderes Mal als Drama und dann wieder als Oper klassifiziert wurden sein.²⁶⁰ Ungeachtet einer Einteilung in die oben genannten Gattungen kann man allgemein feststellen, dass von den insgesamt 326 verschiedenen Bühnenwerken, die während dieser zehn Jahre gespielt wurden, immerhin noch 97 armenischsprachig waren. Zieht man Fırat Güllüs Arbeit heran, so wurden am Gedikpaşa Tiyatrosu 100 Übersetzungen und/oder Adaptionen europäischer Theaterstücke auf Armenisch und/oder Osmanisch aufgeführt. Genauer gesagt wurden 79 europäische Werke ins Osmanische und 32 ins Armenische übertragen. Davon zwölf (dreizehn)²⁶¹ Werke von Molière, vier Werke Schillers, ein Werk von Goethe, vier Werke Victor Hugos²⁶² und drei von Alexandre Dumas père²⁶³ sowie zwei

²⁵⁷ Vgl. Kapitel 8. „Anhang“.

²⁵⁸ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 158.

²⁵⁹ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S.321.

²⁶⁰ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 185.

²⁶¹ Nach Fırat Güllü soll „Hayali Hasta“ („Der eingebildete Kranke“) eine Adaption von Molières „Le Malade imaginaire“ in den Jahren 1871, 1874, 1875 und 1879 aufgeführt worden sein. Petra de Bruijn führt diese Adaption in ihrer Untersuchung allerdings nicht an.

²⁶² „Sefiller“ (Originaltitel nicht mehr rekonstruierbar), „Angelo, tyran de Padove“, „Maria Tudor“ und womöglich „Lucrée Borgia“.

Stücke Shakespeares.²⁶⁴ Ob ein Bühnenwerk eine Übersetzung oder eine Adaption ist, kann man meiner Meinung nach am Titel ablesen. Wurde der Originaltitel beibehalten oder wortgetreu ins Osmanische übersetzt, handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine Übersetzung. Wurde der Titel aber in irgendeiner Weise verändert, so ist es aller Wahrscheinlichkeit nach eine Adaption eines europäischen Theaterstücks. *Haydutlar* („Räuber“) ist demnach eine Übersetzung von Schillers „Die Räuber“, während „Pinti Hamid“ („Der geizige Hamid“) eine Adaption von Molières Komödie „L’Avare“ sein kann.

Ein Vergleich mit Petra de Bruijns Angaben zu den aufgeführten Adaptionen bzw. Übersetzungen Molière’scher Komödien am Osmanli Tiyatrosu mit Fırat Güllüs' Angaben zeigt jedoch zumindest eine Abweichung²⁶⁵ und legt so den Schluss nahe, dass eine genaue Rekonstruktion des Spielplanes heute nicht mehr oder nur schwer machbar ist.²⁶⁶ Am Ende sei hier noch angemerkt, dass die Kapitel „Übersetzungen und Adaptionen“, „Armenische Bühnenwerke“ bzw. „Osmanische Dramen“ den Spielplan des Osmanli Tiyatrosu während 1868-1884 nicht vollständig wiedergeben möchten. Der detaillierte Spielplan ist in Kapitel 8 „Anhang“ aufgeführt. Es wird vielmehr versucht, anhand des Spielplans die Genese des osmanischen Literaturtheaters nachzuzeichnen. Denn „um Theaterkunst [...] bilden zu können, war die Grundlage einer türkischen Theaterliteratur nötig.“²⁶⁷

5.3.1. Übersetzungen und Adaptionen

„Literatur aus Europa war [...] eine Art Lehrwerkstatt für die angehenden türkischen Literaten.[...] Übersetzungen waren prädestiniert, auf doppelter Ebene wirksam zu werden: literarisch und - in erstaunlicher Intensität - gesellschaftlich.“²⁶⁸

Noch bevor sich osmanische Schriftsteller daran machten, eigene literarische Dramentexte nach europäischem Vorbild zu verfassen²⁶⁹, wurden ab 1850 bereits westliche Dramen ins

²⁶³ „Catherine Howard“, „Le Comte de Monte-Cristo“ und „Kean, ou désordre et génie“.

²⁶⁴ „Romeo and Juliet“ und „The Merchant of Venice“.

²⁶⁵ Je nach Quelle: 12 laut Petra de Bruijn und 13 nach Fırat Güllü.

De Bruijn, Petra: Molière on The Turkish Stage, a.a.O., S. 102f.

Güllü, Fırat, a.a.O., S. 135ff.

²⁶⁶ Aus diesem Grund können auch seine Ausarbeitungen je nach herangezogener Quelle differieren und beanspruchen wegen der unzureichenden Quellenlage auch keine Vollständigkeit für sich.

²⁶⁷ Meinecke, Max, a.a.O., S. 2.

²⁶⁸ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 72f.

²⁶⁹ Das erste türkische Theaterstück hieß „Şair evlenmesi“ („Die Hochzeit des Dichters“) und wurde 1859 von İbrahim Şinasi geschrieben. (Vgl. And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 59.)

Osmanische übersetzt und/oder an den osmanischen Kulturkreis angepasst (=Adaption), um das Publikum so leichter mit dem neuen Medium vertraut machen zu können. Besonders häufig wurden Werke französischer Dramatiker des Naturalismus und des Realismus wie Tristan Bernard, François Coppée, Alphonse Daudet, Alexandre Dumas père et fils, Paul Ernest Hervieu und Victor Hugo übersetzt. Aber auch verschiedene Vaudevillesstücke Georges Feydeus sowie Molière'sche Charakterkomödien wurden ins Osmanische übertragen.²⁷⁰ Knapp ein Drittel der mutmaßlich 79 Übersetzungen und Adaptionen westlicher Theaterstücke ins Osmanische, die am Gedikpaşa Tiyatrosu zwischen 1869 und 1880 gespielt wurden, waren Werke französischer Schriftsteller und Dramatiker. Von 30 französischen Werken sind die Namen der Verfasser bekannt. Von drei Bühnenwerken sind allerdings nur die Titel überliefert, nicht aber der Autor. „Lucréce Borgia“ zum Beispiel kann nach einem Drama Victor Hugos inszeniert worden sein oder aber auch als Oper Donizettis.

Von den insgesamt 21 Komödien Molières, die ab 1859 bis 1928 im Osmanischen Reich und später in der Republik Türkei übersetzt bzw. adaptiert worden waren, wurden zwölf (bzw. dreizehn) unter Güllü Agops Ägide im Osmanlı Tiyatrosu aufgeführt: „L'Amour médecin“ wurde dort unter den Namen „Tabib-i Aşk“ bzw. „Aşk-i Tabib“ („Die Liebe als Arzt“; UA 1870, 1874, 1875) gespielt. Das Stück „Le Fourberies de Scapin“ wurde sogar mehrfach adaptiert. Wobei Mehmed Ali Beys Version „Ayyar Hamza“ („Der Dieb Hamza“) in den Jahren 1872, 1873, 1879 und 1880 am Osmanlı Tiyatrosu gegeben wurde. „Le Bourgeois Gentilhomme“ wurde ohne Änderung des Titels 1872 uraufgeführt. Deswegen und weil der Name des Übersetzers nicht überliefert ist, vermutet Petra de Bruijn, dass das Stück womöglich im französischen Original aufgeführt wurde.²⁷¹ Auch „Dom Juan ou le Festin de pierre“ wurde mit verkürztem Titel „Don Juan“ höchstwahrscheinlich auf Französisch zum ersten Mal 1877 inszeniert. Teodor Kasap adaptierte „L'Avare“ 1874 als „Pinti Hamid“ („Der geizige Hamid“) und „Sganarelle ou le Cocu imaginaire“ als „İşkilli Memo“ („Der argwöhnische Memo“; UA 1875). Erfolgreich waren die Adaptionen von „Le Mariage forcé“ unter dem Namen „Zor Nikâhı“ (1870, 1872, 1874 und 1879) und „Monsieur de Pourceaugnac“ unter „Pourceaugnac“ (1869, 1871, 1874, 1875 und 1878). Molières Stück „Le Médecin malgré lui“ wurde als Ahmed Vefik Paşa Adaption „Zor ile Hekim“ („Der ungewollte Arzt“) 1871, 1874 und 1875 vom Tiyatro-i Osmanî unter der Leitung Güllü Agops

²⁷⁰ De Bruijn, Petra: Molière on The Turkish Stage, a.a.O., S. 94f.

²⁷¹ Ebd., a.a.O. S.103.

inszeniert. Wie Ali Beys Adaptionen „Memiş Ağa“ (1875, 1879) und „Tosun Ağa“ (1870) zweier Molière'scher Stücke im französischen Original heißen, ist ob der lückenhaften Quellenlage leider nicht festzustellen.

Selbst als das Theaterleben im Osmanischen Reich während des türkischen Absolutismus zwischen 1880 und 1908 aufgrund einer rigidten Zensurpolitik praktisch zum Erliegen kam, wurden die Stücke Molières weiterhin der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Wie schon im Kapitel „Das türk tiyatrosu- Einflüsse und unterstützende Faktoren“ erwähnt, übersetzte Ahmet Vefik Paşa (1823-1891) die meisten (16) Werke Molières ins Türkische. Dabei hielt er sich größtmöglich an den Originaltext, verlegte lediglich den Handlungsort und die Namen der handelnden Personen ins Türkische. Wenn Vefik Paşa in einigen Fällen dann doch geringfügig vom Originaltext abwich, dann nur, um, nach der Meinung Petra De Bruijns, auf diese Weise eine politische Aussage zu treffen.²⁷² So war Ahmet Vefik Paşa wie viele osmanische Intellektuelle dieser Zeit für eine Sprachreform. Die Kunstsprache der Bourgeoisie und der osmanischen Oberschicht sollte von den zahlreichen Persizismen und Arabismen befreit werden und sich wieder mehr an das vom Volk gesprochene Türkisch orientieren.²⁷³ Ein Beispiel wie Ahmet Vefik Paşa eine Komödie Molières leicht modifizierte, um dadurch Kritik an der osmanischen Gesellschaft zu üben, führte Petra De Bruijn in ihrem Aufsatz *Molière on The Turkish Stage* an, den sie 2002 für das Journal of Turkish Studies schrieb. An der einfachen Sprache der 1869 verfassten und 1870 zum ersten Mal im Osmanlı Tiyatrosu aufgeführten Adaption „Zor Nikâhi“ von Molières „Le Mariage forcé“²⁷⁴ kann man neben der politischen Vektorenfunktion auch die allgemeine Wesensart von Adaptionen westlicher Klassiker ins Osmanische gut aufzeigen.

Zuerst wird hierfür der Originaldialog zwischen Pancrace und Sganarelle in der 4. Szene von „Le Mariage forcé“ angeführt werden. Daneben wird der französische Dialog mit Vefik Paşas adaptiertem Dialog in „Zor Nikahı“ gegenübergestellt. Zum Schluss wird der osmanische Dialog ins Deutsche übersetzt, um ihn so für den deutschen Leser verständlich zu machen, damit am Ende die französische Originalversion mit der osmanischen Adaption verglichen werden kann.

²⁷² De Bruijn, Petra: *Molière on The Turkish Stage*, a.a.O., S. 96.

²⁷³ Ebd. S. 96.

²⁷⁴ Ebd. S. 96ff.

Molière, "Le Mariage forcé", scène IV: ²⁷⁵	Ahmet Vefik Paşa, "Zor Nikahı",	deutsche Übersetzung von Ahmet Vefik Paşa's "Zor Nikahı",
Pancrace: Soit. Que voulez-vous me dire?	Üstâd-ı sâñî: Peki ne diyecəksiniz bana bakayım. Hem de ne lisan kullanacaksınız?	Üstâd-ı sâñî (der zweite Gelehrte): In Ordnung, ich bin gespannt, was Sie mir sagen werden. Zudem welche Sprache gedenken Sie zu verwenden?
Sganarelle: Je veux vous parler de quelque chose.	İvaz Ağa: Ne lisan mı?	İvaz Ağa (Titel eines anatolischen Großgrundbesitzers): Welche Sprache?
P.: Et de quelle langue voulez-vous vous servir avec moi?	Ü.: Evet! Yâni ne dille söyleyeceksiniz?	Ü.: Ja! Mit anderen Worten mit welcher „Zunge“ Sie sprechen werden?
S.: De quelle langue?	İ.: Bakındı ne dille imiş! Ne dille olacak. İşte ağzımdaki dil. Komşunkini kullanacak değilim ya.	İ.: Er wäre gespannt welche Zunge es sei! Mit welcher Zunge wird es schon sein! Hier! Mit der Zunge, die ich in meinem Mund habe, natürlich! Die meines Nachbarn werde ich bestimmt nicht verwenden.
P.: Qui.	Ü.: Canım öyle değil. Ne lisan, yâni ne lûgat, hangi lehçe? Arapça mı söyleyeceksiniz?	Ü.: Mein Lieber so war das nicht gemeint. Was für eine Sprache, also welche Diktion, welche Mundart? Sprechen Sie Arabisch?
S.: Parbleu! de la langue que j'ai dans ma bouche. Je crois que je n'irai pas emprunter celle de mon voisin.	İ.: Hayır.	İ.: Nein.
P.: Je vous dis: de quel idiome, de quel langage?	Ü.: Farisî?	Ü.: Farsi ?
S.: Ah! C'est une autre affaire!	İ.: Hayır.	İ.: Nein.
P.: Voulez-vous me parler italien?	Ü.: İbranî?	Ü.: Hebräisch ?
S.: Non.	İ.: Hayır.	İ.: Nein.
P.: Espagnol?	Ü.: Yunanî?	Ü.: Griechisch ?
S.: Non.	İ.: Hayır.	İ.: Nein.
P.: Allemand?	Ü.: Lâtinî?	Ü.: Latein ?
S.: Non.	İ.: Hayır.	İ.: Nein.
P.: Anglais?	Ü.: Fransızca mı ?	Ü.: Französisch ?
S.: Non.	İ.: Hayır.	İ.: Nein.
P.: Latin?	Ü.: İngilizce mi?	Ü.: Englisch ?
S.: Non.	İ.: Hayır! Hayır!	İ.: Nein! Nein!
P.: Grec?	Ü.: Nemsece, İtalyance, Rumca, Ermenice, Hindîce?	Ü.: Deutsch, Italienisch, Griechisch (das von der griechischen Minderheit im Osmanischen Reich), Armenisch, Indisch?
S.: Non.	İ.: Hayır canım! Hayır! Hayır! İşte Türkçe söyleşiyoruz ya. Türkçe söyleyirim!	İ.: Nein, mein Lieber! Nein! Nein! Wir sprechen gewiss Türkisch. Türkisch rede ich!
P.: Hébreu?	Ü.: Ey, peki Türkçe olsun canım. Çünkü Türkçe söyleyeceksin, beri tarafa geç. Zira bu kulak elsine-l kadîme ve ilmiyeye mahsusur. Öbür kulak eksine-l âdiye ve zebâñ-l mâderzâdiye muayyendir.	Ü.: Ah, Gut. Dann also Türkisch, mein Lieber. Wenn du Türkisch sprichst, komm ich auf die andere Seite herüber. Denn dieses Ohr ist den alten Sprachen und jenen der Wissenschaft vorbehalten. Das

²⁷⁵ Ebd. S. 96ff.

		andere Ohr gehört der gewöhnlichen Sprache und der Muttersprache.
S.: Non.		
P.: Syriaque?		
S.: Non.		
P.: Turc?		
S.: Non.		
P.: Arabe?		
S.: Non, non, français.		
P.: Ah!, français!		
S.: Fort bien.		
P.: Passez donc de l'autre côté; car cette Oreille-ci est destinée pour les langues scientifiques et étrangères, et l'autre est pour le maternelle.		

Analysiert man nun die beiden Dialogpassagen aus Molières „Le Mariage forcé“ und Vefik Paşas Adaption „Zor Nikâhi“, so fällt auf, dass die osmanische Version um einiges gekürzt und auch der Inhalt der Aussagen für den osmanischen Kulturkreis modifiziert wurde. Der Dialog an sich erinnert dabei stark an den Konversationsteil „muhavare“ des traditionellen Schattentheaters Karagöz. Ahmet Vefik Paşa lässt in seiner Adaption mit „Üstâd-ı sâni“ (der Gelehrte) und „İvaz Ağa“ (anatolischer Bauer) zwei Gegenspieler agieren, die wie „Hacivad“ und „Karagöz“ aus unterschiedlichen sozialen Schichten stammen, über eine unterschiedliche Bildung verfügen und ihre Intelligenz verschiedenartig einsetzen. Während „Üstâd-ı sâni“ wie „Hacivad“ auf eine umfangreiche Allgemeinbildung zurückgreifen kann, ist „İvaz Ağası“ Intelligenz von einer Klugheit geprägt, die der Schläue „Karagöz“ ähnelt.

Ahmet Vefik Paşa fasste in seiner Adaption den ersten und dritten Satz „Pancraces“ im ersten Satz „Üstâd-ı sâni“ zusammen, wobei er den einleitenden Satz „Sganarelles“ völlig wegließ. Dafür ist „Üstâd-ı sâni“ Antwort auf „İvaz Ağa“ Frage, in welcher Sprache er sprechen solle, ausführlicher als das französische Original, denn Vefik Paşa führt hier schon das Wortspiel ein, auf dessen Missverständnis die Komik der gesamten Passage aufgebaut ist. Ähnlich wie beim Karagöz-Theater entspinnt sich nun aufgrund sprachlicher Diskrepanzen eine Art „Anti-Konversation“²⁷⁶ zwischen den beiden Protagonisten im Stil eines „muhavare“: „Evet! Yâni ne dille söyleseceksiniz?“²⁷⁷ („Ja! Mit anderen Worten mit welcher „Zunge“ Sie sprechen werden?“) Das türkisch-osmanische Wort „dil“ kann nämlich wie das französische Wort „langue“ sowohl „Sprache“ als auch „Zunge“ bedeuten. „İvaz Ağa“

²⁷⁶ Pazarkaya, Yüksel, a.a.O., S. 211.

²⁷⁷ De Bruijn, Petra: Molière on The Turkish Stage, a.a.O., S. 97.

als einfacher türkischer Bauer versteht allein die zweite Bedeutung des Wortes „Zunge“ und nicht die vom Gelehrten „Üstâd-i sâñî“ intendierte Bedeutung des Wortes „dil“ als „Sprache“. Erneut vereint Ahmet Vefik Paşa die ursprünglich zwei Fragen „Pancraces“ „Et de quelle langue voulez-vous vous server avec moi?“²⁷⁸ und „Voulez-vous me parler italien?“²⁷⁹ in seiner Adaption zu einer leicht abgeänderten Aussage und lässt „Üstâd-i sâñîm“ „İvaz Ağa“ belehren: „Canım öyle değil. Ne lisan, yâni ne lûgat, hangi lehçe? Arapça mı söyleyeceksiniz?“²⁸⁰ („Mein Lieber so war das nicht gemeint, Was für eine Sprache, mit anderen Worten was für Wörter, in welcher Mundart? Sprechen Sie Arabisch?“). Interessant an diesen beiden Fragen „Üstâd-i sâñîs“ ist nicht nur die Komprimierung des Originals, sondern auch der Lokalkolorit, den Ahmet Vefik Paşa hier einfließen lässt. Denn „Canım“ („Schatz, Liebling“) - im Deutschen eigentlich ein Kosenname - wird im türkisch-osmanischen Kulturkreis auch heute noch sehr häufig als eine Art unverbindliche Höflichkeitsfloskel verwendet. Man drückt damit sein Wohlwollen mit seinem Gesprächspartner aus. Hinzukommt, dass Ahmed Vefik Paşa Sprachen aufzählt, die im Osmanischen Reich gesprochen wurden, bzw. dort während der Tanzîmâtzeit Mode waren: Mit Arabisch und Persisch nennt er Bildungssprachen des Morgenlandes (ein Großteil der osmanischen Gelehrten konnte neben Osmanisch - einer Kunstsprache aus Türkisch, Arabisch und Persisch - auch Arabisch und Persisch selbst). Auch Hebräisch wird genannt, denn Jerusalem gehörte im 19. Jahrhundert noch dem Osmanischen Reich an. Zudem suchten viele Juden im Osmanischen Reich Asyl vor religiöser Verfolgung. Griechisch und Latein waren und sind Bildungssprachen des Abendlandes und der Philosophie. Französisch, Englisch und Deutsch waren als Hauptsprachen innerhalb Europas auch Sprachen, die während der Reformzeit im Osmanischen Reich von den dortigen westlich orientierten Intellektuellen gesprochen wurden. Als letztes zählt „Üstâd-i sâñî“ anders als „Pancrace“ in „Le Mariage forcé“²⁸¹ die Sprachen der ethnischen Minderheiten innerhalb des Osmanischen Reiches auf: Italienisch, Griechisch und Armenisch. Mit der exotischen Sprache Indisch führt Vefik Paşa die sprachliche Überlegenheit des polyglotten osmanischen Gelehrten „Üstâd-i sâñî“ meiner Meinung nach ad absurdum, denn

²⁷⁸ Ebd. S. 96.

²⁷⁹ Ebd. S. 96.

²⁸⁰ Ebd. S. 97.

²⁸¹ Pancrace zählt Italienisch anstatt Arabisch, Spanisch anstatt Farsi, Deutsch anstatt Hebräisch, Englisch anstatt Griechisch, Griechisch anstatt Französisch und Hebräisch anstatt Englisch auf. Während „Üstâd-i sâñî“ die Sprachen der ethnischen Minderheiten nennt, denkt Pancrace an die Sprachen des Nahen Osten: Syrisch, Türkisch und Arabisch. (Vgl. De Bruijn, Petra, Molière on The Turkish Stage, a.a.O., S. 96ff.)

er erinnert sich ihrer bevor er an seine eigentliche Muttersprache Türkisch denkt. Erst der einfache türkische Bauer „İvaz Ağa“ öffnet dem osmanischen Großbürger die Augen für die naheliegendste aller zuvor erwähnten Sprachen. Hier wird die politische Vektorenfunktion von Ahmet Vefik Paşa Adaption deutlich. Das Wortspiel dient ihm dabei als Instrument, um für eine Sprachreform der osmanischen Sprache zu plädieren.

Neben Theaterstücken, die als politisches Medium geeignet waren, wurden auch jene übersetzt, die Ähnlichkeiten mit dem eigenen Kulturkreis aufwiesen. Besonders Liebesepen wie „Leyla ve Mecnun“ von Fuzūlī (*≈1480-†1556) und „Hüsn-ü Aşk“ von Şeyh Galip (*1757-†1798) gehörten im arabisch-persisch-osmanischen Raum zum allgemeinen Kulturgut und waren besonders beliebt. Beide Werke handeln von verhinderter Liebe. Während die Protagonisten in „Leyla ve Mecnun“ „Qeis“ und „Leyla“ aufgrund familiärer Streitigkeiten nicht zusammenfinden können, „Qeis“ infolgedessen seinen Verstand verliert und sich fortan „Mecnun“ („der Wahnsinnige“) nennt²⁸², muss der Protagonist „Aşk“ („Liebe“) Herkulesaufgaben bestehen, um am Ende mit seiner Liebsten „Hüsn“ vereint sein zu können.²⁸³ Es nimmt also nicht Wunder, dass ähnlich tragische Liebesgeschichten ins Osmanische adaptiert und übersetzt wurden. 1872 und 1873 wurde zum Beispiel Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“ als „Charlotte-Werter“ von Güllü Agop inszeniert. Daneben kamen 1872 eine osmanische Version von Shakespeares „Romeo and Juliet“, 1873²⁸⁴ eine Übersetzung von Alexandre Dumas fils' Roman „La dame aux camélias“ sowie 1875 eine Übersetzung von Schillers „Kabale und Liebe“ („Huda ve Aşk“)²⁸⁵ auf die Bühne.

Auf den ersten Blick scheint die Aufführung von Schillers Erstlingswerk „Die Räuber“ im Jahre 1877²⁸⁶ verwunderlich, hätte es doch im beginnenden osmanischen Absolutismus unter Sultan Abdülhamid II. (1876-1909) aufgrund seines anarchistischen Titels und Themas von der Zensurbehörde gar nicht erst freigegeben werden dürfen. Auf den zweiten

²⁸² Nizami-Leila und Madschnun. Sprecherin: Jutta Lampe. CD. Audiobuch Verlag oHG, 2004. (345 Min.).

²⁸³ Şeyh Galip: Beauty and Love. Translated by Victoria Rowe Holbrook. New York: The Modern Language Association, 2009.

²⁸⁴ 1874, 1875, 1881 und 1884 als „Kamelyalı Kadin“.

²⁸⁵ Wurde musikalisch begleitet. Übersetzung durch H. Bedreddin und M. Rıfat.

²⁸⁶ Bei „Robert, Reis-i Eşkiya“ („Robert, der Anführer der Diebe“) kann es sich um eine Adaption der französischen Übersetzung von Schillers „Die Räuber“ „Robert, chef des brigands“ handeln, zumal Schiller als Autor angegeben wird und auch der Titel sehr an die französische Bearbeitung erinnert. „Robert, Reis-i Eşkiya“ wurde schon 6 Jahre früher als das Originaldrama im Jahr 1871 aufgeführt und in den Jahren '72, '74 und '75 nochmals in den Spielplan aufgenommen. Das bearbeitete Revolutionsstück scheint den Geschmack des osmanischen Publikums besser getroffen zu haben als Schillers Original. Offenbar war die Zensurpolitik unter Sultan Abdülaziz (1861-1876) noch nicht so strikt wie unter dessen Nachfolger Sultan Abdülhamid II. (1876-1909). (Vgl. Kapitel 8, „Anhang“.)

Blick jedoch scheint wohl auch hier der Fokus auf der tragischen Liebe zwischen „Karl“ und „Amalia“ gelegen zu haben. Dass das Stück in folgenden Jahren nicht nochmals in den Spielplan aufgenommen wurde, kann an der schlechten Inszenierung gelegen haben, die schon im Kapitel „5.2. Das Ensemble Tiyatro-i Osmanî Kumpanyasi“ angesprochen wurde, oder auch an der rigiden Zensurpolitik des Sultans, die sich im Laufe seiner Regierung weiter verschärfte.

Neben der neuen Form des Sprechtheaters wurden auch sehr gern Werke aus dem europäischen Musiktheaterbereich einstudiert und aufgeführt. Unter den Übersetzungen befanden sich Operetten von Jaques Offenbach („La chanson Fortunio“ und „Orphée aux enfers“) oder d’Ennery („Don César de Bazan“ u.a.). Türkische Neukompositionen von Opern, Operetten und Singspielen wurden jedoch - wie man im nächsten Kapitel sehen wird - am Gedikpaşa Tiyatrosu weitaus häufiger inszeniert als osmanische Übersetzungen westlicher Musiktheater. Nach Beatrix Caner kritisiert der türkische Literaturwissenschaftler Tanpınar an den Übersetzungen europäischer Dramen ins Osmanische, dass nicht die elementaren Schriftsteller Europas, so zum Beispiel Cervantes, Stendhal, Dickens und deren Werke transferiert wurden, sondern vor allem „*bedeutungslose Unterhaltungswerke.*“²⁸⁷

5.3.2. Armenische Bühnenwerke

Das armenischsprachige Repertoire (97 Bühnenwerke), das zwischen den Jahren 1867 und 1879 am Gedikpaşa Tiyatrosu, später Osmanlı Tiyatrosu, gespielt wurde, setzte sich - anders wie beim osmanischsprachigen Repertoire - nicht überwiegend aus Übersetzungen und Adaptionen westlicher Bühnenwerke zusammen (32 Bühnenwerke), sondern vor allem aus armenischen Originaldramen (65 Bühnenwerke).²⁸⁸ Als christliche Minderheit konnten die Armenier auf eine lange Theatertradition zurückblicken, die sich als „*abendländisches Theater, aus urmimischen Anfängen wie jede darstellende Kunst aufsteigend, besonders im 17. und 18. Jahrhundert zu einem literarischen Theater besonderer Prägung entwickelt.*“²⁸⁹ Metin And zufolge reicht die Geschichte des armenischen Theaters bis in die Regierungszeit der armenischen Könige Tigranes II. des Großen (95-55 v.Chr.) und dessen Nachfolger Artavasdes II. (55-34 v.Chr.)

²⁸⁷ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 73.

²⁸⁸ Bardakian, Kevrok, B.: A Reference Guide to Modern Armenian Literature, 1500-1920. With an Introductory History. Detroit, Wayne State University Press, 2000. S. 104.

²⁸⁹ Meinecke, Max, a.a.O., S. 2.

sowie Artaxias II. (34-20 v.Chr.). Die im Osmanischen Reich lebenden Armenier waren sich ihrer langen Geschichte bewusst und pflegten ihr Kulturgut in vielen schriftlich fixierten Historiendramen, die ab 1810 in feststehenden armenischen Istanbuler Theaterhäusern aufgeführt wurden.²⁹⁰ So hat der armenische Schriftsteller Pijikyan 1815 mit der Tragödie „Ardaşes“ ein Stück über König Artaxias II. geschrieben, das eines der ersten armenischen Theaterstücke war, die ein im Osmanischen Reich lebender Armenier geschrieben hat. Das 19. Jahrhundert gilt allgemein als Renaissancezeitalter innerhalb der armenischen Kultur. Um 1850 erreichte die Reflexion und Aufarbeitung der eigenen nationalen Geschichte in der armenischen Literatur ihren Höhepunkt. Doch eine gemeinsame Aufarbeitung der eigenen nationalen Geschichte bedeutete nicht gleichzeitig eine nationale Einheit. Durch das armenische Volk zog sich nämlich auf politischer, sozialer, kultureller und religiöser Ebene ein tiefer Graben, der sich auch sprachlich manifestierte. Grund hierfür war seine geographische Spaltung in einen westlichen Teil, der im Kernland des Osmanischen Reiches und Europa als ethnische Minderheit lebte und einem östlichen Teil, der auf dem Kaukasus lebte.²⁹¹ Während die Armenische Katholische Kirche (hier besonders die sogenannte Mechitaristenbewegung²⁹²) und der Konservativismus dafür eintraten, das klassische Armenisch der Vorfahren zu sprechen, sprach sich ein junger liberaler Teil für den Gebrauch eines modernen Armenisch aus, das zum Teil auch durchwirkt war von Leihwörtern aus dem Türkischen, Arabischen und Persischen. Das in Istanbul gesprochene Armenisch war zum Beispiel ein Kaleidoskop verschiedenster Dialektformen und Lehnwörter, das von örtlichen und zugewanderten Armeniern beeinflusst wurde.²⁹³ Armenische Schriftsteller wie Mıgırdıç Beşiktaşlıyan und Bedros Turyan waren Vertreter einer modernen westlichen armenischen Literaturbewegung, die unter anderem auch Stücke für das Theater schrieb. Ob der sprachlichen Distanz fanden Theaterstücke berühmter ostarmenischer Schriftsteller wie Gabriel Suntukyan, Mikael Batkanyan, Hovannes Apelyan, Hovannes Apelyan, Gevorg Petrosyan, Muratsan und Aleksandr Şinvanzade kaum ihren Weg auf die Istanbuler Bühnen.²⁹⁴

²⁹⁰ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 177.

²⁹¹ Bardakjian, Kevrok, a.a.O., S. 105f.

²⁹² **Mechitar (armenisch Mekhitar)** war ein armenischer Ordensgründer im ausgehenden 17. Jahrhundert, der in Istanbul ein von Rom anerkanntes armenisch-katholisches Kloster errichtete.

²⁹³ Bardakjian, Kevrok, a.a.O., S. 102.

²⁹⁴ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 178.

Die Bühnentexte des Westarmeniers Bedros Turyans waren allerdings ein großer Publikumserfolg. Der schon in jungen Jahren verstorbene Literat Bedros Turyan (1851-72) gilt als Wegbereiter der modernen armenischen Lyrik. Sein Stil wird als innovativ, eloquent und leidenschaftlich beschrieben. In seinen Werken befasst er sich, anders als seine Kollegen der damaligen Zeit, nicht ausschließlich mit der Geschichte des armenischen Volkes, sondern auch mit dessen Gegenwart und Zukunft. Nationale Selbstbestimmung des armenischen Volkes war dabei seine Antriebskraft. Für Güllü Agop schrieb er fünf Bühnenwerke: 1869 feierte sein Melodrama „Vart yev Şuşan“ („Rose und Lilie“) Premiere. Ein Jahr später folgten die musikalischen Bearbeitungen seiner klassischen Geschichtsdramen „Ardaşes aşharhakal“ („Artasches II., der Eroberer“) über den Gründer der armenischen Herrscherdynastie Artaxiad, und „Angumın Arşaguni Harısdutyan“ („Der Untergang der Araschkuni Dynastie“). Das erfolgreichste Drama Turyans wurde 1871 am „Osmanlı Tiyatrosu“ unter der musikalischen Leitung Bengliyans gespielt und hieß „Sev Hoğer gam Hedin Kişeri Araradyan“ („Schwarze Erde“ oder „Grab“). Es beschreibt die verzweifelte Defensive armenischer Patrioten gegen die Raubzüge des persischen Shahs Timur im 14. Jahrhundert auf armenischem Siedlungsbereit (mit dem heiligen Berg Ararat im Zentrum). Ein thematisch ähnliches Stück wurde im selben Jahr mit „Asbadagutyanuk Barsga I Hays gam Averumın Ani Mayrakağakin Pakradunyants“ („Der Einfall der Perser in Armenien oder die Zerstörung der bagratidischen Hauptstadt Ani“) unter der Regie Vartovyans aufgeführt. Sein letztes gesellschaftskritisches Werk „Tatron kam tşuaŕner“ („Theater oder jämmerliche Gestalten“) kam unter Vartovyan alias Güllü Agop allerdings nicht mehr zur Aufführung.²⁹⁵

Mıgırdıç Beşiktaşlıyan (1828-68) setzte sich besonders für eine Versöhnung innerhalb der armenischen Gesellschaft ein. In diesem Zusammenhang wurde vor allem ein Vers seines gleinamigen Gedichts „Elbayr emk'mek“ („Wir sind Brüder“) berühmt, das er in klassischem Armenisch verfasste. Da sich Beşiktaşlıyan sehr für das Theater interessierte, schrieb er neben klassischer Lyrik auch insgesamt vier Theaterstücke²⁹⁶ in modernem Westarmenisch und war darüberhinaus als Schauspieler tätig. Sein zweites Werk, die Tragödie „Arşk“ („Arşg“), wurde am Gedikpşa Tiyatrosu bereits in den Jahren 1867/68 unter der Regie Hagop Vartovyans gegeben. Es handelt vom mythologischen König „Arşk II.“ und predigt Einheit und

²⁹⁵ Bardakian, Kevrok, a.a.O., S. 120.

Güllü, Fırat, a.a.O., S. 135ff.

²⁹⁶ Neben „Arşk“ schrieb er auch „Końak“, „Vahan“ und „Vahoē“. (Vgl. Bardakian, Kevrok, a.a.O., S. 119.)

Vaterlandstreue. Beşiktaşlıyan schrieb aber nicht nur eigene Werke, sondern übersetzte - wie viele seiner Landsleute - europäische Theatertexte ins Armenische, unter anderem Voltaires „La Mort de César“ und Alfieris „Saul“. Je nach Konfession und geographischer Herkunft übersetzten armenische Intellektuelle nämlich Werke aus dem russisch-nordeuropäischen (kaukasische Armenier) respektive dem romanisch-europäischen (westliche Armenier) Kulturkreis. Der Spielplan des Osmanlı Tiyatrosu weist während der Intendanz Güllü Agops bei insgesamt 65 armenischsprachigen Theaterstücken 32 Übersetzungen bzw. Adaptionen europäischer Dramatiker auf. Darunter befinden sich bekannte Dramen der französischen Autoren Victor Hugo („Angelo Malipieri“; UA 1869 und „Le roi s'amuse“, UA 1871), Félix Pyat („Le Chiffonnier de Paris“; UA 1872) Victor Ducange („Trent ans, ou la vie d'un joueur“; 1869 und „Thérèse, ou l'Orpheline de Genève“; UA 1873). Neben französischen Originaldramen wurden auch Romane französischer Schriftsteller für die Bühne bearbeitet - so zum Beispiel Jacques-Henri Bernardin de St. Pierres „Paul et Virginie“ (UA 1869) und Alexandre Dumas Père's Roman „Le Comte de Monte-Cristo“ (UA 1871). Henri Murgers Roman „Scènes de la vie de bohème“ (UA 1871) wurde sogar als Singspiel umgearbeitet und dies nicht von ungefähr, denn das europäische Musiktheater war beim armenischen Publikum äußerst beliebt. Vaudevillesstücke von Louis Desnoyers („Le roi du Rome“; UA), Operetten von Crisafullu („César Borgia“; UA 1867) und Charles Lecocq („Giroflé-Girofla“; UA 1875) wurden ins Armenische übersetzt und am Osmanlı Tiyatro zumeist unter der musikalischen Leitung Dikran Çuhaciyan aufgeführt.²⁹⁷ Bekannterweise arbeitete Güllü Agop neben dem armenischen Komponisten Dikran Çuhaciyan häufig auch mit den Theatermännern Sirabyan Hekimyan, Mardiros Mınakyan, David Triyans und Tomas Terziyan zusammen. Als Schauspieler und Prinzipale armenischer Schauspieltruppen schrieben sie eigene Dramen. Darüberhinaus übersetzten sie fremdsprachige Werke für Vartovyan zunächst ins Armenische später ins Türkische - genauer gesagt in das sogenannte „Armeno-Türkisch“. Denn der Text wurde zwar ins Türkische übersetzt, aber mit armenischem Alphabet niedergeschrieben.²⁹⁸

Interessanterweise wurden von den insgesamt 100 Übersetzungen lediglich 16 Werke sowohl auf Armenisch als auch auf Osmanisch im Osmanlı Tiyatrosu gespielt. Zum Teil waren es Übersetzungen europäischer Werke, zum Teil aber osmanische Theaterstücke, die ins

²⁹⁷ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 148ff.

²⁹⁸ Bardakian, Kevrok, a.a.O., S. 104.

Armenische bzw. armenische Originaltexte, die ins Osmanische übertragen wurden. Da wären unter anderem die Operette „César Borgia“ (UA der armenischsprachigen Version 1867 als „Cesar Porcia“ und der osmanischsprachigen „César Borgia“), die Opéra comique „La fille de Madame Angot“ (UA 1875 als „Madam Angot“ und „Madam Angot'nun Kızı“), die Dramenfassungen der Romane „Paul et Virginie“ (UA 1869 als „Boğos yev Verkinya“ und UA 1870 als „Paul ve Vergine“), „Les scènes de la vie de bohème“ (UA 1871 als „Pohemi Avazagabedi“ und 1875 als „Bohemya Ömrü“) und „Le Comte de Monte-Cristo“ (UA 1971 „Goms Monte Cristo“ und UA 1872 „Monte Kristo“). Simon Rafaeliyan übersetzte „Trente ans, ou le vie d'un jouer“ (UA 1869 als `Khatsoğı mı Genats Yeresun Darin` und UA 1874 als „Otuz Sene yahut Kumarbaz 'in Encamı“). Acemyan übersetzte „Le chiffonnier de Paris“ 1872 als „Parizi Hınavacarı“ und 1874 als „Paris Paçavracısı“. Victor Hugos Drama „Angelo Malipieri“ wurde unter dem Originaltitel 1869 auf Armenisch und 1874 auf Osmanisch uraufgeführt. Die Dramen „Le Roi de Rome“ und „Les pauvres de Paris“ wurden ebenfalls zweisprachig inszeniert: „Le Roi de Rome“ 1873 als „Albyan Hovvuhin“ und 1874 als „Roma Kralı“ und „Les pauvres de Paris“ 1874 als `Parizi Ağkadneri` und 1875 als „Paris Fukaraları“). Das dreiaktige Drama „Lucie Dider“ war laut Quellen das letzte Stück, das sowohl auf Armenisch als auch auf Osmanisch am Osmanlı Tiyatrosu unter der Ägide Güllü Agops gespielt wurde. Dieses Mal wurde es allerdings 1874 zuerst auf Osmanisch und drei Jahre später auf Armenisch uraufgeführt. An der Auswahl der bilingual gegeben Stücke lässt sich meiner Meinung eines deutlich erkennen: Es waren vor allem armenische Originallibretti, die ins Osmanische übertragen und zweisprachig am Osmanlı Tiyatrosu aufgeführt wurden: so geschehen bei Manasyans Singspiel „Bamela gam Paregentani Kişerner“. Es wurde 1872 auf Armenisch, 1875 auf Osmanisch aufgeführt. Dikran Çuhacıyan komponierte seine Operette „Arifi Khartakhutyuni“ zuerst in seiner Muttersprache, bevor sie auch auf Osmanisch („Arif'in Hilesi“) aufgeführt wurde. Neben Unterhaltungsmusik waren auch sozialkritische Dramen sowohl beim osmanischen als auch armenischen Publikum beliebt. Dies zeigen die oben genannten Adaptionen respektive Übersetzungen westlicher Dramen. Dass die erfolgreichen osmanischsprachigen Originaldramen wie „Zavallı Çocuk“ („Armes Kind“) und „Eyvah!“ („Auweh!“) nicht ins Armenische übersetzt wurden, liegt aller Wahrscheinlichkeit nach daran, dass das armenische Publikum die Sprache der ethnischen Mehrheit sprechen und die Aufführungen der osmanischen Originalversionen besuchen konnte. Dass im Gegenzug

erfolgreiche armenische Dramen wie die Historiendramen Bedros Turyans nicht auch ins Osmanische übertragen wurden, liegt an ihren nationalspezifischen Themen.

5.3.3. Osmanische Dramen

Als literarische Gattung war das Drama im osmanischen Kulturkreis im 19. Jahrhundert ein Novum. Bis dahin gab man die Stoffe des traditionellen islamischen Theaters zum Beispiel Karagöz' mündlich an die nächste Generation weiter.²⁹⁹ Das Karagöz-Schattentheater beinhaltete - wie im Kapitel 3.2. bereits erläutert wurde - teilweise improvisierte Dialogabfolgen („muhavere“-Dialoge zwischen „Hacivad“ und Karagöz) und lyrische Gesänge und Gedichte („perde gazeli“). Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Texte des neuen osmanischen Dramentheaters (türk tiyatrosu) jedoch komplett niedergeschrieben und sollten idealerweise Zeile für Zeile korrekt wiedergegeben werden. Zunächst orientierte man sich an den Klassikern des europäischen, vor allem des französischen Theaters (Racine, Corneille, Molière, Goethe, Schiller) und schrieb die ersten eigenen osmanischen Dramen ebenfalls in Reimform. Dabei wurden aber die quantifizierenden „aruz“-Versmaße der klassischen arabisch-osmanischen Gedichtformen (Ghasel, Kasside und Mesnevi) verwendet und nicht etwa die Metrik der westlichen Lyrik nachgeahmt.³⁰⁰ Allerdings verlangten einige namhafte Literaten des Tanzîmâts wie Namık Kemal und Abdülhak Hamit schon bald nach einer Sprachreform, die versuchte, eine neue türkische Literatursprache zu formen, welche „frei von arabischen und persischen Einflüssen, an die Stelle der osmanischen [...] Sprache treten sollte.“³⁰¹ Man experimentierte daraufhin mit einem türkischen silbenzählenden Versmaß, dessen Duktus dem in Anatolien gesprochenen Volkstürkisch sehr nahe kam. Das sogenannte „heğe vezni“ („Silbenzählung“)-Versmaß wurde zwar vorwiegend in der türkischen Volksposie verwendet, aber auch von türkischen Gelehrten des 11. Jahrhunderts wie Mahmud al Kasgari. Später wurde der „heğe vezni“ jedoch vom arabisch-persischen Versmaß „aruz“ verdrängt. Besonders beliebt waren in der folkloristischen Dichtung der Siebensilber (xx'xx' / xxx' bzw. xxx' / xx'xx'), Achtsilber (xx'xx' / xx'xx') und der Elfsilber (xx'xx'xx' / xx'xxx' bzw.

²⁹⁹ De Bruijn, Petra, Turkish Verse Drama, a.a.O., S. 24.

³⁰⁰ De Bruijn, Petra, Turkish Verse Drama, a.a.O., S. 26.

An dieser Stelle sei kurz erwähnt, dass der Spielplan des Osmanlı Tiyatrosu während der Intendantz Güllü Agops interessanterweise kein einziges Theaterstück des osmanischen Literaten Abdülhak Hamit (1852-1937) enthält, der vor allem für seine Versdramen bekannt war.

³⁰¹ Meincke, Max, a.a.O., S. 3.

xx'xx' / xx'xx' / xxx') des „heğe vezni“. ³⁰² Um ein praktisches Beispiel anzuführen, in welchem Zwiespalt sich osmanische Schriftsteller um 1860 befanden, wenn es um die geeignete Literatursprache ging, soll hier der Autor Âli Haydar genannt werden. Er schrieb seine Regieanweisungen nämlich in klassischem Osmanisch, die Sprache seiner Dialoge glich er allerdings der türkischen Alltagssprache an.³⁰³ Natürlich wurden die Theaterstücke des türk tiyatrosu nicht ausschließlich in Versform geschrieben. Im Gegenteil, die Masse der Theaterstücke waren ihrer Epoche entsprechend Prosawerke. Nicht nur sprachlich, auch beim Dramenaufbau hielten sich die osmanischen Dramatiker an den Aufbau westlicher Bühnenwerke. Sie unterteilten ihre niedergeschriebenen Dramen nun in Akte. Eine neue Szene begann immer dann, wenn eine neue Figur die Bühne betrat oder in der Handlung Zeit übersprungen wurde. Ferner versah der Autor den Theatertext jetzt mit Regieanweisungen, die in Klammern nach dem Figurennamen standen. Dabei war es ein besonderes Charakteristikum des türk tiyatrosu, dass für Regieanweisungen und Dialogspassagen so manches Mal unterschiedliche Formen der arabischen Schrift verwendet wurden. Während der gesprochene Teil im sogenannten „nashī“³⁰⁴ geschrieben wurde, verfasste man die Regieanweisungen indes in der sogenannten „rīqâ“-Schriftform.³⁰⁵

Eine Systematisierung der eigenen Dramen nach europäischem Vorbild in Genres wie Komödie, Tragödie, Melodram, Oper, Operette, Singspiel etc. fiel den Dramatikern der Tanzîmâtzeit - wie bereits erwähnt - in den Anfangsjahren des osmanischen Literaturtheaters oder auch türk tiyatrosu indes äußerst schwer. Die Spielpläne des Osmanlı Tiyatrosu zwischen 1869 und 1882, bilden dies sehr anschaulich ab. Etliche Theaterstücke, die in den zwölf Jahren der Intendantz Güllüs zur Aufführung kamen, können nicht stichhaltig kategorisiert werden und sind aus diesem Grund im Anhang mit einem Fragezeichen versehen.³⁰⁶ Bei den wenigen osmanischen Originaldramen, deren Gattungen dennoch festgelegt werden können, zeichnet sich jedoch eine Tendenz ab: Komödien, sei es im Sprechtheater oder Musiktheater, waren beim osmanischen Publikum besonders beliebt.³⁰⁷ 43 osmanische und 20 Übersetzungen bzw. Adaptionen westlicher (vor allem Molière'scher)

³⁰² Spies, Otto, a.a.O., S. 338.

³⁰³ De Bruijn, Petra, Turkish Verse Drama, a.a.O., S. 29.

³⁰⁴ Eine kursive Form arabischer Schriftzeichen, die besonders zur Kopie geeignet war.

³⁰⁵ Eine Schriftform, die vor allem alltäglich gebraucht wurde.

(Vgl. De Bruijn, Petra, Turkish Verse Drama, a.a.O., S. 29.)

³⁰⁶ Vergleiche Kapitel 8. „Anhang“.

³⁰⁷ And, Metin, Türk Tiyatrosu, a.a.O. S.321.

Komödien sind nachweislich zwischen 1869 und 1880 am Osmanlı Tiyatrosu gespielt worden, außerdem 22 Musiktheaterstücke wie Operetten und Singspiele.³⁰⁸ Sie lassen sich aus heutiger Sicht grob in drei Kategorien einteilen:

1. „Slapstick-Komödien“: In ihnen wird Komik vor allem durch körperliche Bewegung und Dialektimitationen erzeugt. Âli Beys „Misafir-i İstiskal“ („Der unwillkommene Gast“; UA 1869) und Osmân Hamdi Beys „İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz“ („Zwei Wassermelonen passen nicht auf einen Sessel“; UA 1872) legen zum Beispiel ihren Fokus auf Imitation verschiedener Dialekte.

2. „Brauchtumskomödien“: In ihnen wird der westliche Lebensstil karikiert und nebenbei auch das eigene Brauchtum angeprangert - wie zum Beispiel arrangierte Ehen oder Polygamismus. Bei Mustafa Fahrис Komödie „İşte Alafranga“ („Also, nach europäischer Art“) ist der Name Programm: Die Bemühungen des Protagonisten Mustafa Beys, seinen Haushalt „nach europäischer Art“ zu führen, haben anstatt der erwünschten positiven nur negative Auswirkungen auf sein Leben. Sie wurde 1874 uraufgeführt.

3. „Charakterkomödien“: Ähnlich wie in den berühmten Charakterkomödien Molières wird hier der Fokus auf ein Individuum gelegt und sich über dessen charakterliche Unzulänglichkeiten ausgelassen. Das 1875 von Güllü Agop inszenierte Nedamet zum Beispiel wurde von dem Autorenduo Hassan Bedrettin und Mehmet Rıfat geschrieben und handelt von einem geizigen Geldverleiher, der selbst allerdings keine List unversucht lässt, offene Rechnungsbeträge nicht begleichen zu müssen und seinen Reichtum zu vermehren.

Westlich orientierte Literaten wie Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami und Ebüzziya Tevfik behandelten in den ersten osmanischen Literaturdramen nach europäischem Vorbild Themen wie Patriotismus, Gesellschaftskritik und Liebe. Nachweislich wurden am Osmanlı Tiyatrosu 29 ihrer Originaldramen gespielt.³⁰⁹

Metin And beschreibt die Qualität der Dramen der damaligen Zeit allerdings wenig schmeichelhaft:

„The fervour of patriotism and sentimentality that characterized the drama of this period led in many respects to a looseness in texture and the employment of quasi-poetical prose in the dialogue.[...] Most plays contained many undistinguishable characters, with a

³⁰⁸ Vergleiche hierzu Kapitel 8 „Anhang“. Von manchen Dramen ist lediglich noch der Titel, aber weder Autor noch Genre erhalten. Deswegen kann die Anzahl stark variieren.

³⁰⁹ Vergleiche hierzu Kapitel 8 „Anhang“. Von manchen Dramen ist lediglich noch der Titel, aber weder Autor noch Genre erhalten. Deswegen kann die Anzahl stark variieren.

profusion of minor interests, sub-plots, characters whose language remains the same regardless of their age, social position and profession. Some were overdrawn that they become nothing more than caricatures. The dialog was garbled with archaic expressions, rhetorical speeches preaching a message. Some had improbable and unnecessarily involved plots, and from the point of view of stage craft, nearly all the plays were deficient and suffered from a lack of subtlety.”³¹⁰

Das berühmteste patriotisch-motivierte Drama der Tanzimatzeit, „Vatan yahut Silistre“ („Vaterland oder Siliстria“; UA 1873) von Namık Kemal, wurde von Güllü Agop am Osmanlı Tiyatrosu inszeniert. Auch Nazım Paşa „Fatih Sultan Mehmet yahut Feth-i Celil-i Konstantiniyye“ („Fatih Sultan Mehmet oder die Eroberung Konstantinopels“; UA 1872), „Ceneviz Fehti“ („Die Eroberung Genuas“; UA 1873) sowie „Aleksinaç Fethi yahut Osmanlı Kahramanları“ („Aleksinac oder die osmanischen Helden“; UA 1877) kamen unter seiner künstlerischen Leitung auf die Bühne. Letzteres Stück handelt von der osmanischen Belagerung der serbischen Stadt Aleksinac. Ein ähnlich patriotisches Motiv hatte Vizentals „Bir Türk Kahraman yahut Türkistan’da Çernayef“ („Ein türkischer Held oder Çernayef in Turkmenistan“) und wurde in der Spielzeit 1877 gegeben.

Viele gesellschaftskritische Werke führender osmanischer Dramatiker wurden am Osmanlı Tiyatrosu uraufgeführt - so zum Beispiel Namık Kemals Drama „Zavallı Çocuk“ („Das arme Kind“; UA 1874) über Zwangsheirat, Ahmet Mithats sehr erfolgreiches Stück „Eyvah!“ („Auweh!“; UA 1873) über Polygamie. Eine andere 1874 uraufgeführte Tragödie Mithats „Ahz-i Sâr yahut Avrupa’nın Eski Medeniyeti“ („Rache oder die alte europäische Zivilisation“) spielt in Frankreich und spricht sich gegen die absolutistische Herrschaftsform aus. Şemsettin Samis „Besa yahut ahde vefa“ („Gottesfrieden oder Eidestreu“) verurteilt Rache als archaischen Akt und wurde u.a. 1874 von Güllü Agop inszeniert. Selbst die pathetisch anmutenden Liebesdramen jener Zeit versuchten teilweise unter dem Deckmantel einer Liebesgeschichte, Gesellschaftskritik zu üben. So geschehen bei Ebuzziya Tefiks sehr erfolgreichem Stück „Ecel-i Kaza“ („Der versehentliche Tod“; UA 1872). Die gesellschaftskritischen Dramen dieser Zeit hatten vor allem den Sinn, das Publikum zu belehren. Sie sollten auf gesellschaftliche Missstände wie Aberglauben, Zwangsheirat, Polygamie und Menschenhandel aufmerksam machen.³¹¹

³¹⁰ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 79.

³¹¹ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 80.

Auch klassische Liebesgeschichten des orientalischen Kulturkreises, so zum Beispiel die tragische Liebesgeschichte zwischen „Leylâ ve Mecnun“, wurden für die Bühne adaptiert und sowohl auf Osmanisch als auch auf Armenisch mit großem Erfolg aufgeführt. Die Geschichte um „Leylâ ve Mecnun“ (osmanische/armenische UA 1868) handelt von unerfüllter Liebe zweier junger Menschen, die tragisch, weil tödlich endet. Der Armenier Güllü Agop selbst schrieb zusammen mit Bidâr Efendi die osmanischen Bühnenfassungen dreier weiterer orientalischer Legenden: „Tahir ve Zühre“ (UA 1869), „Arzu ve Kamber“ (UA 1871), einem „Turandot-Motiv“, sowie „Tayyazade yahut Binbirdirek“ (UA 1872) und führte Regie bei „İdbar ve İkbal“ („Unglück und Glück“; UA 1874).³¹² Dass armenische Theatermänner wie Güllü Agop osmanische Theatertexte verfassten, war kein Einzelfall. Mınakyan schrieb zum Beispiel die Komödie „Pulcinella“ sowohl auf Osmanisch als auch auf Armenisch, wobei die osmanische Version zwei Jahre früher zur Aufführung kam, nämlich 1869. Der armenische Schauspieler Karakin Rıştuni schrieb für das Osmanlı Tiyatrosu vier Theaterstücke, darunter Komödien wie „Niks Niks“ (UA 1871) und „Miras Sandığı“ und Operetten wie „Grampimpampolli“ (UA 1870). Selbst der berühmte Bedros Turyan schrieb ein osmanischsprachiges Theaterstück „Tiyatroya Gidelim“ („Lasst uns in Theater gehen“; UA 1875.). Es existierten auch zweisprachige Libretti zu Dikran Çuhaciyan's Operette „Arif'in Hilesi“ („Arifs List“; UA 1872). Osmanische Schriftsteller schrieben im Gegensatz zu ihren armenischen Kollegen keine Werke auf Armenisch.

Das nun folgende Kapitel handelt einige der wichtigsten osmanischen Literaten und ihre Originaldramen während der Reformzeit ab. Dabei wurde der Fokus besonders auf die Literaten gelegt, deren Dramen auch am Osmanlı Tiyatrosu inszeniert wurden. Auch bei der näheren Erläuterung der Dramen wurde vor allem der Spielplan des Theaterhauses beachtet.

6. Die ersten osmanischen Literaten der Moderne und ihre Dramen

Metin And datiert in seinem Buch *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908* das erste türkische Theaterstück auf das Jahr 1859. Dabei soll es sich um das Auftragswerk „Şair evlenmesi“ („Die Hochzeit des Dichters“) von İbrahim Şinasi (1826-1871) gehandelt haben.³¹³ Zwar gab es schon zuvor Theaterstücke auf Türkisch, hierbei handelte es sich aber

³¹² Ebd. S. 81.

³¹³ And, Metin, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, a.a.O., S. 59.

vornehmlich um Übersetzungen von westlichen Theaterstücken und Opernlibretti.³¹⁴ Şinasi übt in dem kurzen einaktigen Lustspiel Kritik an der in der osmanischen Gesellschaft gebräuchlichen Heiratsvermittlung aus: Der arme Dichter „Müştak Bey“ ist in die schöne „Kumru Hanım“ („Das Täubchen“) verliebt und unterzeichnet einen Heiratsvertrag in der Meinung, sie dadurch ehelichen zu können. Die Heiratsvermittlerin „Ziba Dudu“, deren Schwägerin „Habbe“ und der imam „Ebullâklâkat-ül-Enfi“ („Vater des Geschwätzes“) stellen den Vertrag aber in Wirklichkeit nicht auf „Kumru“, sondern auf deren ältere und unansehnliche Schwester „Sakine“ („Die Sitzengebliebene“) aus, um diese so endlich verheiraten zu können. Die Heirat kann am Ende nur dadurch verhindert werden, indem „Müştak Beys“ Freund „Hikmet Bey“ den imam besticht und dieser das Missverständnis mit den Worten erklärt, er habe, als er den Vertrag aufsetzte, mit dem Wort „büyük“ („groß“) nicht die „große Schwester“ „Sakine“, sondern die „größer gewachsene Schwester“ „Kurum“ gemeint.³¹⁵ Şinasi gilt neben Ahmet Cevdet Paşa³¹⁶ (1822-1895) und Mehmet Münif Paşa³¹⁷ (1828-1910) als einer der Wegbereiter der modernen osmanischen (Prosa-)Literatur. Ein Großteil seines Oeuvres ist heute jedoch verschollen.³¹⁸ Als Protégé des Konstrukteurs der Edikte von Gülhane, Großwesir Mustafâ Reşid Paşa³¹⁹, wurde Şinasi zum Studium nach Paris geschickt und erhielt nach seiner Rückkehr eine Anstellung an der Hohen Pforte. Şinasi übersetzte zunächst französische Lyrik ins Osmanische, um später dann eigene Gedichte und Prosaliteratur zu schreiben. Damit spiegelt sein Werdegang das vieler osmanischer Intellektueller dieser Zeit, mutatis mutandis aber auch die Genese des modernen Literaturdramas im Osmanischen Reich wider. Denn auch das moderne osmanische Literaturdrama entwickelte sich erst aus Übersetzungen europäischer Werke. Dann begann man europäische Klassiker für den eigenen Kulturkreis zu adaptieren und verfasste alsbald eigene osmanische Originaldramen. İbrahim Şinasi arbeitete ferner bis kurz vor seinem Tod an einem „Wörterbuch der neuen türkischen Sprache“³²⁰. Aufgrund seiner politischen Gesinnung als Mitglied der Jungtürken und Dissident verbrachte er etliche Jahre im französischen Exil oder

³¹⁴ Ebd. S. 60.

³¹⁵ Kreiser, Klaus: Istanbul. Ein historisch-literarischer Stadtführer. München: C.H. Beck, 2001. S. 275ff.

³¹⁶ Das Historienwerk „Tarih-i Cevdet“ („Cevdets Geschichte“) gilt als das bedeutendste seines Oeuvres. (Vgl. Caner, Beatrix, a.a.O., S. 74.)

³¹⁷ Herausgeber des Nachrichtenblattes „Cerîde-i havâdis“. (Vgl. Caner, Beatrix, a.a.O., S. 75.)

³¹⁸ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 77.

³¹⁹ Siehe Kapitel 3.1. „Von der „Tulpenzeit“ zum Tanzîmât – Eine Reformbewegung und ihre Folgen für die Entstehung eines westlich orientierten Dramentheaters“.

³²⁰ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 76.

in der anatolischen Provinz, weshalb er sich gegen Ende seines Lebens von der Politik abwandte, um sich nur noch der Literatur zu widmen. Auch wenn sein dichterisches Können allgemein als schwach eingestuft wird, so hält man ihm doch zugute, dass er mit den Inhalten seiner Werke und als Herausgeber der Zeitungen „Tercüman-i Ahvâl“ („Übersetzer der Ereignisse“) und „Tasvir-i Efkâr“ („Schilderer der Ideen“) Vordenker einer modernen Gesellschaft und neuen türkischen Sprache war:

„Was er (Şinasi, Anm. d.Verf) [...] vermittelte, war ein neues Menschenbild und die >>Ideenwelt<< einer in Freiheit und Selbstbestimmung lebenden, sich aktiv gestaltenden, europäisch selbstdefinierten türkischen Gesellschaft. Zielpunkt seines [...] Schrifttums war eine neue “Zivilisation”, die er mit französischem Sinngehalt, als Summe von Gesellschaftskultur des Alltags mitsamt der ideellen und künstlerischen Wertschöpfung durch die Geschichte eines Volkes, gebrauchte.³²¹

Während das klassische Karagöz-Schattentheater also noch von einer göttlichen Vorhersehung („Kismet“) ausging, die die Geschicke des Menschengeschlechts bestimmt,³²² stand Şinasis Schaffen für Selbstbestimmung und ein aufgeklärtes Menschenbild. Şinasi übte in seinen Werken aber nie direkt an der Religion Kritik, sondern umschrieb sie darin - wie zum Beispiel bei „Sair evlenmesi“ in Form eines bestechlichen imams.

Şemsettin Sami (1850-1904) schrieb drei Theaterstücke: „Besa yahut ahde vefa“ („Gottesfrieden oder Eidstreue“) 1874, „Seydi Yahya“ 1875 sowie „Gâve“ 1877 und den ersten osmanischen Roman³²³. „Besa yahut ahde vefa“ („Gottesfrieden oder Eidstreue“) wurde - wie im Kapitel 5.3.3. bereits erwähnt - 1874 und 1875 unter Güllü Agop am Osmanlı Tiyatrosu aufgeführt. Es spielt in Albanien und verurteilt Rache als archaischen Akt. Bei dem Versuch, das Mädchen seiner Begierde zu entführen, tötet ein junger Mann einen anderen, der versucht, das Mädchen zu schützen. Daraufhin schwören dessen Witwe und die Mutter des entführten Mädchens Rache. Den Racheplan soll ein Mann in die Tat umsetzen, dem die Mutter einmal das Leben rettete. Aus Dankbarkeit verspricht der Mann ihr, dabei zu helfen. Es stellt sich später jedoch heraus, dass das Racheopfer in Wirklichkeit der Sohn des Mannes ist. Trotz alledem fühlt er sich seinem Schwur verpflichtet und tötet

³²¹ Ebd. S. 77.

³²² Siehe Kapitel 3.2. „ Karagöz: Eine traditionell osmanisch-türkische Theaterform als Spiegel der spätosmanischen Gesellschaft“.

³²³ And Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 84.

1872 „Taaşşuk-i Tal’at Ve Fitnat“, „Die Liebe von Tal’at und Fitnat“. (Vgl. Caner, Beatrix, a.a.O., S. 80.)

seinen eigenen Sohn. In „Gâve“ von 1877 spricht sich Sami gegen Aberglauben und Tyrannie aus. Als das Kind eines persischen Schmieds einer Gottheit geopfert werden soll, erhebt sich der einfache Schmied gegen den Tyrannen, der diese archaische Opferzeremonie angeordnet hat.³²⁴

Sami war polyglott und Sprachwissenschaftler. Mit seinen Übersetzungen der berühmten Orhon-Inschriften³²⁵ und des „Kutadgu Bilig“³²⁶ aus vorosmanischer Zeit unterstützte er die Entwicklung eines türkischen Bewusstseins. Dabei ging es ihm aber nicht wie zum Beispiel Ahmet Vefik Paşa um eine Sprachreform der osmanischen Sprache, sondern lediglich um eine Erforschung der türkischen Sprache. Auch Sami setzte sich wie Şinasi für eine „aktiv gestaltende, europäisch selbstdefinierte türkische Gesellschaft“³²⁷ ein, wenn er sich in seinen Werken³²⁸ für eine Gleichberechtigung der osmanischen Frauen in Sachen Bildung und Partizipation aussprach.³²⁹

Einer der produktivsten Literaten der Tanzimâtära war mit über 200 Werken³³⁰, mehr als 20 Übersetzungen aus dem Französischen und der Herausgeberschaft der Zeitschrift „Tercüman-ı Hakikat“ („Übersetzer der Warheit“) Ahmet Mithat Efendi (1844-1912). Mithat versuchte, eine breite Masse der osmanischen Bevölkerung, die bis dato nichts von Literatur verstanden hatte, für das Lesen zu interessieren. Aus diesem Grund schrieb er seine 50 Romane im einfachen Stil der volkstümlichen Geschichtenerzähler („meddâh“).³³¹ Dies brachte ihm posthum viel Häme ein. Mithat war sich seiner literarischen Unzulänglichkeiten aber durchaus bewusst. Ihm ging es nach eigenen Angaben weniger darum „Literatur zu machen“, sondern vielmehr darum, ein Sprachrohr für die Schwierigkeiten einer Mehrheit zu sein und die archaischen Traditionen seines Kulturkreises anzuprangern.³³² Das am 30. März 1873 am Gedikpaşa Tiyatrosu uraufgeführte fünfaktige Drama „Eyvah!“ („Au Weh!“) über die damals noch übliche Polygamie verdeutlicht seinen pädagogischen Anspruch: Das

³²⁴ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 84.

³²⁵ Die Orhon-Inschriften sind alttürkische Runen aus dem 8 Jahrhundert. Sie wurden auf dem Gebiet der heutigen Mongolei gefunden und gelten als die ältesten Zeugnisse türkischer Literatur.

³²⁶ Das turksprachige „Kutadgu Bilig“ („Glückbringende Belehrung“) von Yusûf Khâss Hâjîb aus dem 11. Jahrhundert ist ein allegorisches Werk über Gerechtigkeit, Glück, Wissen und Religion.

³²⁷ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 77.

³²⁸ U.a. 1876 „Sabah“ („Der Morgen“), 1879 „Aile“ („Die Familie“) und „Kadınlar“ („Die Frauen“), 1880 „Hafta“ („Die Woche“). (Vgl. Caner, Beatrix, a.a.O., S. 80.)

³²⁹ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 81f.

³³⁰ U.a. „Yürek Pazarlığı“ („Feilschen um Mut“), „İntikam“ („Die Rache“), „Merduț Kız“ („Das verfluchte Mädchen“), „Çavuş“ („Der Unteroffizier“). (Vgl. Metin And, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 84.)

³³¹ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 82.

³³² Ebd. S. 82f.

Doppelleben eines Mannes („Meftun Bey“) wird eines Tages zufällig durch den Vater („Rifat Bey“) seiner ersten Frau („Sabire“) entdeckt. „Rifat Bey“ versucht nun durch Magie die Liebe seiner Tochter zu „Meftun Bey“ erkalten zu lassen, um sie so vor der schmerzlichen Wahrheit zu schützen. Und tatsächlich beginnen sich „Meftun Bey“ und „Sabire“ unaufhörlich zu streiten. Obwohl „Meftun Bey“ seine Erstfrau „Sabire“ noch liebt, lässt er sich schließlich von ihr scheiden und lebt fortan mit „Leylâ“, seiner Zweitfrau. „Sabire“ wird jedoch nach dem Verlust ihres Mannes todkrank. „Meftun Bey“ eilt von „Rifat Bey“ benachrichtigt ohne das Wissen „Leylâs“ an „Sabires“ Sterbebett und verspricht ihr, sich von „Leylâ“ zu trennen. Kurz nachdem er sich „Leylâ“ in einem Brief offenbarte und sich von ihr trennte, stirbt „Sabire“. „Meftun Bey“ hat im Ende also beide Frauen verloren, rauft sich ob seines Unglücks die Haare und ruft „Evvah!“ („Au Weh!“).³³³

Auch in „Çengi yahut Daniş Çelebi“ („Die junge Tänzerin oder Daniş Çelebi“; 1885) kritisiert Mithat den Aberglauben, der im Osmanischen Reich weit verbreitet war. Das Stück handelt von einer Sklavin, die einen starken Einfluss auf den minderbemittelten Sohn einer vermeintlichen Hexe ausübt, indem sie mit seinem Aberglauben spielt und sich als eine Fee ausgibt.³³⁴ Neben „Evvah!“ („Au Weh!“) und „Çengi yahut Daniş Çelebi“ („Die junge Tänzerin oder Daniş Çelebi“; 1885) verfasste Ahmet Mithat 1875 das religionskritische Stück „Açık Baş“ („Das offene Haupt“), die antifeudalistischen Stücke „Ahz-ı Sâr yahut Avrupa'nın Eski Medeniyeti“ („Rache oder Europas alte Zivilisation“; 1875), „Hüküm-i dil“ („Die Tyrannie“; 1875) und das im Iran angesiedelte Stück „Fürs-i kadimde bir facia yahut Siyavuş“ („Eine Tragödie des alten Irans oder Siyavuş“; 1885). Da Mithat selbst von der Krim stammt und „Russlandtürke“ war, finden sich unter seinen Dramen auch Werke, die sich mit den von den Osmanen besetzten Gebieten im Kaukasus und dem Balkan befassten. Unter anderem seien hier die Stücke „Çerkez Ödenler“ („Die tscherkessischen Adeligen“; 1884), „Arnavutlar“ („Die Albanier“) und eine Bühnenversion seines Romans „Kafkas“ („Der Kaukasus“) zu nennen. Nicht zuletzt wegen „Çerkez Ödenler“ wurde Mithat von öffentlicher Seite unterstellt, die Unabhängigkeitsbestrebungen der osmanischen Vasallenstaaten und ethnischen Minderheiten zu unterstützen.³³⁵ Dieses Misstrauen kam nicht von ungefähr, beschrieb er doch mit „Kürt Kız“ („Das kurdische Mädchen“) das Leben einer ethnischen Minderheit, mit „Çerkez Ödenler“ den Adel des kaukasischen Volksstammes der Tscherkessen als besonders

³³³ And, Metin, Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, a.a.O., S. 397f.

³³⁴ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 83.

³³⁵ Ebd. S. 84.

tugendhaft und ehrenvoll und mit „Zeybekler“ („Die Zeybeks“) einen türkischen Volksstamm, der sich an der Westküste Anatoliens angesiedelt hatte und Gegner des osmanischen Staates war.³³⁶ Ahmet Mithat war aber durchaus ein patriotischer Osmane, denn unter seinen Werken sind auch patriotische Dramen wie „Zuhur-i Osmaniyan“ („Der Aufstieg der Osmanen“) zu finden.³³⁷ Außerdem stimmte sich Ahmet Mithat gegen eine zu schnelle Europäisierung seines Landes auf Kosten der eigenen osmanischen Kultur. Diesen Vorbehalt verarbeitete er in seinem berühmtesten Roman „Felâtun Bey ile Râkim Efendi“ („Felâtun Bey und Râkim Efendi“). Er handelt von einem westlich orientierten osmanischen Dandy, der eben nicht nur durch seinen ererbten Reichtum charakterlich verfällt, sondern aufgrund seiner ablehnenden Einstellung gegenüber der osmanischen Kultur auch sein Umfeld und damit letztendlich das Osmanische Reich ins Unglück stürzt.³³⁸ Obwohl Mithat Efendi europäische Literaturgattungen wie den Roman, Zeitungen oder Dramen dazu benutzte, gegen Missstände der eigenen Gesellschaft vorzugehen und diese zu erziehen, sah er sich selbst nicht als Literat:

„[...]Daher kommt es, daß (sic!) ich meine Schranken und Grenzen kannte. Ich blieb bescheiden und überließ die Literatur den Hâmit's und Ekrem's, also den Kennern.“³³⁹

Mit dieser Meinung steht Ahmet Mithat nicht allein, auch der Orientalist Otto Spies sieht in Abdülhak Hamit Tarhan (1852-1937) „den eigentlichen Schöpfer der modernen (türkischen, Anm.d.Verf.) Poesie“³⁴⁰ und in Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914) den Lehrer, der durch seine Tätigkeit als Literaturprofessor „einen nachhaltigen Einfluß (sic!) auf [...] die Entwicklung der Literatur ausübt“³⁴¹.

Abdülhak Hamit Tarhans (1852-1937) 22 Dramen eignen sich mehr als Lesedramen denn als Bühnenwerke.³⁴² Denn sie sind gekennzeichnet durch lange Monologspassagen, häufig wechselnde Handlungsorte, die sich über den ganzen Erdball erstrecken können sowie extreme Gewaltszenen. Zudem nahm sich Hamit vor allem bei

³³⁶ Das Gedikpaşa Tiyatrosu soll 1884 sogar wegen der Aufführung von „Çerkez Ödenler“ geschlossen worden sein. (Vgl. Metin And, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 83f.)

³³⁷ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 84.

³³⁸ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 85.

³³⁹ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 83.

³⁴⁰ Spies, Otto, a.a.O., S. 346.

³⁴¹ Ebd. S. 348.

³⁴² Sein Lieblingswerk „Finten“ aus den Jahren 1886/87 galt sogar lange als unspielbar. Erst 1956 wurde es am Staatstheater in Ankara nach einigen Nachbearbeitungen von Mahir Canova inszeniert. (Vgl. Özgür, Melahât, a.a.O., S. 539.)

seinen Historiendramen künstlerische Freiheiten heraus und vermischt wahre Begebenheiten mit fiktiven Handlungssträngen, die den Geschichten etwas Märchenhaftes verlieh.³⁴³ Sein Schaffen erstreckte sich von der Tanzimâtzeit bis hin zur Republikgründung 1923 und umfasst vier literarische Epochen. Zunächst schrieb er mit Dramen wie „Macera-i Aşk“ („Liebesabenteuer“; 1878), „Sabr-ü Sebat“ („Geduld und Beharrlichkeit“; 1874) und „İçli Kız“ („Das verschlossene Mädchen“; 1875) „Kunst für das soziale Leben“. Alle drei Werke setzen sich mit den gesellschaftlichen Missständen der damaligen Zeit auseinander, wie Zwangsehe und Sklavenhaltung. Mit der Machtübernahme Sultan Abdülhamits II. im Jahre 1876 begann wenig später der türkische Absolutismus und damit eine rigide Zensurpolitik, auf die Abdülhak Hamit mit einer „Kunst für die Kunst“ antwortete. „Duhter-i Hindu“ („Das indische Mädchen“; 1876) spielt zum Beispiel in Indien an einem unbekannten Ort zu einer unbestimmten Zeit, um somit einem möglichen Bezug zu realpolitischem Tagesgeschehen von vorherein entgegenzuwirken. Hamit experimentierte als erster osmanischer Dramatiker nicht nur mit einer neuen europäischen Gattung, sondern auch mit westlicher Metrik. „Nesteren“ („Die Narzisse“; 1877) gilt als erstes türkisches Versdrama, dessen Dialoge komplett in Versform niedergeschrieben waren. Wie „Duhter-i Hindu“ („Das indische Mädchen“) spielt auch „Nesteren“ („Die Narzisse“; 1877) in Vorderindien und handelt von einer Königstochter aus Kabul, die sich in den Mörder ihres Vaters verliebt und nun zwischen Liebe und Ehre wählen muss. Auch sein wohl berühmtestes Stück „Eşber“ von 1880 spielt in Indien, handelt aber nur vordergründig von Liebe. Abdülhak Hamit ging es in seinem Werk vielmehr darum, sich gegen Despotismus auszusprechen. „İskender“ („Alexander der Große“) hat sich der persischen Prinzessin „Rokzan“ versprochen, deren Land er zuvor eingenommen hatte. Auf einem späteren Feldzug gegen ein Fürstentum im Kaschmirgebiet verliebt sich „İskender“ jedoch in die Schwester („Sumru“) des dortigen Maharadschas „Eşber“. Da „İskender“ sich weigert, den Rat seines Lehrers „Aristos“ anzunehmen und „Sumru“ für eine höhere, göttliche Sache aufzugeben, aber auch den Feldzug gegen „Eşber“ nicht beenden will, kommt es zum dramatischen Höhepunkt: „Sumru“ wird, als sie versucht, „Eşber“ dazu zu bewegen, sich dem Imperium „İskenders“ kampflos anzuschließen, von ihrem Bruder wegen Vaterlandsverrats getötet, und auch „Rokzan“ ereilt ein tödliches Schicksal. Vor den Toren der Stadt wurden „İskenders“ Truppen in der Zwischenzeit zusammengezogen und bereiten - ahnungslos von „Sumrus“ Tod - die Sturmung der

³⁴³ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 85.

Stadtmauern vor. Die betrogene Verlobte „Rokzan“ wirft sich vor Verzweiflung im mazedonischen Lager vor „İskenders“ Pferd und möchte ihn so daran hindern, Kaschmir einzunehmen und ihn an sein Versprechen erinnern, sie und nicht „Sumru“ zu heiraten. Machtbesessen und blind vor Leidenschaft lässt sich „İskender“ von seinem Plan allerdings nicht abbringen, Lahore und damit Kaschmir einzunehmen und trampelt „Rokzan“ mit seinem Pferd nieder. Als er an die Stadtmauern kommt, sieht er indes „Sumrus“ Leichnam an den Toren aufgeknüpft. „İskender“ schreit nach Rache und zwingt „Eşber“ zu bedingungsloser Kapitulation, um seinen Widersacher zu demütigen. Doch „Eşber“ zieht den Ehrentod dem Verrat an Heimatland und Familie vor. „Aristo“ kommentiert „İskenders“ Motivation und das daraus resultierende Geschehen mit den Worten: „Zafer veya hiç!“ („Sieg oder Nichts!“).³⁴⁴

„Eşber“ wurde im sogenannten „hezec-i müseddes-i ahreb-i makbüz-i mahzuf“³⁴⁵ geschrieben, einem Versmaß, das bereits klassische Dichter wie Nizami und Şeyh Galib in ihren Liebeslyriken „Leylâ ve Mecnun“ und „Hüsün-ü Aşk“ verwendeten. Hamit verbindet in „Eşber“ die Natursymbolik der klassischen osmanischen Poetik mit der Symbolik der europäischen Romantik. Während in der klassischen osmanischen Lyrik vor allem visuell gereimt³⁴⁶ wurde, also die arabischen Lettern sich ähneln sollten, reimte Hamit in „Eşber“ nach europäischer Art akustisch, indem er die französische „rime riche“ nachahmte³⁴⁷. Abdülhak Hamit ließ sich auch beim formalen Aufbau seines Werkes von der Dramentheorie der französischen Klassik inspirieren, brach sie aber in den zentralen Punkten, nämlich bei der Einheit der Zeit und des Ortes. „Eşber“ spielt während ungefähr zwei Tagen im Palast(garten) des Maharadschas, im Hauptquartier „İskenders“ und auf dem Schlachtfeld vor Lahore. Die Protagonisten des moralischen Lehrstücks (Machtbestrebungen auf Kosten von Menschlichkeit und Liebe führt zu Zerstörung) stammen jedoch vom Adel ab und erfüllen somit wiederum die Vorgaben der klassisch-französischen Dramentheorie.³⁴⁸

Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914) war wie Abdülhak Hamit bereits seit jungen Jahren osmanischer Staatsbeamter und eng mit Namık Kemal (1840-1888) und

³⁴⁴ De Bruijn, Petra: The Two Worlds of Eşber, a.a.O., S. 159ff.

³⁴⁵(--u//u-u-//u--) (Vgl. De Bruijn, Petra, The Two Worlds of Eşber, a.a.O., S. 139.)

³⁴⁶Natürlich gab es auch Reime, die sich nach den Lauten von Buchstaben richteten. Hierbei reimte sich der letzte Buchstabe des Wortstammes („revi“). (Vgl. De Bruijn, Petra, The Two Worlds of Eşber, a.a.O., S. 141.)

³⁴⁷Mindestens ein Konsonant und der derauf folgende Vokal sind gleich wie: „parti“ und „sorti“. (Vgl. De Bruijn, Petra, The Two Worlds of Eşber, a.a.O., S. 140f.)

³⁴⁸ De Bruijn, Petra, The Two Worlds of Eşber, a.a.O., S. 150f.)

İbrahim Şinasi (1826-1871) befreundet. Nach Kemal übernahm er Şinasis Zeitung „Tasvir-i Efkâr“ („Schilderer der Ideen“) und gründete später eine eigene Zeitschrift mit dem Namen „Servet-i Fünün“ („Reichtum der Wissenschaften“), die richtungweisend für eine neue literarische Epoche sein sollte - der sogenannten „Edebiyat- Cedide“ („Neue Literatur“). Die Anhänger der „Neuen Literatur“ bauten auf den Errungenschaften der Reformliteraten auf, verorteten aber ihre Dramen weniger in der Romantik sondern im Realismus und Naturalismus. Die strengen Zensurbestimmungen unter Sultan Abdülhamit II. machten aber jede „Förderung einer jungen Autoren generation“³⁴⁹ seitens „Servet-i Fünün“ und Ekrems beinahe unmöglich, weshalb die Zeitschrift ihren Erziehungsauftrag erst nach dessen Absetzung im Jahr 1908 wieder aufnehmen konnte. Ekrem schrieb vier Dramen: Schon das erste 1872 erschienene Drama „Afif Anjelik“ („Die keusche Angélique“) brachte Ekrem großes Lob ein. Es handelt von einer zu Unrecht des Ehebruchs beschuldigten Frau und basiert auf einer beliebten türkischen Sage. Sein zweites Stück „Atala yahut Amerika vahşileri“ („Atala oder die amerikanischen Wilden“; 1874) war eine Bühnenbearbeitung des gleichnamigen französischen Romans von Chateaubriand. „Vuslat yahut süreksiz sevinç“ („Vuslat oder Freude von kurzer Dauer“, 1875) beschreibt die heimliche Liebe eines Angehörigen der osmanischen Oberschicht („Muhsin“) zu einer seiner Sklavinnen („Vuslat“). Als die Sklavin verkauft wird, werden beide Protagonisten sehr krank. Aus Mitleid gibt der Sklavenhändler die Sklavin an den vorherigen Besitzer ab, so dass sie sich noch am Sterbebett gegenseitig ihre Liebe gestehen können, bevor beide sterben. Ekrem schrieb das Stück gegen Menschenhandel als Pendant zu Namık Kemals „Zavallı Çocuk“ („Das arme Mädchen“; 1874). Sein letztes Bühnenwerk „Çok bilen çok yanılır“ („Wer viel weiß, irrt viel“; geschrieben 1875, posthum veröffentlicht 1914) ist eine Adaption einer arabischen Geschichte aus dem Sammelwerk „Elf-ül-nihar ve El-nihar“. Es ist eine Komödie, in der am Ende nach etlichen Wirrungen der Bösewicht bestraft und die Heldin belohnt wird. Ein Landrichter möchte aus Rache die geplante Hochzeit zwischen einer Gouverneurstochter und einem Gouverneursohn verhindern. Als die Tochter davon Wind bekommt, besucht sie den Landrichter unter falschem Namen in seinem Haus, woraufhin sich der Landrichter in das Mädchen verliebt und sich von seiner Frau scheiden lässt, um es heiraten zu können. Bei der

³⁴⁹ Caner, Beatrix, a.a.O., S. 109.

Trauungszeremonie entdeckt er jedoch, dass das Mädchen, das neben ihm steht, nicht das Mädchen ist, das ihn besucht hat, sondern die hässliche Tochter eines Kaffeesieders.³⁵⁰

Obwohl selbst aus einer traditionell religiösen Familie stammend, identifizierte sich Sami Paşazade Sezai (1858-1936) mit dem europäischen Modernitätsbegriff, war Mitglied der „Servet-i Fünun“-Gruppe und begeisterter Anhänger Victor Hugos. Bekannt ist er vor allem für seinen Roman „Sergüzeş“ („Abenteuer“; 1889), in dem er die eigene Familiengeschichte aufarbeitete und sich wie Namık Kemal und Recaizade Mahmut Ekrem gegen die Sklaverei ausspricht. Paşazade Sezai schrieb aber auch zwei Theaterstücke: 1880 „Şir“ und 1881 „Bir düşmüş kadın“ („Eine gefallene Frau“).³⁵¹

Ein weiterer wichtiger Publizist und Literat der Tanzimâtära war Ebuzziya Tevfik (1849-1913). Als aktives Mitglied der Jungosmanen schrieb er vor allem für Printmedien wie „Ruzname-i Havadis“, „Tasvir-i Efkâr“, „Terakki“, „Diyojen“, „Hakayıkü'l Vekayı“, „Hadika“ und „Sirac“,³⁵² verlegte aber unter anderem auch mit Namık Kemal die Zeitung „İbret“ („Lehre“; 1871). Ähnlich wie Kemal verbrachte Tevfik aufgrund seiner politischen Ansichten viele Jahre im Exil in England, Frankreich und auf Rhodos. Theater hatte für ihn nicht nur den Sinn, das Publikum zu unterhalten, sondern auch (politisch) zu erziehen. Außerdem hatte das Theater für ihn im Gegensatz zu den Printmedien einen entscheidenden Vorteil:

„Gazete ve dergileri sadece okuma yazma bilenler izleyebilirken, tiyatroyu hiç okuması olmayan bir kimse de rahatlıkla izleyebilir ve ondan etkilenebilirdi. Dahası da vardi. Toplum bilinci tiyatroda daha yaygın ve daha birinden birine geçici bir hal kazanıyordu.“³⁵³

„Während Zeitungen und Magazine nur Menschen verfolgen können, die auch Lesen und Schreiben können, muss niemand für das Theater lesen können, sondern kann es (das Theaterstück, Anm.d.Verf) sich bequem ansehen. Aus diesem Grund kann es (Theater, Anm.d.Verf.) beeinflussen. Hinzukommt, dass das Gesellschaftsbewusstsein im Theater ausgeprägter ist und von dort aus ein Funken vom einen zum anderen überspringen kann.“

³⁵⁰ Özgü, Melahât, a.a.O., S. 534f.

And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 84.

³⁵¹Ebd. S. 85.

³⁵² Ebuzziya Tevfik

http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-23978/tanzimat-doneminde-jon-turk-bir-tasarimci-ebuzziya-tevf_.html Zugriff: 08.06.13.

³⁵³ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 84.

Wie politisch ein Bühnenwerk von Tevfik sein konnte, bewies er besonders mit einem seiner zwei Theaterstücke³⁵⁴ „Ecel-i Kaza“ („Der versehentliche Tod“), das 1872 vom Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası-Ensemble zum ersten Mal umgesetzt wurde. Darin brachte er politisches Gedankengut der Yeni Osmalılar ein. Die Neuen Osmanen glaubten nämlich - will man den Anführungen Fırat Güllüs glauben - an die Macht der Gesetze (auf der Grundlage des Korans), und dass Despotie die Einheit des Osmanischen Reiches gefährden würde. So hätte zum Beispiel der Vater das Recht, seine Tochter nach seinem Willen zu verheiraten, dennoch sei aus Sicht der Scharia besser, dazu auch das Einverständnis der Braut einzuholen. Die Yeni Osmanlılar meinten weiter, dass Bildung soziale Ungerechtigkeiten besser nivellieren könnte als es Aufstände gegen Gewaltherrscher tun könnten, waren aber nicht prinzipiell gegen sie.³⁵⁵ In „Ecel-i Kaza“ lieben sich „Nimet“, die Tochter des tyrannischen Gouverneurs von Erzurum, „Laz Ahmet Paşa“, und „Petrev“, das Oberhaupt eines kurdischen Stammes. Doch zwischen beiden Familien herrscht Zwietracht. Denn bei einem blutigen Aufstand der Kurden, wird „Nimets“ Großvater von „Petrevs“ Vater - dem ehemaligen Gouverneur von Erzurum - getötet, woraufhin „Laz Ahmet Paşa“ aus Rache „Petrevs“ Vater tötet und „Petrev“ gefangen nimmt, um somit vor einer möglichen Vergeltung sicher zu sein. Weil „Nimet“ ihren Cousin „Numan“ heiraten soll, beschließen sie und „Petrev“ gemeinsam in den Tod zu gehen. „Petrevs“ gebildeter Freund „Fazıl Bey“ möchte den Tod der beiden abwenden und sucht bei einem Geistlichen namens „Hulusi Efendi“ Hilfe. „Hulusi Efendi“ wiederum wendet sich an „Nimets“ Verlobten „Numan“, denn er hält ihn für einen weisen Mann, der die sündigen Gräueltaten seines Onkels „Laz Ahmet Paşa“ auch als solche erkennt. Und tatsächlich: „Numan“ verspricht, die Verlobung zu lösen und den beiden Liebenden zur Flucht in den Iran zu verhelfen. In der Zwischenzeitheckt „Laz Ahmet Paşa“ einen perfiden Plan aus, um die Aufstände in seinen kurdischen Regierungsbezirken niederzuschlagen. „Petrev“ soll im kurdischen Gebiet „Şuregöl“ von Regierungstruppen ermordet, aber die dortigen Kurden für seinen Tod verantwortlich gemacht werden, so dass ein Krieg zwischen den kurdischen Stämmen ausbricht und ihre Koalition auseinanderbricht. „Laz Ahmet Paşa“ weiht „Numan“ in seine Pläne ein, doch dieser weigert sich, an dem Komplott mitzuwirken und informiert den Mufti „Hulusi Efendi“. „Petrev“ und „Nimet“ können fliehen und verstecken sich in einer alten Villa „Fazıl Beys“. Als „Numans“ Truppen

³⁵⁴ „Habibe yahut Sem ahat-i Aşk“ („Habibe oder die Großzügigkeit der Liebe“; 1875). Eine Adaption von Victor Hugos „Angélo“. (Vgl. And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 85.)

³⁵⁵ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 87ff.

zur Villa kommen, um dem Paar bei der Flucht in den Iran sicheres Geleit zu garantieren, hält „Nimet“ die Soldaten fälschlicherweise für die Männer ihres Vaters und erdolcht sich. Als „Petrev“ den Tod seiner Geliebten entdeckt, wählt auch er den Freitod.³⁵⁶ Besonders der Schluss des Stückes lässt erkennen, dass Tevfik nicht nur politische Ansichten in seinem Werk verarbeitete, sondern dass er sich auch von Shakespeare dabei inspirieren ließ. Am augenfälligsten ist natürlich die Parallele zu „Romeo and Juliet“, die tragische Liebesgeschichte zwischen Mitgliedern zweier verfeindeter Familien, die am Ende durch ein Missverständnis tödlich endet. Die Ähnlichkeit, die Fırat Güllü zwischen „Petrevs“ Zögern, den Tod des Vaters zu rächen, und der Handlungsunfähigkeit „Hamlets“ in „Hamlet, The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark“, den Tod des eigenen Vaters zu rächen, sehen will, ist meiner Meinung nach nur bedingt nachvollziehbar.³⁵⁷ Natürlich sind „Hamlet“ und „Petrev“ dem tödlichen Intrigenspiel eines machtbesessenen Tyrannen ausgesetzt, aber im Gegensatz zu „Petrev“ tötet „Hamlet“ den Mörder seines Vaters und vergibt ihm nicht, so wie es „Petrev“ aus Liebe zu „Nimet“ tut. Dass gerade Mitglieder der Yeni Osmanlılar Shakespeare besonders verehrten und sich bei ihrer Arbeit von seinem Gesamtwerk inspirieren ließen, ist hingegen leicht verständlich, denn viele Mitglieder dieser politischen Bewegung verbrachten viele Jahre im englischen Exil und kamen so mit den Theaterstücken Shakespeares in Berührung.

So zum Beispiel Namık Kemal (1840-1888). Als osmanischer Staatsbeamter, Gründungsmitglied der Yeni Osmanlılar und zeitweiliger Herausgeber von *Şinasis „Tasvir-i Efkâr“* („Schilderer der Ideen“) sowie Gründer der Zeitungen „ibret“ („Lehre“) und „Hürriyet“ („Freiheit“), trat er in seinen (meist anonym verfassten) Artikeln, Romanen und Dramen für eine Neuerung der Gesellschaft ein und gilt als „erster Dichter der Freiheit“.³⁵⁸

„Er schrieb [...] ohne Rücksicht auf das traditionsgebundene Volk, auf die konventionell eingestellte Regierung und auf den absolutistisch regierenden Sultan. Seine Worte waren [...]: Das Volk müsse erwachen, es müsse das westliche Leben und dessen Fortschritt kennenlernen. Die Türken müßten (sic!) sich danach ausrichten. Die Regierung müsse das Vaterland danach regieren. Schriftsteller, Literaten müßten (sic!) aus einem jahrhundertelangen Schlaf aufwecken, Schriften Wege der Zukunft öffnen; sie sollten in der

³⁵⁶ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 84ff.

³⁵⁷ Ebd. S. 86.

³⁵⁸ Spies, Otto, a.a.O., S. 345.

*Weise geschrieben, die das Volk versteht: klar, verständlich und einfach.*³⁵⁹

Kemal führte westliche Begriffe wie „*Vaterland*“, „*Nation*“ und „*Freiheit*“ in den absolutistisch regierten Vielvölkerstaat ein.³⁶⁰ Doch besonders während der Regierungszeit Abdülhamits II. (1876-1909) wurden der Gebrauch von Wörtern wie „*Vaterland*“, „*Freiheit*“, „*konstitutionelle Regierung*“, „*Streik*“, „*Sozialismus*“, „*Verschwörer*“, „*Absetzung*“, „*Revolution*“, „*Unordnung*“, „*Anarchie*“, „*Massaker*“, „*Dynamit*“, „*Mazedonien*“, „*Kreta*“, „*Stern*“ (in Anlehnung an den Sternpalast des Sultans „*Yıldız Sarayı*“), „*Murat*“ (mögliche Anspielung auf Abdülhamits II. Bruder Murat) und „*Nase*“ (mögliche Anspielung auf die Nase des Sultans) verboten.³⁶¹ Es nimmt also nicht Wunder, dass Namık Kemal als politischer Dichter viele Jahre im Exil in der Schweiz, Belgien, London, Paris, Rhodos, Zypern und Chios leben musste und wo er auch mit nur 47 Jahren starb. Während seiner ersten Verbannung auf Zypern in den Jahren 1873-1876 schrieb er vier seiner sechs Dramen: „*Zavallı Çocuk*“ („Das arme Kind“; 1874), „*Akif Bey*“ (1874)³⁶², „*Kara Belâ*“ („Das schwarze Unheil“; 1876, veröffentlicht 1910) und „*Gülnihal*“ (1875).³⁶³ Alle Dramen Namık Kemals weisen einen pathetischen und sentimental Schreibstil auf, der dem westlichen Leser zuweilen kitschig anmuten kann. Dennoch sind die Charaktere seiner Stücke gut gezeichnet und nie oberflächlich.³⁶⁴ Die Geschichte um „*Zavallı Çocuk*“ („Das arme Kind“; 1874) inspirierte - wie bereits erwähnt - so manchen osmanischen Literaten. Die Heldin des Stückes stammt aus einer verarmten Familie. Der Vater des Mädchens ist hoch verschuldet. Die Rettung aus der Misere scheint das Angebot eines reichen Paşas zu sein. Sein unmoralisches Angebot an den Vater lautet: Er würde die Schulden der Familie tilgen, falls er im Gegenzug dafür die Tochter des Mannes heiraten könnte. Aus Liebe zu ihrem Vater willigt das Mädchen ein, obwohl sie ihr Herz eigentlich an ihren Cousin verloren hat. Doch allein der Gedanke daran, ein Leben ohne die Liebe ihres Lebens an der Seite eines anderen Mannes zu leben, macht sie todkrank. Als der Cousin vom Tod seiner Geliebten erfährt, bringt auch er sich am Ende

³⁵⁹ Özgü, Melahât, a.a.O., S. 527.

³⁶⁰ Ebd. S. 527.

³⁶¹ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 73.

³⁶² Beide Dramen wurden von Güllü Agop im Osmanlı Tiyatrosu 1874 uraufgeführt und in den Spielplänen der darauffolgenden Jahren (1875, '76, '77) übernommen, obwohl Namık Kemal an der Hohen Pforte bereits als persona ingrata ins Ausland strafversetzt worden war. (Vgl hierzu Kapitel 8. „Anhang“)

³⁶³ Eigentlich „Râz-ı Dil“ („Geheimnis des Herzens“). Der Titel musste auf Veranlassung der Zensurbehörde hin in „Gülnihal“ umbenannt werden. (Vgl. Özgü, Melahât, a.a.O., S. 527.)

And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 82.

³⁶⁴ Spies, Otto, a.a.O., S. 345.

um.³⁶⁵ Sowohl in Kemals „Zavallı Çocuk“ als auch in Ekrems „Vuslat yahut süreksiz sevinç“ findet man einen sozialkritischen Ansatz, denn beide Dramen verdammen den Menschenhandel und die Zwangsheirat. „Akif Bey“ (1874) gilt als Kemals bestes Bühnenstück im Gegensatz zu „Celâlettin Harzemşah“ (1886). Ähnlich wie bei Goethes „Götz von Berlichingen“ gibt es in dem islamisch-türkischen Historiendrama „Celâlettin Harzemşah“ von 1886 eine große Zahl an Handlungssträngen und -personen, die eine theatrale Umsetzung erschweren. Mit seinen 14 Akten kann man es daher eher zum epischen Theater zählen, das sich vor allem zum Lesen eignet.³⁶⁶ Die melodramatische Geschichte um „Akif Bey“ dagegen ist mit komischen Dialogen durchwirkt und daher sehr lebendig, „Akif Bey“ handelt von einem osmanischen Marineoffizier („Akif Bey“), der in den Krieg einberufen wird und seine Frau zurücklassen muss. Um einen anderen Mann heiraten zu können, lässt diese ihren Ehemann für tot erklären. Eines Tages kehrt „Akif Bey“ jedoch nach Hause zurück und erfährt von der Polygamie seiner Frau. Scheidung allein scheint ihm kein adäquates Mittel zu sein, um seine Ehre wieder herzustellen. Also fordert er seinen Nebenbuhler zum Duell heraus, bei dem beide am Ende tödlich verwundet werden. „Akif Beys“ Vater tötet nach dem Tod seines Sohnes die untreue Schwiegertochter als Ursprung allen Unheils.³⁶⁷ Im nächsten Kapitel wird das bekannteste Drama Namık Kemals, sein Erstlingswerk „Vatan yahut Silistria“ („Vaterland oder Silistria“, 1873), inhaltlich und strukturell näher erläutert werden.

Die (erwähnten) Literaten der Tanzîmâtzeit standen, beeindruckt vom sozio-politischen Fortschritt Europas, vor der Aufgabe, im Osmanischen Reich eine völlig neue Kunstform als Ausdruck der Moderne zu installieren. Einige sahen im Literaturtheater ein politisch-pädagogisches Instrument, um auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam zu machen. Andere reagierten auf die politische Gegenwart mit „l’art pour l’art“ und schrieben Kunst der Kunst wegen.

³⁶⁵ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 82.

³⁶⁶ Özgü, Melahât, a.a.O., S. 528.

And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O., S. 83.

³⁶⁷ And, Metin, History of Turkish Theatre, a.a.O. S. 83.

Özgü, Melahât, a.a.O., S. 528.

6.1. Namık Kemals „Vatan yahut Silistre“: Beispiel eines osmanisch-türkischen Dramas nach europäischem Vorbild

Zunächst im Feuilletonteil der Zeitung „Siraç“ veröffentlicht, avancierte „Vatan yahut Silistre“ schon bald nach seiner Premiere zu einem großen Publikums- und Kritikererfolg. Uraufgeführt wurde es am 1. April 1873 im Osmanlı Tiyatrosu unter der Leitung Güllü Agops. Ähnlich wie die 300 spartanischen Soldaten gegen ein mächtiges persisches Heer, kämpfen in Kemals „Vatan yahut Siliстria“ 300 osmanische Soldaten während des russisch-osmanischen Krimkriegs von 1853-1856 im bulgarischen Hafenstädtchen Siliстria gegen eine 40.000 Mann starke russische Armee.

Die Protagonisten des Stükkes sind der junge osmanische Offizier „İslam Bey“, dessen Vorgesetzter Oberst „Ahmet Sıtkı Bey“ und Oberstleutnant „Rüstem Bey“ sowie seine Geliebte „Zekiye Hanım“. Die weiteren acht Nebenpersonen³⁶⁸ kommen bis auf „Zekiyes“ Amme „Hanife Hanım“ ebenfalls allesamt aus dem militärischen Bereich. Die vier Akte („perde“) von „Vatan yahut Siliстria“ können in bis zu neun Szenen („meclis“) aufgeteilt sein und spielen beinahe ausschließlich im Laufe einiger Wochen auf der Burg „Mecidiye Tabya“ in dem Hafenstädtchen Siliстria im Nordosten Bulgariens. So nehmen der zweite Akt auf der Schanze der Feste, die Akte drei und vier in zwei Zimmern innerhalb der Burg ihren Verlauf. Lediglich der erste Akt ist im Zimmer „Zekiye Hanıms“ in der mazedonischen Provinzhauptstadt Manastır verortet.

Das Drama beginnt mit einem langen Monolog „Zekiye Hanıms“, in dem sie ihre Liebe zu dem jungen Offizier „İslâm Bey“ beweint, da ihr diese Liebe keinen Platz mehr für die Ehrerbietung ihrer toten Mutter, ihres gefallenen Vaters und ihres Bruders übrig ließe und auch ihren Verstand völlig auschalte. „İslâm Bey“, der unter dem Fenster „Zekiyes“ in Manastır gestanden und das Mädchen belauscht hat, betritt nun den Raum, um seiner Geliebten mitzuteilen, dass er sich freiwillig für den Dienst an der Front gemeldet hat. Denn er opfere lieber sein Leben und persönliches Glück, als dass er das Vaterland dem Feind überlassen würde. Nachdem der junge Offizier das weinende Mädchen verlassen hat, hört „Zekiye“ ihren Geliebten auf der Straße zu den dort versammelten Kriegsfreiwilligen sagen:

³⁶⁸ Der Adjutant des Oberst, Unteroffizier „Abdullah Çavuş“, ein Major, drei Offiziere, einfache Soldaten und Kriegsfreiwillige.

„Wer mich liebt, wird mich nie verlassen!“³⁶⁹ und nimmt dies zum Anlass, sich „İslâm Bey“ inkognito als Mann verkleidet anzuschließen und ihre Amme in Manastır zurückzulassen.

Der zweite Akt spielt bereits in Silistra. Auf der Burgschanze schwört Oberst „Ahmet Sıtkı Bey“ seine Soldaten auf einen harten und verlustreichen Kampf ein. Wer gehen wolle, solle die Burg verlassen und zu Frau und Kind zurückkehren, wer aber bliebe, könne als Märtyrer für das Vaterland sterben. „Zekiye“, die sich nun „Âdem“ nennt, meldet sich freiwillig, um an der Seite „Ahmet Sıtkı Bey“ zu kämpfen. Doch dieser hält „Âdem“ für zu jung, um in den Kampf zu ziehen, woraufhin ihm „Zekiye“ erwidert: „Ist die Welt nicht wie ein Derwischkloster? Und beurteilen die Brüder dort ein gespendetes Opfertier danach, wie gut es im Futter steht? Bitte erlaubt also auch euren Kindern für das Vaterland zu sterben.“³⁷⁰

Der Dialog wird unterbrochen, als der schwer verwundete „İslâm Bey“ als einziger Überlebender einer osmanischen Division auf die Burg zurückkehrt und vom unaufhaltsamen Vorrücken der russischen Armee Bericht erstattet. Als „İslam Bey“ ohnmächtig in „Âdems“ alias „Zekiyes“ Arme fällt, beauftragt der Oberst den vermeintlichen Jungen mit der Pflege des Verwundeten. Allein zurückgelassen liest Oberst „Ahmet Sıtkı Bey“ einen Brief, der ihm vom Verschwinden seiner Tochter „Zekiye“ berichtet. Er glaubt sie jedoch tot, so wie es seine Frau und sein Sohn bereits sind. Oberstleutnant „Rüstem Bey“ nähert sich einstweilen dem in Gedanken versunkenen Oberst und erinnert sich bei dessen Anblick an seinen alten Freund namens „Ahmet“ aus Manastır, den er auf der Militärakademie kennengelernt, aber vor siebzehn Jahren aus den Augen verloren hat. Deswegen fragt er „Ahmet Sıtkı Bey“, ob er denn wirklich nicht auf eben dieser „Ahmet Bey“ sei. „Ahmet Sıtkı Bey“ verneint dies zwar, erzählt dem Oberstleutnant aber die Geschichte eines gemeinsamen Freundes desselben Namens, der aus Manastır stammte, Absolvent der Militärakademie gewesen sei und eine Frau, „Sadık“ einen dreijährigen Sohn sowie eine kleine Tochter namens „Zekiye“ hatte: Dieser gemeinsame Freund sei allerdings degradiert worden, weil er sich damals ob seines Berufsethos' weigerte, einen befreundeten Offizier standeswidrig zu erschießen. Dieser wiederum tötete, um die Ehre seiner Ehefrau zu verteidigen, einen zudringlichen Offizier. Weil er sich wegen der ungerechten Degradierung in seiner Ehre verletzt fühlte, habe der gemeinsame Freund „Ahmet“ daraufhin seinen Tod vorgetäuscht. Das Einzige, was er von

³⁶⁹Kemal, Namık: Vaterland oder Silistra. Ein Theaterstück in vier Akten. Darmstadt: Manzara Verlag, 2010. S. 33.

³⁷⁰Ebd. S. 47.

ihm noch wisse, sei, dass er nach einer Pilgereise in den Hedschas³⁷¹ wieder als einfacher Soldat in den Wehrdienst eintrat und erst nach Erreichen seines alten Dienstgrades den Kontakt zu seiner Familie in Manastır aufnahm. Deren Angehörige seien jetzt allerdings allesamt tot. Anstatt „Rüstem Bey“ umzustimmen, ist dieser durch die Geschichte nur noch mehr in seiner Meinung bestärkt, der Oberst sei in Wirklichkeit sein alter Freund „Ahmet Bey“. Das Gespräch der beiden wird durch einen Boten unterbrochen, der von einer feindlichen Offensive berichtet. Im nächsten Akt sieht man „Zekiye“ in der Burg an „İslâm Beys“ Krankenbett wachen, während der Kanonendonner vom Schlachtfeld zu hören ist. Als „İslâm Bey“ erwacht, erkennt er in der Stimme „Âdems“ seine Geliebten „Zekiye“. Beide beschwören ihre Liebe zueinander und die göttliche Liebe zum Vaterland, als „Ahmet Sıtkı Bey“ mit einigen Soldaten den Raum betritt. Die Feste stehe kurz vor der feindlichen Einnahme. Der befehlshabende Paşa sei tödlich verwundet worden und die osmanische Regierung sähe sich nicht in der Lage, Verstärkung zu schicken, weswegen ein Soldat den Gedanken äußert, die Festung besser aufzugeben und dem Feind zu überlassen. Besonders „İslam Bey“ sieht in diesem Vorschlag einen Verrat am Vaterland. „Ahmet Sıtkı Bey“ reagiert allerdings besonnen und lässt den Soldaten wegsperren anstatt ihn wegen Landesverrats hinzurichten. Wieder allein mit „İslam Bey“ weiht ihn Oberst „Ahmet Sıtkı Bey“ in seinen Geheimplan ein, der die Festung doch noch in osmanischer Hand halten könnte. „Zekiye Hanım“ alias „Âdem Bey“, „İslâm Bey“ und der Unteroffizier „Abdullah Çavuş“ erklären sich bereit, bei diesem Einsatz fürs Vaterland möglicherweise ihr Leben zu lassen und werden deswegen für das Himmelfahrtskommando abberufen. „Abdullah Çavuş“ drückt seine Motivation etwas lapidar mit dem Satz aus „wenn ich sterbe, dann geht doch nicht gleich die Welt unter!“.³⁷² „Zekiye“ hingegen glorifiziert den Tod pathetischer, indem sie ihre Loyalität zum Vaterland mit der Liebe zu „İslâm Bey“ gleichsetzt, den sie mehr liebt als das Leben selbst. Und auch „İslâm Bey“ ist glücklich, an der Seite seiner Geliebten zu sterben, denn er könne weder ohne „Zekiye“ leben noch sterben. Dabei hätte er aber immer auch das Vaterland im Herzen, denn „Gott ist groß, und das Vaterland ist heilig!“³⁷³. Mit dem Aufbruch des Kommandos und der Verabschiedung von „Ahmet Sıtkı Bey“ endet der dritte Akt des Stückes. Der vierte und letzte Akt wird mit einem langen Monolog „Ahmet Sıtkı Beys“ eingeleitet, in dem er den vermeintlichen Tod „İslâm Beys“, „Abdullah Çavuş“ vor allem aber den Tod „Âdem Beys“

³⁷¹ Gebiet in Saudi-Arabien, von dem aus im 7. Jahrhundert der Islam seinen Ausgangspunkt fand.

³⁷² Kemal, Namık, a.a.O., S. 85.

³⁷³ Ebd. S. 93.

beweint. Denn der junge „Âdem“ hätte ihn an seine tote Frau und seine Tochter „Zekiye“ erinnert. Nun hafte das Blut aller an seinen Händen. Just als die Nachricht vom Abzug des Feindes eintrifft, nähert sich jedoch „Abdullah Çavuş“ und berichtet vom erfolgreichen Einsatz und dem Überleben der Gruppe. Detailgetreu erläutert er „Ahmet Sıtkı Bey“ den Ablauf der Mission: Wie sie sich in einer Höhle versteckt hielten, bis „İslâm Bey“ die Gelegenheit nutzte, verkleidet zum Munitionsdepot des Feindes schlich und es mit einem Schuß zerstörte. Wie „Âdem“ „İslâm Bey“ vor der anschließenden feindlichen Salve unter Einsatz des eigenen Lebens rettete und sie sich im Ende den Resten der feindlichen Truppen vor der Feste entgegenstellten mit den Worten: „*So hilf denn Gott!*“³⁷⁴ und sie in die Flucht trieben. „*Mein Lieber, wir müssen Gott dankbar sein, dass er dich geschenkt hat. Und wir müssen Gott danken, dass er dich in den Dienst des Vaterlands gestellt hat. Auch wenn alles, was ich mir überlegt hatte, nun umsonst ist, auch wenn der Feind ohnehin abgezogen ist*“³⁷⁵, empfängt der Oberst den vermeintlichen Kriegshelden, denn wie sich herausstellte, befand sich der Feind schon vor der Geheimmission auf dem Rückzug. „İslâm Beys“ Gewissen ist deswegen aber nicht getrübt: „*Ich bin weder gestorben, noch habe ich zur Rettung des Vaterlands und dieser Festung beitragen können*“, meint er, „*doch das bedrückt mich dennoch nicht, denn mein Gewissen sagt, dass ich sehr wohl bereit war, mein Leben für das Vaterland zu geben*“³⁷⁶. Er nützt die Gunst der Stunde und erzählt seinem Vorgesetzten die Wahrheit über „Âdem“ und seine Liebe zu „Zekiye“. „Ahmet Sıtkı Bey“ hat eine Vorahnung, dass es sich bei „İslâm Beys“ „Zekiye“ um seine verschollene Tochter aus Manastır handeln könnte. Als das Mädchen dann den Raum betritt und „Ahmet Sıtkı Bey“ während eines Gesprächs den Namen ihres Bruders „Sadık“ nennt, erkennt auch „Zekiye“ im Oberst ihren für tot geglaubten Vater. Glücklich gibt „Ahmet Sıtkı Bey“ seine Tochter „Zekiye“ „İslâm Bey“ zur Frau. „*Es lebe das Vaterland! Hoch die Osmanen!*“³⁷⁷ rufen alle Beteiligten am Ende des Stückes.

Namık Kemal orientierte sich bei der Gliederung von „*Vatan yahut Siliistra*“ an der Gliederung einer klassischen Tragödie der griechischen Antike, die Aristoteles in seiner „Poetik“ näher erläutert:

³⁷⁴ Ebd. S. 105.

³⁷⁵ Ebd. S. 108.

³⁷⁶ Ebd. S. 110.

³⁷⁷ Kemal, Namık, a.a.O., S. 127.

„Die Abschnitte, in die man sie (die Tragödie, Anm. d. Verf.) gliedern kann, sind folgende: Prolog, Episode, Exodus und Chorpartie.[...] Der Prolog ist der ganze Teil der Tragödie vor dem Einzug des Chors, eine Episode ein ganzer Teil der Tragödie zwischen ganzen Chorliedern, die Exodus der ganze Teil der Tragödie nach dem letzten Chorlied.“³⁷⁸

Auch in „Vatan yahut Silistre“ gibt es zwei Chorlieder, die beide den Kampfesmut der Osmanen besingen und als Zäsuren im Stück fungieren.³⁷⁹ Dementsprechend teilt sich das Werk in einen Prolog, der vom Anfangsmonolog „Zekkiye“ im ersten Akt bis zum ersten Chorlied in der ersten Szene des zweiten Aktes reicht. Der Episodenteil erstreckt sich bis zum zweiten Chorlied in der siebten Szene des vierten Aktes - also bis zur Wiedererkennungsszene zwischen „Zekkiye“ und „Ahmet Sıkı Bey“ - und deckt die kriegerischen Handlungen auf der Burg Siliстра ab. In dem Exodus werden schließlich der Padişah und das Osmanische Reich durch Hochrufe geehrt.

Auch der Handlungsverlauf wurde dem einer griechischen Tragödie nachempfunden. Die Fabel des Stückes besitzt nämlich einen Umschlag (Peripetie), gleich mehrere Wiedererkennungsszenen sowie schweres Leid und entspricht daher Aristoteles' Definition einer komplizierten Fabel.³⁸⁰ Schweres Leid wird zum Beispiel „İslâm Bey“ zugefügt, als er auf dem Schlachtfeld verwundet wird und er daraufhin in Ohnmacht fällt (Akt 2, Szene 3). Die Degradierung, von der „Ahmet Sıkı Bey“ in der vierten Szene des zweiten Aktes berichtet, ist ebenfalls eine leidvolle Erfahrung, die er und seine Familie bereits in der Vergangenheit machen mussten. Wie bereits erwähnt, gibt es in „Vatan yahut Silistre“ nicht nur eine sondern gleich mehrere Wiedererkennungsszenen. Die erste Wiedererkennungsszene des Stückes kommt in der vierten Szene des zweiten Aktes vor als „Rüstem Bey“ in „Ahmet Sıkı Bey“ seinen alten Freund aus der Militärschule wiedererkennt: „Er ist gewiss selbst jener Ahmet, doch er will sich nicht zu erkennen geben.“³⁸¹ Die zweite Wiedererkennungsszene ist in der ersten Szene des dritten Aktes zu finden, als der verwundete „İslâm Bey“ in „Âdem“ seine Geliebte „Zekkiye“ erkennt: „Selbst als ich ohnmächtig

³⁷⁸ Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam, 1982. S. 37.

³⁷⁹ Das erste Chorlied hat in Gegensatz zum zweiten Chorlied einen regelmäßigen Aufbau. Es besteht aus vier Strophen, denen jeweils ein Refrain folgt. Die Strophen ihrerseits bestehen aus vier sich paarweise reimenden Versen mit jambischem Metrum. Das zweite Chorlied weist lediglich einen Refrainvers auf, der immer eine der fünf Strophen beendet und manchmal sogar zweimal in einer Strophe vorkommt. Es ist zudem weder ein Reimschema noch eine Metrik auszumachen, weswegen der Schluss naheliegt, dass Namık Kemal das letzte Chorlied visuell nach dem arabischen Schriftbild reimte. (Vgl. Kemal, Namık, S. 41ff. und S. 123f.)

³⁸⁰ Aristoteles, a.a.O., S. 33ff.

³⁸¹ Kemal, Namık, a.a.O., S. 59.

darniederlag, sah ich mit geschlossenen Augen immer Zekiyé. Aber auch als ich die Augen wieder öffnete, sah ich Zekiyés Gesicht.“³⁸² Die fundamentale Wiedererkennungsszene erstreckt sich im Ende sogar über zwei Szenen. Als „Ahmet Sıtkı Bey“ nämlich durch die Beichte „İslâm Beys“ die wahre Identität des Jungen „Âdem“ enthüllt wird: „Du sagst, der Junge, den du bei dir hast, ist ein Mädchen? Und sie stammt aus Manastır? [...] Nun gehe und hole sie! Wenn sich bewahrheitet, was ich vermute, dann schenkst du mir ein neues Leben! Dann wirst du an meiner Seite den Platz meines Sohnes einnehmen.“³⁸³ („Sıtkı Bey“: Akt 4, Szene 6). Als „Ahmet Sıtkı Bey“ dann in der anschließenden Szene durch geschicktes Fragen wiederum „Zekiyé“ offenbart, dass ihr Vorgesetzter in Wirklichkeit ihr verschollener Vater ist: „(Sie blickt dem Oberst verwundert ins Gesicht.) [...] Ach, ich habe ihn gefunden! Ich habe meinen Vater gefunden. Er ist es!“³⁸⁴ („Zekiyé“: Akt 4, Szene 6)

Der dramatische Höhepunkt des Stücks wird mit „Ahmet Sıtkı Beys“ Befehl an „İslâm Bey“ eingeleitet, in das feindliche Lager einzudringen: „Kannst du dich heute Nacht in die Stellungen des Feindes einschleichen und das Munitionslager in Brand setzen?“³⁸⁵ („Sıtkı Bey“: Akt 3, Szene 4) und letztendlich damit erreicht als „Ahmet Sıtkı Bey“ „Âdems“ Bitte nachgibt, auch ihn für die Mission einzuteilen: „Wenn Sie mir die Bitte gnädigst gewähren wollen: Sie suchen doch einen Menschen, der bereit ist zu sterben. [...] Sie wollen, dass ich mich verkleide und mich beim Feind einschleiche. [...] Wo ich mich in Verkleidung bewege, falle ich nicht gleich auf“³⁸⁶ („Zekiyé“: Akt 3, Szene 4). Denn ohne es zu wissen, schickt er seine eigene Tochter in den möglichen Tod. „(Er blickt Zekiyé lange an): Ich sehe den Jungen schon in seinem Grab!“³⁸⁷ („Sıtkı Bey“: Akt 3, Szene 9) und das, womöglich völlig umsonst, denn der Feind war schon vor der Geheimmission im Begriff, sich zurückzuziehen. „Ich habe mir die Hände durch den unnötigen Tod dreier Menschen mit Blut befleckt. [...] Auch hat sich der Feind zurückgezogen und mein Plan hat sich damit als wirkungslos erwiesen.“³⁸⁸ („Sıtkı Bey“: Akt 4, Szene 1).

Wie in der griechischen Tragödie setzte auch Kemal einen Boten ein, „der eine Spannung durch die entscheidende Nachricht auflöst“³⁸⁹. Teilweise übernehmen diesen Botendienst die Protagonisten selbst, wie der verwundete „İslâm Bey“ zu Beginn der dritten Szene des zweiten Aktes, als er seinem Vorgesetzten von einer Schlacht berichtet, in der beinahe das gesamte osmanische Heer vernichtet worden sei

³⁸² Ebd. S. 67.

³⁸³ Ebd. S. 113.

³⁸⁴ Ebd. S. 115.

³⁸⁵ Ebd. S. 80.

³⁸⁶ Ebd. S. 84.

³⁸⁷ Ebd. S. 96.

³⁸⁸ Kemal, Namık, a.a.O., S. 97.

³⁸⁹ Seeck, Gustav Adolf: Die griechische Tragödie. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 195.

und der Feind sich schon auf dem Vormarsch zur Festung befindet.³⁹⁰ Manchmal überbringen aber auch unbestimmte Nebenfiguren Nachrichten: „Der Feind hat begonnen, seine Zelte abzubrechen. Er hat erneut eine Brücke über die Donau geschlagen. Er zieht sich überall zurück.“³⁹¹ Der Botenbericht kann sich in „Vatan yahut Silistria“ sogar über eine ganze Szene erstrecken. So wird während der gesamten vierten Szene des vierten Aktes der Verlauf der Geheimaktion von „Abdullah Çavuş“ nacherzählt.

Wie in einer griechischen Tragödie oder im europäischen Literaturtheater beginnt in „Vatan yahut Silistria“ eine neue Szene immer dann, wenn eine neue Figur die Bühne betritt. So geschehen in Akt 4, Szene 6 und 7: „Sıktı“ und „İslâm Bey“ unterhalten sich. Am Ende der Szene ruft „İslâm Bey“ „Zekiye“ zu sich: „Zekiye, ich rufe nach dir. Hörst du mich nicht?“³⁹² (Akt 4, Szene 6). In der darauffolgenden Szene 7 steht „Zekiye“ dann mit den beiden vorherigen Männern auf der Bühne: „Zekiye: (Sie betritt die Bühne und sagt dabei zu İslâm Bey)“³⁹³. Ein neuer Akt beginnt in Kemals Stück immer dann, wenn eine Lücke in der erzählten Zeit überbrückt werden muss. So beginnt der zweite Akt einige Zeit nach „İslâm Beys“ und „Zekiyes“ Gespräch in Manastır und deren Einzug in die Armee auf der Feste in Silistria. Und auch der dritte Akt beginnt zwölf Tage nachdem „İslâm Bey“ in den Szenen zuvor ohnmächtig zusammengebrochen war, „Ahmet Sıktı Bey“ daraufhin „Rüstem Bey“ sein Schicksal offenbart und ein Bote vom Verlauf der Kämpfe berichtet.³⁹⁴

Namık Kemal orientierte sich bei seinem Werk aber nicht nur an den Tragödien der griechischen Antike, sondern auch an den westeuropäischen Dramen des ausgehenden 18. und Mitte des 19. Jahrhunderts. Denn während die Dramatiker der griechischen Antike „manchmal Motive zusammen (fügen, Anm.d.Ver.), ohne sie in allen Einzelheiten aufeinander abzustimmen oder überleitende Motive einzuführen“, hielten es „auf realistische Illusion zielende Dramatiker (wie Goethe, Anm. d. Verf.) [...] seit dem ausgehenden 18 Jh. für eine Tugend, solche Diskrepanzen [...] zu vermeiden.“³⁹⁵ Insofern ist auch jede Handlung der Protagonisten in „Vatan yahut Silistre“ motiviert und für den Zuschauer nachvollziehbar. „Zekiyes“ Motivation zum Beispiel ist ihre Liebe zu „İslâm Bey“. „İslâm Bey“ treibt seine Liebe zum Vaterland an und „Ahmet Sıktı Beys“ Impetus ist

³⁹⁰ Geschickt wird die Dramatik dieser Szene zusätzlich durch die Verwundung „İslâm Beys“ verstärkt, da das Publikum zu diesem Zeitpunkt schon eine positive Beziehung zu „İslâm Bey“ und vor allem zu „Zekiye“ aufgebaut hat. Schauder und Jammer werden also nicht nur dadurch hervorgerufen, dass das Vaterland in Gefahr ist, sondern auch dadurch, dass das Glück der jungen Frau (erneut) zerbrechen könnte.

³⁹¹ Kemal, Namık, a.a.O., S. 99.

³⁹² Ebd. S. 113.

³⁹³ Ebd. S. 114.

³⁹⁴ Ebd. S. 40ff.

³⁹⁵ Seeck, Gustav, a.a.O., S. 201.

das Berufsethos eines osmanischen Offiziers. Die Protagonisten dieser Tragödie haben keinen mythologischen Hintergrund oder stammen von einem Adelsgeschlecht ab, sondern kommen wie beim bürgerlichen Trauerspiel aus der Mitte der osmanischen Bürgergesellschaft. Mythologisiert wird in „Vatan yahut Silistre“ lediglich das Vaterland. „Du weißt, für mich ist das Vaterland fest mit meinem Glauben verbunden. Wer das Vaterland nicht liebt, kann auch Gott nicht lieben.“³⁹⁶ (Akt 3, Szene 1)

Fernerhin erleben sich die Hauptpersonen des Stückes ebenso wie die Protagonisten eines bürgerlichen Trauerspiels „immer mehr als Opfer der gewissenlos agierenden Herrscher“³⁹⁷, die die private Sphäre eher zerstören als sie zu beschützen. So hatte „Ahmet Sıtkı Beys“ Degradierung aufgrund seiner Weigerung ein Erschießungskommando zu befehligen, das einen zu Unrecht beschuldigten Freund töten sollte, fatale Auswirkungen auf ihn und seine Familie (Akt 2, Szene 4). Die zahlreichen Regieanweisungen Namık Kemals setzen Diderots Forderungen um, bei der dramatischen Dichtkunst besonders auf den körperlichen Ausdruck (Pantomime) zu achten, der schon im Szenentext fest vorgegeben zu sein hat.³⁹⁸ Zum Beispiel: „(Sie geht wütend auf und ab und spricht zu sich selbst) Und wie wird alles enden?“³⁹⁹ („Zekiye“: Akt 1, Szene 2) Und auch die erste Liebesszene zwischen „Zekiye“ und „İslâm Bey“ bezieht ihre Dramatik durch die Widersprüchlichkeit von intuitivem körperlichen Ausdruck und rationalem Handeln, wie es das bürgerliche Theater - siehe Lessings „Minna von Barnhelm“ - oftmals tat: „(Als sie İslâm Bey bemerkt, will sie zunächst ganz aufgeregt zu ihm hin springen, kann sich dann aber zurückhalten. Nachdem sie eine Weile traurig geschwiegen hat, spricht sie mit sich selbst, doch ihre Worte sind zu vernehmen) Habe ich denn nicht recht, wenn ich nun jeden Tag Gott um meinen Tod bitte? Was würde man wohl sagen, wenn man mich dabei beobachtete?“⁴⁰⁰

Auch die klare Charakterzeichnung der Protagonisten in „Vatan yahut Silistre“ erinnert zudem stark an die Stereotypisierung der Handlungsfiguren eines westeuropäischen Trivialstücks des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Bei „Vatan yahut Silistre“ ist der Charakterzug einer Person schon im Namen vorgegeben und erleichtert dem Zuschauer dadurch die Rezeption. So wird „Zekiye“ (Türkisch für „intelligent“) als kluge junge Frau gezeichnet, die in „Ahmet Bey“ bald ihren eigenen Vater erkennt. Die bedingungslose

³⁹⁶ Kemal, Namık, a.a.O., S. 73.

³⁹⁷ De Boor, Helmut: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik: 1740-1789. Band 6. München, C.H. Beck, 1990. S. 213.

³⁹⁸ Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Köln Böhlau, 2005. S. 170.

³⁹⁹ Kemal, Namık, a.a.O., S. 15.

⁴⁰⁰ Kemal, Namık, a.a.O., S. 11.

Opferbereitschaft für Gott und Vaterland ist „İslâm“ (Arabisch für „sich hingeben“) regelrecht eingeschrieben. Und auch „Ahmet Sıtkı Beys“ Namen schmückt den ehrvollen osmanischen Offizier wie ein Orden. Denn „Ahmet Sıtkı“ ist eine Zusammensetzung aus dem arabischen Wort „ahmad“ für „hochgelobt“ und einer Abwandlung des osmanischen Wortes „Sıt“ für „berühmt“.

Inhaltlich kann man „Vatan yahut Silistria“ zum sogenannten „Realismus“ zählen, beschreibt es doch mit dem Krimkrieg einen realen (zeit)geschichtlichen Stoff, dessen Ernsthaftigkeit durch humoristische Einlagen gebrochen wird. „Abdullah Çavuş Beys“ immer wiederkehrende Frage „*Geht sonst gleich die Welt unter?*“ entwickelt sich im Laufe des Dramas zum Dauerwitz und wird immer dann angebracht, wenn eine Situation existenzbedrohlich zu sein scheint. Auch der einfache prosaisch gehaltene Sprachstil, in dem die Dialoge verfasst wurden, lehnt sich an die Sprache des sogenannten Realismus an. Um die Realität auf der Bühne möglichst deckungsgleich darzustellen, verzichteten die Realisten im Drama auf lyrische Dialoge, sondern schrieben in umgangssprachlicher Prosaform. Und auch die Dialoge in „Vatan yahut Silistre“ sind sehr vereinfacht geschrieben. Das Osmanische wurde von Namık Kemal größtenteils von Persizimen und Arabismen gereinigt und an das vom Volk gesprochene Türkisch angeglichen, so dass die prosaischen Dialoge im Stück beinahe umgangssprachlich anmuten und auch so heute noch in der Türkei gesprochen werden könnten. Dennoch wird das Leben des militärischen Standes in „Vatan yahut Silistre“ eindeutig verklärt und keine Gesellschaftskritik geübt, wie es vor allem der deutsche (poetische) Realismus einforderte. Diese Ästhetisierung des Militärs kommt besonders in den bereits beschriebenen Chorliedern zum Ausdruck: „*Wunden sind für die Soldaten wie Medaillen, Der Tod ist für den Kämpfer der höchste Rang. Für Patrioten ist über der Erde wie auf der Erde, Marsch ihr Helden, dem Vaterland zur Hilfe.*“⁴⁰¹ (2. Chorlied, Strophe 5)

Wie oben beschrieben wurde, ist „Vatan yahut Silistre“ erkennbar vom europäischen Theater im Allgemeinen beeinflusst. Dabei ist die dramatische Struktur, der Aufbau der geschlossenen Handlung aus der Tragödie der griechischen Antike entnommen, während aufführungspraktisch das Literatur- und Trivialdrama Westeuropas des ausgehenden 18. Jahrhunderts und stilistisch und inhaltlich der Realismus Pate standen. Ob im Besonderen

⁴⁰¹ Kemal, Namık, a.a.O., S. 124.

tatsächlich „Patrie!“ („Vaterland“, 1869) von Victorien Sardou als Vorbild diente, wurde zwar behauptet, konnte allerdings nicht bewiesen werden.⁴⁰²

7. Die Rolle der Presse bei der Installierung des türk tiyatrosu und die Reaktion des Publikums

Neben dem westlichen Theater- war auch das Pressewesen ein Novum im Osmanischen Reich und Folge der Reformbestrebungen des Tanzîmâts. Das europäische Gedanken- und Kulturgut kam nicht nur durch ein verwestlichtes Erziehungssystem der höheren (osmanischen Militär-)Schulen und staatlich subventionierten Auslandsstudien ins Osmanische Reich, sondern wurde vor allem durch das von den Europäern eingeführte Zeitungswesen im Land verbreitet.⁴⁰³ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erschienen im Osmanischen Reich die ersten französischsprachigen Zeitungen „Bulletin de Nouvelles“ („Das Neue Nachrichtenblatt“; 1795), „Gazette Française Constantinople“ („Französische Zeitung Konstantinopel“, 1796) und „Mercure Oriental“ („Der orientalische Merkur“; 1797) mit dem Zweck, die politische Einflussnahme Frankreichs im Osmanischen Reich zu intensivieren. Einige Jahrzehnte später sah auch der reformorientierte Sultan Mahmud II. (1808-1839) im Printmedium ein geeignetes Mittel, darin sein Vorhaben einer Konsolidierung des osmanischen Staates nach europäischem Vorbild zu propagieren.⁴⁰⁴ Also ließ er 1832 die Zeitung „Taqvîm al-havâdis“ („Kalender der Ereignisse“) gründen und verfasste sogar den ersten Leitartikel des Blattes, in dem er für eine Vereinfachung der osmanischen Sprache eintrat. Denn eine Sprachreform, die das Osmanische von Persizismen und Arabismen befreien würde, hätte zur Folge, dass mit der „halbgebildeten“ Mittelschicht ein weitaus breiteres Publikum erreicht werden könnte und eben nicht nur die hochgebildete osmanische Oberschicht.

„Isn't there a language used by our people? Let's make it the language of the nation. It is true that [...] newspapers have begun to

⁴⁰² Güllü, Fırat, a.a.O., S. 105.

⁴⁰³ Spies, Otto, a.a.O., S. 342.

⁴⁰⁴ Kocabasoğlu, Uygur: Literary Serials at the Dawn of Turkish Journalism. In: Unbehaun, Horst (ed.): The Middle Eastern Press as a Forum of Literature. Ursinus, Michael [/Herzog, Christoph und Motika, Raoul] (Hg.): Heidelberger Studien zur Geschichte und Kultur des modernen Vorderen Orients. (Bd. 30): Frankfurt/M: Peter Lang, 2004. S. 16.

Spies, Otto, a.a.O., S. 342.

use a simple style. Not only seven, but seven hundred people can now understand their articles.” (Ahmet Mithat)⁴⁰⁵

Zudem konnte man mit Zeitungen, die in den öffentlichen Kaffeehäusern des Landes auslagen, eine viel größere Leserschaft ansprechen als mit einzeln verkauften Büchern.⁴⁰⁶ So kam es, dass im Gegensatz zu Europa die morgenländische Medienrevolution nicht auf dem Buchdruck sondern von Beginn an auf dem Zeitungswesen basierte.⁴⁰⁷ Neben Europäern und ethnischen Türken erkannten auch die Minderheiten des Osmanischen Reiches das politische Potential der Printmedien und gaben alsbald eigene Zeitungen heraus, um somit ihren Anspruch auf politische und kulturelle Selbstbestimmung zu untermauern.⁴⁰⁸ Die Tageszeitung „Arewelk“ galt zum Beispiel als Sprachrohr der armenischen Realisten.⁴⁰⁹ Die Gründer der ersten privaten osmanischsprachigen Zeitungen „Tercüman-ı Ahval“ („Dolmetscher der Verhältnisse“; 1860) und „Taşvir-i Efkâr“ („Erleuchtung der Gedanken“, 1862), İbrahim Şinasi und Agah, gingen sogar noch einen Schritt weiter und forderten schon damals Meinungsfreiheit (in Printmedien) als natürliches Menschenrecht ein.⁴¹⁰ Im Klima der rasant vor sich gehenden Umstrukturierungen waren die Herausgeber der ersten osmanischen Zeitungen allerdings mit dem Problem konfrontiert, zugleich Schüler und Lehrer zu sein: So kam es nicht selten vor, dass journalistische Darstellungsformen im neuen Medium selbst vorgestellt wurden:

„[...] What is the meaning of the term serial (tefrika)?

Answer: As it is seen in the journals of Europe and other places, it is the lower part of the newspaper which is specifically separated where literary subjects are enclosed. They call this >>feuilleton<< in French. So much that men who are interested in reading educational works mostly buy a newspaper for this. Because of the possibility of cutting and setting apart this part of the newspaper without damaging other writings, if desired the accumulated pages may put into a book form. Wishing also to design our newspaper in this fashion we separated the lower part of the first leaf with a horizontal line and called it serial (tefrika).⁴¹¹

⁴⁰⁵ Koloğlu, Orhan: Ahmed Midhat’s Contribution to the Assimilation of *Tanzimat* through his Novels Serialized in Newspapers. In: Unbehaun, Horst (ed.): The Middle Eastern Press as a Forum of Literature. Ursinus, Michael [/Herzog, Christoph und Motika, Raoul] (Hg.): Heidelberger Studien zur Geschichte und Kultur des modernen Vorderen Orients. (Bd. 30): Frankfurt/M: Peter Lang, 2004. S. 28.

⁴⁰⁶ Kocabapoğlu, Uygur, a.a.O., S. 23.

⁴⁰⁷ Koloğlu, Orhan, a.a.O., S. 25.

⁴⁰⁸ Kocabapoğlu, Uygur, a.a.O., S. 16.

⁴⁰⁹ Bardakian, Kevrok, a.a.O., S. 105.

⁴¹⁰ Ebd. S. 17.

⁴¹¹ Kocabapoğlu, Uygur, a.a.O., S. 18.

Die erste Fortsetzungsveröffentlichung („tefrika“) war gleichfalls das erste Theaterstück, das nach westlichem Vorbild im Osmanischen Reich geschrieben wurde; İbrahim Şinasi veröffentlichte sein Werk „Şair evlenmesi“ („Die Heirat des Dichters“) 1860 in seiner Zeitung „Tercüman-ı Ahval“. Şinasi war nicht der einzige osmanische Intellektuelle der Tanzîmâtzeit, der viele Funktionen in sich vereinte: Namık Kemal, Ahmet Mithat und Ebüzziya Tevfik waren als Schriftsteller, Publizisten, Politiker und Natur- und Literaturwissenschaftler „uomini universali“ und nutzten das neue Medium Zeitung, um die neuen literarischen Gattungen Dramatik und Prosa in ihrem Kulturkreis zu etablieren und Fragen der Naturwissenschaften zu erörtern. Der europäische Roman wurde als neues literarisches Genre in den osmanischen Markt nicht als Buch, sondern als Fortsetzungsserie eingeführt. Romane wie „Le Comte de Monte-Cristo“ von Alexandre Dumas père wurden sowohl als Fortsetzungsromane veröffentlicht als auch für die Bühne adaptiert.⁴¹² Und auch Namık Kemals „Vatan yahut Silistre“ wurde - wie schon erwähnt - vor der Erstaufführung am Osmanlı Tiyatrosu zuerst in der Zeitschrift „Sıraç“ publiziert. Şemsettin Samis Roman „Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat“ („Die Liebe zwischen Talat und Fitnat“) war das erste osmanische Prosawerk, das als Fortsetzungsroman 1872 abgedruckt wurde. Es folgten Ahmet Mithats „Hasan Mellah Hüseyin Fellah“ im Jahr 1875 und im darauffolgenden Jahr Namık Kemals „İntibah“.⁴¹³ Auch Güllü Agop nutzte in seiner Funktion als Intendant schon früh das Printmedium als pädagogisches und werbepsychologisches Hilfsmittel. Er unterhielt unter anderem gute Kontakte zu den Herausgebern der Zeitungen „İbret“ (Namık Kemal), „Tasvir-i Efkâr“ (İbrahim Şinasi, später Namık Kemal), „Tercüman-ı Hakikat“ (Ahmet Mithat) und dem Satiremagazin „Tiyatro“ (Agop Baronyan). Güllü spielte ihre Dramen am Osmanlı Tiyatrosu - auch während der Zeit künstlerischer Repressionen von Seiten des Staates - und ließ in ihren Blättern Bekanntmachungen des Theaterhauses oder Zusammenfassungen der dort gespielten Stücke vor und nach den Aufführungen abdrucken, um so das Publikum schon vor Beginn der Vorstellung mit dem Stoff vertraut zu machen.⁴¹⁴ Wie schwer sich das osmanische Publikum mit der Rezeption des westlichen Theaters nämlich tat und eine Einführung benötigte, zeigt folgender Vorfall, der sich 1874 während einer Vorstellung von „Aksi Gün“ („Ein unangenehmer Tag“) zutrug und in der Zeitung „Terakki“ geschildert wurde:

⁴¹² Am Osmanlı Tiyatrosu wurde „Le Comte de Monte-Cristo“ 1872 und 1873 aufgeführt. (Vgl. Kapitel 8. „Anhang“)

⁴¹³ Kocabasoğlu, Uygur, a.a.O., S. 20.

⁴¹⁴ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 116.

In einer Szene des Stücks, wendet sich die Schauspielerin auf der Bühne den Zuschauern mit den Worten: „*Askerler arsız olur!*“⁴¹⁵ („*Soldaten sind schamlos!*“) zu. Unter dem Publikum befanden sich jedoch viele Soldaten, die sich über diesen Ausspruch echauffierten. Erst der Erklärungsversuch Güllü Agops - im Stück würde ein Mädchen von einem französischen (und nicht etwa einem osmanischen) Soldaten aufgezogen werden, woraufhin sie zu den Worten „*Soldaten sind schamlos!*“ provoziert werden würde - konnte die Wogen glätten.⁴¹⁶ Wenn Ahmet Mithat 1876 die anfänglichen Deutungsschwierigkeiten seiner Leserschaft folgendermaßen beschreibt:

„*When I came to İstanbul (in 1871) it was such a time (maybe we are still in such times) that our people used to ask me whether the [content of the] novels I used to publish [...] were true or not. Some of the men, whom I told that all these were analytical and descriptive stuff, would say to my face 'if so what is the meaning of filling up the book with such lies. We were paying attention to them because we were thinking that they were true.'*⁴¹⁷“

kann man das mit den entsprechenden Abänderungen auch auf das Publikum des „*türk tiyatrosu*“ anwenden. Im Gegensatz zum naturalistischen Theater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhab das traditionelle osmanische Karagöztheater nicht den künstlerischen Anspruch, eine realistische Bühnenwelt für den Zuschauer zu erschaffen. Im Gegenteil: Die Illusion des Schattenspiels war jederzeit sichtbar, die Wirklichkeit durch satirische Elemente lediglich repräsentiert und der Zuschauer im Spiel mit einbezogen.⁴¹⁸ Die Illusion trat beim *türk tiyatrosu* allerdings während des Spiels hinter der sogenannten „vierten Wand“ zurück und konnte für den ungeübten Zuseher unsichtbar, also leicht mit der Realität verwechselt und für wahr gehalten werden. Da traditionelle osmanische Theaterformen wie das Karagöztheater unter freiem Himmel auf dem sogenannten „*Küşteri-Platz*“ einer „*mahalle*“ („Stadtviertel“) aufgeführt wurden, war die Geräuschkulisse dementsprechend laut. Es wurde getrunken und gegessen, manchmal geraucht. Dementsprechend war es mit der Publikumsdisziplin während der Vorstellung eines westlichen Theaterstücks unter dem Dach eines feststehenden Theaterhauses nicht weit her. Die Zeitschrift „*Hayal*“ berichtet in ihrer Ausgabe vom 12. November 1873, dass Güllü Agop während einer Aufführung von „*Pamela*“

⁴¹⁵ Ebd. S. 118.

⁴¹⁶ Ebd. S. 118f.

⁴¹⁷ Kocabasoğlu, Uygur, a.a.O., S. 22.

⁴¹⁸ De Bruijn, Petra, Turkish Verse Drama, a.a.O., S. 24.

auf die Bühne stieg und das rauchende und trinkende Publikum um Ruhe bat. Es ist ferner überliefert, dass sich die Zuschauer nicht nur miteinander unterhielten, sondern eine Szene gern auch mit Gelächter oder sentimental Gefühlsausbrüchen kommentierten⁴¹⁹ - ganz so wie es die Rezeptionspraxis bei den traditionellen Theaterformen über Jahrhunderte hinweg gewesen war. Die ausführlichen Berichterstattungen der Zeitungen über das Verhalten der Zuschauer und die Vorkommnisse während den Theateraufführungen, die zum Teil von Güllü Agop kommentiert wurden, spiegeln den Lernprozess der damaligen Zeit wider und zeigen auf, wie wichtig das Medium Zeitung auch für den Theaterbetrieb geworden war. Deswegen nutzte Güllü Agop die Presse geschickt als Plattform, um für Abonnements und Wohltätigkeitsveranstaltungen zu werben, sein Ensemble vorzustellen und hohen Besuch - wie den des brasilianischen Kaisers Dom Pedro II. im Jahr 1876 zu „Leblebici Horor Ağa“ („Der Leblebiverkäufer Horor Ağa“) - anzukündigen, oder sich als Dienstleister, dem vor allem das Wohl seiner Gäste am Herzen lag, zu inszenieren. In Ahmet Mithats „Tercüman-ı Hakikat“ ließ Güllü zum Beispiel folgende Bekanntmachung drucken:

„İşbu Ramazan-ı şerifin ibtidasından bed ile beher akşam saat üçte icra-yı lübriyat olacak ve Avrupa'nın her türlü ayak ve panoyunlar icra kilinacaktır Seyircilerin hayatı olanlar için mükemmel bir ahırçı tahsis kilinmiştir.“⁴²⁰

„Hier (am „Osmanlı Tiyatrosu“, Anm. d. Verf.) zieht man die Erhabenheit des Ramadans dem Liederlichen vor und führt jeden Abend um vier Uhr europäische Tänze und Theaterstücke aller Art auf. Den Pferden der Theatergäste wird ein ausgezeichneter Stall zugeteilt werden.“

In dieser Werbeschalte spricht Güllü Agop geschickt drei Bereiche an, die für die osmanische Öffentlichkeit zum damaligen Zeitpunkt einen hohen Stellenwert besaßen: Religion, die europäische Kultur und Dienstleistung. Denn auch am Osmanlı Tiyatrosu wird an die islamisch-osmanische Tradition angeknüpft, den Fastenmonat Ramadan durch theatrale Aufführungen zu würdigen⁴²¹, indem europäisches Tanz-, Musik- und Sprechtheater dargeboten wird. Dass dabei auch das Vieh versorgt wird, ist aus heutiger Sicht eine eher belanglose Nebensache oder bestenfalls ein leicht zu durchschauender Werbetrick. Es ist

⁴¹⁹ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 114.

⁴²⁰ Ebd. S. 110.

⁴²¹ Im Gegensatz zur christlichen Fastenzeit, während der der Theaterbetrieb aus religiösen Gründen eingestellt wurde.

aber auch Ausdruck der osmanischen Kultur, bei der (übrigens bis zum heutigen Tag) Dienstleistung, im Gegensatz zum europäischen Kulturkreis, gern dargeboten und in Anspruch genommen wird.

Dass sich die damalige Presse von Beginn an als kritisches Organ betrachtete und weder ein unmündiges Instrument des Staatapparats noch Verfechterin einer kulturellen Modernisierung war, zeigt die große Anzahl an herausgegebenen Satiremagazinen, zeigt vor allem aber der Diskurs, den Ahmet Mithat in „Tercüman-ı Hakikat“ über die Reformbestrebungen anstieß. Mithat spricht sich zum Beispiel gegen einen zu schnellen Modernisierungskurs aus, der den islamischen gegenüber dem westlichen Kulturkreis nur noch mehr benachteiligen würde anstatt ihn anzugeleichen. Er ist sich bewusst, dass osmanische Schriftsteller der Moderne noch nicht in der Lage sind, Werke von künstlerischer Qualität zu schaffen, die es mit den Klassikern der europäischen Dramatik aufnehmen können. Darum rät er seinen Landsleuten, Werke wie „Faust“, „Le Cid“, „Romeo and Juliet“ zu übersetzen und sich dadurch mit dem Genre bekannt zu machen. Auch wenn dies bedeutet, dass erst die folgende Generation die Früchte dieser Anstrengungen ernten kann.⁴²² Denn „*progress can only be materialized by a passionate desire to reach the level of the more advanced ones.*“⁴²³ Eine Modernisierung des Osmanischen Reiches nach westlichem Vorbild sollte aber lediglich auf technischer Ebene von statten gehen und nicht auf moralischer Ebene. Teodor Kasap Efendis Kritik an Güllü Agop setzte genau an diesem Punkt an. Wie schon im Kapitel „5.1. Hagop Vartovyans (Güllü Agop) Intendant am Gedikpaşa Tiyatrosu“ beschrieben, warf er in seinem Satiremagazin „Hayal“ Güllü Agop allerdings vor, das Publikum und seine Schauspieler mit Aufführungen zu anspruchsvoller europäischer Dramen zu überfordern. Im Gegensatz zu Ahmet Mithat glaubte er also, dass in der Phase des Aufbruchs in die Moderne künstlerische Perfektion nicht etwa dadurch erreicht werden könnte, sich an den Klassikern der europäischen Moderne zu orientieren, sondern sich zunächst an (europäische) Trivialliteratur zu halten.⁴²⁴ Kasaps Anmerkung scheint durchaus angebracht gewesen zu sein: Die meisten Rezensionen der Printmedien dieser Zeit beanstanden in der Tat die mangelnde Qualität der schauspielerischen Leistungen. Man kritisierte unter anderem den armenischen Akzent und die mangelnde Professionalität der Schauspieler beim Umgang mit dem Dramentext und darüberhinaus das Benehmen des

⁴²² Koloğlu, Orhan, a.a.O., S. 27.

⁴²³ Ebd. S. 30.

⁴²⁴ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 70.

Publikums. Die türkischen Printmedien hatten ein ambivalentes Verhältnis zu Güllü Agops Geschäftsverständnis. So wurde vor allem der Disput zwischen Güllü Agop und Dikran Çuhacıyan um die Vorherrschaft des westlich orientierten Theaterwesens in Istanbul in den Satiremagazinen mit ausführlichen Kriktaturen kommentiert. Schon während der Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten Dikran Çuhacıyan und Güllü Agop kam es zu künstlerischen Unstimmigkeiten, die letztendlich dazu führten, dass Çuhacıyan das Osmanlı Tiyatrosu verließ. Er nutzte die Vertragsungenauigkeiten in Güllüs Theaterkonzession und gründete sein eigenes Musiktheaterensemble, dem sich weitere Mitglieder Güllüs Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası anschlossen. Çuhacıyans Osmanlı Opera Tiyatrosu Kumpanyası („osmanisches Operntheaterensemble“) spielte mit wesentlich größerem finanziellem und künstlerischem Erfolg Çuhacıyans Operetten „Arif'in Hilesi“ („Arifs List“), „Pamela“ und „Değirmenci'nin Kızı“ („Die Tochter des Müllers“) als es das Osmanlı Tiyatrosu tat. Von nun an wetteiferten beide Ensembles medial um die Gunst der Zuschauer.⁴²⁵ Die untere Karikatur zeigt, wie Güllü mit Konzession und Çuhacıyan mit Geige bewaffnet versuchen, die Oberhoheit über das türk tiyatrosu zu verteidigen bzw. zu erlangen, wobei Çuhacıyan klar die Position des Angreifers innehat.



Güllü Agop und Dikran Çuhacıyan kämpfen um die Vormachtstellung in Istanbul⁴²⁶

Güllüs Einsatz für die im Exil lebenden osmanischen Autoren wurde dagegen anerkennend wahrgenommen. Die untere Karikatur zum Beispiel zeigt links den übergroßen Güllü Agop,

⁴²⁵ Unter anderem auch die armenische Schauspielerin Aznife Hratça. (Vgl. And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, S. 75ff.)

⁴²⁶ And, Metin, Osmanlı Tiyatrosu, a.a.O., S. 304.

der den Literaten der Reformbewegung in westlicher Kleidung im unteren Bildrand rechts Schutz vor dem Regen bietet. Das hohe Ansehen, das Güllü Agop bei der „*Hohen Pforte*“ genoss, konnte dieser dafür nutzen, auch während der Phase der politischen Restauration weiterhin Theaterstücke der westlich orientierten *Yeni Osmanlılar* (Neuosenanen) - wie Namık Kemal und Ebüzziya Tevfik - an seinem Hause zu inszenieren.



Güllü Agop als schützende Figur⁴²⁷

So soll Namık Kemals Erstlingswerk „*Vatan yahut Silistre*“ („Vaterland oder Silistria“) nach Kemals Verbannung noch zwei Monate lang etwa 47-mal am „*Osmanlı Tiyatrosu*“ gespielt worden sein und dies sogar im Beisein Sultan Abdülaziz' (1861-1876).⁴²⁸

Heutige Theater- und Literaturwissenschaftler sehen im Besuch des Sultans übrigens den Beweis dafür erbracht, dass nicht etwa der Inhalt des Stückes für die Strafversetzung Namık Kemals verantwortlich war, sondern vielmehr die Reaktion des Publikums und die Veröffentlichung einer Aufführungskritik in „*İbret*“ am 03. April 1873. Und auch Namık Kemals Sohn Ekrem Bolayırlı sieht den wahren Grund des Exils seines Vaters in der Rezeption des Publikums, wenn er bemerkt: „*Hükümete göre günah oyunda değil, müellifindeydi*“⁴²⁹ („Gemäß der Regierung gab es im Theaterstück kein Vergehen. Es (das Vergehen, Anm. d.Verf.) wurde veranstaltet“). Denn als sich der Dramatiker weigerte, nach der Aufführung die Ovationen des Publikums auf der Bühne entgegenzunehmen, stürmte eine Gruppe von etwa 50

⁴²⁷ And, Metin, *Osmanlı Tiyatrosu*, a.a.O., S. 304.

⁴²⁸ Güllü, Fırat, a.a.O., S. 98.

⁴²⁹ Ebd. S. 98.

Personen die Redaktion der Zeitung „ibret“ („Lehre“) und forderte die Veröffentlichung eines Artikels von Nuri Bey. Darin bewertete Nuri die Reaktion des Publikums „Muradımızı isteriz!“⁴³⁰ („Wir wollen unseren Murat!“) nach der Premierenvorstellung von „Vatan yahut Silistre“, „daß (sic!) es nach wie vor eine Volksmeinung gibt, die den absolutistischen Sultanen kritisch gegenüberstehe.“⁴³¹ Zwei Tage später wurde die Zeitung geschlossen und am 6. April 1873 die Literaten und Zeitungsherausgeber Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik, Ahmet Mithat und Nuri ins Exil geschickt.⁴³²

Dieser Vorfall zeigt, wie wichtig das neue Medium Zeitung in der osmanischen Gesellschaft binnen kurzer Zeit wurde und welchen Stellenwert es für das junge türk tiyatrosu hatte. Ohne das Zeitungswesen hätte sich die westliche Literatur und das westlich Theater niemals in weiten Kreisen der Bevölkerung etablieren können.

⁴³⁰ Der reformorientierte Murat war der älteste Sohn von Sultan Abdülmecid I. (1839-1861) und Neffe Sultans Abdülaziz (1861-1876), dem er 1876 für lediglich drei Monate auf den Thron folgte.

(Vgl. Güllü, Fırat, a.a.O., S. 99.)

⁴³¹ Özgü, Melâhat, a.a.O., S. 527.

⁴³² Güllü, Fırat, a.a.O., S. 98.

8. Schluss

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit war es, die Entstehungsphase des Literaturtheaters nach westlichem Vorbild (türk tiyatrosu) im Osmanischen Reich nachzuzeichnen, da bis zum heutigen Zeitpunkt eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem türk tiyatrosu in Europa kaum stattgefunden hat. Zu diesem Zweck wurde die Arbeit in drei Teile unterteilt.

Der erste Teil war eine geschichtliche Einführung in das Themengebiet. Es wurden die Bedingungen erörtert, die die Entwicklung des türk tiyatrosu im Osmanischen Reich allgemein begünstigten und weiters eine traditionelle islamische Theaterform vorgestellt, um dadurch das Neuartige des Literaturtheaters deutlicher herausarbeiten zu können. So profitierte das kulturelle Leben und mit ihm das Theaterwesen im 19 Jahrhundert von den sogenannten Tanzîmât Fermani-Reformbestrebungen, die die osmanische Regierung vor allem auf militärischer, soziopolitischer und pädagogischer Ebene durchführte und die ihren Höhepunkt mit der Ausrufung des ersten osmanischen Parlaments im Jahr 1876 erreichten. Innen- und außenpolitische Krisen, die das Osmanische Reich ab 1683 (Belagerung Wiens) beutelten, zwangen die Sultane, sich dem Westen zu öffnen und den Staat zu konsolidieren. Als Folge der Tanzîmât Fermani gab es einen regen internationalen diplomatisch/wirtschaftlichen Austausch, der ausländische Schauspieltruppen an den Bosporus zog. Hier hatten sie in den Botschaftsgebäuden ihrer Landesvertretungen, teilweise aber auch unter den Augen der osmanischen Herrscherfamilien Gastauftritte. Zudem entstanden provisorische Hoftheater, in denen westliche (Musik)Theaterstücke gegeben wurden. Auch die neue osmanische Bürgerschicht förderte das europäische Theaterwesen außerhalb des Hofes und den Botschaften in ihren Bürgerhäusern („konak“). Daneben emanzipierten sich die ethnischen Minderheiten des Vielvölkerstaates - vor allem die Armenier - auf kulturellem Gebiet und begannen, sich professionell dem westlichen Theater zu widmen. Armenische Schauspielensembles wie die Şark- und Naum Tiyatrosu wurden gegründet, europäische Theatertexte ins Armenische übersetzt und erste armenischsprachige Theatertexte geschrieben. Das neue Literaturtheater stand in klarer Opposition zu den traditionellen islamischen Theaterformen wie zum Beispiel das Schattentheater Karagöz. Denn im Gegensatz zum Literaturtheater wurden die Geschichten des Karagöz von Generation zu Generation mündlich weitergegeben und auf der Bühne improvisiert dargeboten. Die Karagözdramaturgie war zwar einer strengen Nummernabfolge untergeordnet

(Einleitungsghazel, muhavere, fasıl, muhavere, Entschuldigung beim Publikum), ihre Teile hingen aber inhaltlich nicht wie die Akte eines Dramentheaters zusammen. Während beim Karagöz die Illusion des Schattentheaters für den Zuschauer stets offensichtlich ist, versucht das Literaturtheater eine Illusion der „vierten Wand“ zu kreieren, hinter der der Zuschauer verschwindet.

Der zweite Teil der Diplomarbeit befasste sich mit dem theatralen Aspekt des Literaturtheaters und umfasste die Themengebiete Theaterbau, Aufführungspraxis und Spielästhetik sowie Dramatik. Zu diesem Zweck wurde vor allem die Intendanz Güllü Agops am Osmanlı Tiyatrosu zwischen 1869 und 1880 theaterhistoriographisch näher untersucht, da an diesem feststehenden Theaterhaus unter Agops Ägide die ersten osmanischsprachigen Theaterstücke von osmanischen Schauspielern über einen längeren Zeitraum inszeniert wurden und man es deswegen als Geburtsstätte des türk tiyatrosu betrachten kann.

Das 1859 von der französischen Artistenfamilie Soullier in İstanbul gebaute Gedikpaşa Tiyatrosu diente ab 1869 der armenischen Schauspieltruppe Asya Kumpanyası und ihrem Prinzipal Hagop Vartovyan als Spielstätte und hieß von nun an Osmanlı Tiyatrosu. Architektonisch soll das hölzerne Theaterhaus einem Zirkuszelt nachempfunden worden sein. Es beherbergte neben dem Theatersaal mit Guckkastenbühne, Parkett und Logenrägen, ein Foyer, ein Raucherzimmer („büfe“) und ein Restaurant („gazino“). Darüberhinaus saßen die weiblichen von den männlichen Zuschauern getrennt in eigens vergitterten Logen. Nachdem sich das Ensemble am Hause niedergelassen und Vartovyan die zehnjährige Konzession für die Aufführung westlicher Dramen erhalten hatte, benannte sich das Ensemble in Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası und der Intendant in Agop Güllü um. In der armenischen Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası spielten neben Schauspielern auch Schauspielerinnen. Als Angehöriger einer christlichen Minderheit war es den armenischen Frauen im Gegensatz zu den Muslimen nämlich gestattet, als Aktricen tätig zu sein. Beiden Geschlechtern gemein war, dass sie aufgrund mangelnder Ausbildungsmöglichkeiten und Führungspersönlichkeiten kaum über das Können eines Laienschauspielers hinauskamen. Ihnen wurde vor allem ihre schlechte osmanische Aussprache und mangelnde Professionalität im Umgang mit dem Dramentext vorgeworfen. Da es zu Beginn keine osmanischsprachigen Originaldramen gab, wurden vor allem Übersetzungen respektive Adaptionen westlicher Theaterstücke gespielt. Während Güllüs Intendanz am Osmanlı Tiyatrosu von 1869-1880 waren von etwa 326 gespielten

Theaterstücken allein 100 Übersetzungen respektive Adaptionen. Besonders beliebt waren hierbei die Charakterkomödien Molières. Neben Komödien, Opern und Operetten waren aber auch Dramen französischer, italienischer und deutscher Dramatiker sehr erfolgreich und Teil des Spielplans. Bei den ersten eigenen osmanischen Originaldramen war eine Einteilung in Gattungen allerdings nicht immer möglich. Dennoch ließ sich eine Tendenz bei der Themenwahl erkennen. Während die osmanischsprachigen Originaldramen sozialkritische Stoffe wie Polygamie, arrangierte Ehen oder Menschenhandel behandelten, lag der Fokus bei den 97 armenischsprachigen Dramen, die am Osmanlı Tiyatrosu gegeben wurden, eindeutig auf geschichtlichen Mythen. Aus diesem Grund wurden kaum armenischsprachige Dramen auf Osmanisch aufgeführt. Daraus folgt im Umkehrschluss natürlich auch, dass kaum osmanischsprachige Dramen ins Armenische übertragen wurden, da sich soziale Probleme wie zum Beispiel Polygamie bei den christlichen Armeniern kaum auftaten.

Im dritten und letzten Teil wurde dann der literarische Aspekt der Entstehungsgeschichte des Literaturtheaters im Osmanischen Reich untersucht und dabei die ersten osmanischen Dramatiker mit ihren Dramen kurz vorgestellt wie zum Beispiel Namık Kemals „Vatan yahut Silistre“. Es wurden Vergleiche zum Dramenaufbau klassischer europäischer Dramen gezogen. Vor allem aber wurde die Rolle des Zeitungswesens bei der Installierung der neuen Theaterform im Osmanischen Reich näher beleuchtet. Denn als Medium war es der Zeitung möglich, eine große Masse an Menschen anzusprechen und war damit ein ideales pädagogisches und werbepsychologisches Mittel für osmanische Herrscher, Intellektuelle, ethnische Minderheiten und Theatermänner. In ihr wurden die ersten osmanischen Theaterstücke vorab als Serie veröffentlicht und Kritiken geschrieben, aufgrund derer so mancher osmanische Dramatiker strafversetzt wurde.

Ich hoffe, mit meiner Diplomarbeit einen Ein- und Überblickblick in die theatergeschichtliche Epoche des von Europa beeinflussten türk tiyatrosu im Osmanischen Reich gegeben zu haben. Ich empfand das 19. Jahrhundert als „letztes osmanisches Jahrhundert“ nämlich als eines der interessantesten und komplexesten (theater)geschichtlichen Epochen, die das Osmanische Reich durchlebte. In ihm begann die Auseinandersetzung mit der Moderne auf politischer, gesellschaftlicher und künstlerischer Ebene, die 1923 in der Gründung der

Republik Türkei mündete und heute in der politischen Protestbewegung um den Gezi-Park ihren Ausdruck findet.

9. Anhang

Liste der türkischen Theaterstücke, die während der Intendant Güllü Agops im Osmanli Tiyatrosu aufgeführt wurden (inklusive Adaptionen) ⁴³³

Jahr der Erstaufführung	Wieder-aufnahme	Name des Theaterstückes	Genre	Autor	Regisseur
1869	-	Aziz Ağa	Komödie	?	Güllü Agop
	1871	Bekâr Filozof	?	?	Güllü Agop
	1874				
	1875				
		Çoban Oğlu ve Çoban Kızı	Singspiel	?	Güllü Agop
	1871	Edgar ile Beslemesi (Edgard et sa bonne)	?	E. Labiche & M. Michel	Güllü Agop
	1874				
	1875				
	1877				
	1879				
	-	Ersas	?	Ali Haydar	Güllü Agop
		Feyzi Paşa	?	?	Güllü Agop
	1871	Keyhüsrev Şahin Adaleti	?	?	Güllü Agop
	1874				
	1875				
	1874	Kocaya Tuzak	?	Steplaux	Güllü Agop
	1875				
	(1868)	Leyla ve Mecnun	?	Mustafa Efendi	Güllü Agop
	1872				
	1874				
	1875				
	1876				
	1877				
	1879				
	1874	Misafir-i İstiskal	Komödie	Ali Bey	Güllü Agop
	1875				
	-	Mürai ve Laubali	?	?	Güllü Agop
	-	Nikotimos'un Kızı	Singspiel	?	Güllü Agop
	1871	Pourceaugnac (Monsieur de Pourceaugnac)	Komödie	Molière	Güllü Agop
	1874				
	1875				
	1878				
	1871	Pulcinella	Komödie	Mınakyan	Güllü Agop
	1874				
	1875				
	1874	Richelieu'nün Sergüzeşti	?	?	Güllü Agop
	1875				

⁴³³ Güllü, Fırat, Vartovyan Kumpanyası, a.a.O. S.135 ff.

Jahr der Erstaufführung	Wieder-aufnahme	Name des Theaterstückes	Genre	Autor	Regisseur
1869	1871	Rosamonde (Rosamund)	?	Alfieri	Güllü Agop
	1874	Sergüzeş-i Pervez	?	Ali Haydar	Güllü Agop
	1875	Tahir ile Zühere	Drama	Bidar Efendi	Güllü Agop
	1871	Telemak	Oper	?	Güllü Agop
	1872	Venedik Apukaryası	Singspiel	?	Güllü Agop
	1875	Very Lokantasi'nın Uşağı (Un garçon de chwz Véry)	Komödie	E.Labiche	Güllü Agop
1870		Afrika Bedevileri	Singspiel	?	Güllü Agop
		Bernard yahut Bohemya Haydutları	?	?	Güllü Agop
		Divaneler Hekimi	Komödie	?	Güllü Agop
		400 Frank	Komödie	K.Riştuni	Güllü Agop
		Granpimpampoli	Singspiel	K.Riştuni	Güllü Agop
		Güruh-i İnsan Nakıstır Her An	Komödie	Lambert Thiboust (M.Hilmi)	Güllü Agop
		Hürmüz Bey	?	?	Güllü Agop
		Kıskanç Karı	Komödie	?	Güllü Agop
		Paul ve Verginie (Paul et Verginie)	Drama	Baron de St.Pierre	Güllü Agop
		Tabib-i Ask (L'Amour médecin)	Komödie	Molière (Ahmet Vefik)	Güllü Agop
		Tosun Ağa (?)	Komödie	Molière (Ahmet Vefik)	Güllü Agop
	1871	Yarabbi Şükür Sofra Kuruldu	?	?	Güllü Agop
	1874				
	1875				
	1876				

Jahr der Erstaufführung	Wieder-aufnahme	Name des Theaterstückes	Genre	Autor	Regisseur
1870	1872 1874 1879	Zor Nikâhi (<i>Le Mariage force</i>)	Komödie	Molière (Ahmet Vefik)	Güllü Agop
1871	1874 1875	Arzu ile Kamber	Drama	Güllü Agop Bidâr Efendi	Güllü Agop
	1874 1875	Bir Floranslı	Komödie	?	Güllü Agop
	1874 1875	Bir Saat Mahpus	?	?	Güllü Agop
	(1868) 1872 1875 1878	César Borgia	Operette	Crisafullu & Devicque	Güllü Agop
	1872 1874 1875	Ceylan ile Azime	?	V.Ducange	Güllü Agop
	-	Dokuz Ayın Son Çarşambası	Komödie	?	Güllü Agop
	1875	Don César de Bazan	Operette	Dumanoir & d'Ennery	Güllü Agop
	1872 1873 1874 1875	Geveze Berber	Komödie	Ali Bey	Güllü Agop
	1874 1875 1879	Hayali Hasta (<i>Le Malade imaginaire</i>)	Komödie	Molière (Ahmet Vefik)	Güllü Agop
	1873 1874 1875	Hürmüz Bey'in Boşboğazlığı	Komödie	?	Güllü Agop
	-	İki Mülazım	?	C.Roti	Güllü Agop
	1874 1875	İsveçli Kız (<i>La Suédoise</i>)	?	V.Ducange	Güllü Agop
	1874 1875 1879	Kanarya	Singspiel	?	Güllü Agop
	-	Kapıcının Başından iki Tel Saç Matlubu	Komödie	?	Güllü Agop
	1874 1875	Karı Adama Ne Yapar	Komödie	?	Güllü Agop
	1874 1875 1879	Kokana Yatıyor (<i>Madame est couchée</i>)	?	E.Grangé &Berbard (Ali Bey)	Güllü Agop
	1874 1875 1877	Köyün Üftadeleri yahut iki İhtiyar Aşıklar	Komödie	?	Güllü Agop
	1874 1875	Kral Çoban	Komödie	?	Güllü Agop

Jahr der Erstaufführung	Wieder-aufnahme	Name des Theaterstückes	Genre	Autor	Regisseur
1871	1874 1875	Lucrèce Borgia	?	Victor Hugo	Güllü Agop
	1874 1875 1878 1879	Mahçubiyetin Mükafatı	Komödie	?	Güllü Agop
	1874 1875	Manon Lascaut	Oper	Th. Barriere & M. Fournier	Güllü Agop
	1874 1875	Miras Sandığı	Komödie	Riştuni	Güllü Agop
	-	Niks Niks	Komödie	Riştuni	Güllü Agop
	1874 1875	Obur Müneccim	Komödie	?	Güllü Agop
	1872 1874 1875	Robert, Reis-i Eşkiya (Serdar-i Eşkiya Robert) (Die Räuber ?)	Drama	Schiller	Güllü Agop
	1874 1875	Sadık Bende	Komödie	?	Güllü Agop
	-	Tahta Kılıç	Komödie	?	Güllü Agop
	-	Telemak Kübidon Heykelinde	Oper?	Picotto & Nalyan	Güllü Agop
	1872 1873 1874 1875	Venedikli Kadın	?	?	Güllü Agop
	1874 1875	Zor ile Hekim (Le Médecin malgré lui))	Komödie	Molière (Ahmet Vefik)	Güllü Agop
1872	1874	Alp Dağlarının Çoban Kızı	?	Desnoyers & d'Ennery	Güllü Agop
	1874 1875 1876 1877	Arif'in Hilesi	Oper	Çuhaciyan	Güllü Agop & Çuhaciyan
	1873 1874	Atar Gul (Atar-Gull)	Melodrama	A. Bourgois & Masson	Güllü Agop

Jahr der Erstaufführung	Wieder-aufnahme	Name des Theaterstückes	Genre	Autor	Regisseur
1872	1873	Ayna	?	?	Güllü Agop
	1873	Ayyar Hamza	Komödie	Molière (Ali Vefik)	Güllü Agop
	1879	(Les fourberies de Scapin)			
	1880		?	F.Ponsard	Güllü Agop
	-	Borsa (La bourse)			
	1873	Bourgois Gentilhomme	Komödie	Molière (Ahmet Vefik)	Güllü Agop
	1873	Catharina Howard (Catherine Howard)	Drama	A.Dumas Père	Güllü Agop
	1876				
	1878				
	1873	Charlotte-Werte (Die Leiden des jungen Werther)r	Drama	Goethe	Güllü Agop
	1873	Ecel-I Kaza	Drama	E.Tevfik	Güllü Agop
	1874				
	1875				
	1873	Feth-I Celili Konstantiniyye	Drama	Nazım Paşa	Güllü Agop
	-	İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz	Komödie	Osmân Hamdi Bey	Güllü Agop
	1874	Jean de Calais	?	?	Güllü Agop
	1873	Körün Oğlu	?	?	Güllü Agop
	1873	Londra Ekspresi	?	?	Güllü Agop
	1873	Londra Kulesi	?	?	Güllü Agop
	-	Mathilda (Mathilde)	?	F.Pyatt & E. Sue	Güllü Agop
	1873	Monte Christo (Le Comte de Monte-Cristo)	Drama	A. Dumas Père	Güllü Agop
	1873	Paris Dilencisi	?	?	Güllü Agop
	1874	Romeo ve Jülyet (Romeo and Juliet)	Drama	Shakespeare	Güllü Agop
	1875				
	1873	Sefiller	Drama	V.Hugo	Güllü Agop
	1874	Tayyarzade yahut Binbirdirek	Drama	?	Güllü Agop
	1875				
	1877				
	1879				
1873	-	Ceneviz Fethi	Drama	Nazım Paşa	Güllü Agop
	1874	Eyah!	Drama	A.Mithat	Güllü Agop
	1875				
	1876				

Jahr der Erstaufführung	Wieder-aufnahme	Name des Theaterstückes	Genre	Autor	Regisseur
1873	1874	Frankfurt Piyangosu	Komödie	?	Güllü Agop
	1875	Kadar Böylemiş	Drama	?	Güllü Agop
	1874	Kamelyali Kadın (La dame aux camelias)	Drama	A. Dumas fils	Güllü Agop
	1875				
	1881				
	1875	Şöhret Budalası	Komödie	?	Güllü Agop
1874	1876	Vatan yahut Silistre	Drama	Namık Kemal	Güllü Agop
	1877				
	-	Ahmak Köpek Açlığıdan Hisse Umar Baklavadan	Singspiel	?	Güllü Agop
	-	Ahz-ı Sar	Drama	Ahmet Mithat	Güllü Agop
	1875	Akif Bey	Drama	Namık Kemal	Güllü Agop
	-	Angelo Malipieri (Angelo, tyran de Padove)	Drama	V.Hugo	Minakyan
	-				
	-	Aşk-ı Tabib (L'Amour médecin)	Komödie	Molière (Ahmet Vefik)	Güllü Agop
	1875				
	1877				
	1880				
	1875	Besa yahut Ahde Vefa	Drama	Ş. Sami	Güllü Agop
	1875	Bigünah Kız 1879 1880	?	?	Güllü Agop
	1875				
	1875				
	1875	Bohemya Eşkiyaları	Drama	?	Güllü Agop
	1875	Bohemya Ömrü (Les scènes de la vie de bohème)	Drama	Th. Barrière & H. Murger	Güllü Agop
	1875				
	1875	Cenova Muharebesi	Drama	A. Necip	Güllü Agop
	-	Cinayatle Hikâye-yi Namus	?	?	Güllü Agop
	-				
	1875	Çingirak	Komödie	Ali Bey	Güllü Agop
	1876				
	1877				
	1878				
	-	Çocuklar	Intrigenspiel	?	Güllü Agop
	1875	Çocukların Fendi	?	?	Güllü Agop
	1875	Dava Budalası	?	?	Güllü Agop
	1875	Delile (Kanlı İntikam)	Drama	H.Bedreddin & M.Rifat	Güllü Agop

Jahr der Erstaufführung	Wieder-aufnahme	Name des Theaterstückes	Genre	Autor	Regisseur
1874	1875	Dimyata Pirince Giderken	Komödie	Bidar Efendi	Güllü Agop
	1875	Direktörün Hali	Komödie	Bidar Efendi	Güllü Agop
	1875 1878	Don Gregorio	?	G.Giraud	Güllü Agop
	1875	Esrar-ı Paris (Les Mystères de Paris)	?	E.Sue	Güllü Agop
	1875	Eşkiya Zevcesi	?	?	Güllü Agop
	-	Feyz-ı Aşk	?	Şakir	Güllü Agop
	1875	Fırsat	?	A.Potevin	Güllü Agop
	1875	Fukaraya Sadaka Ver	?	J. De Premary	Güllü Agop
	1875	Fukaranın Vasiyetnamesi	?	V.Ducange	Güllü Agop
	1875 1877	Gemicilerin Horası	Singspiel	?	Güllü Agop
	1875	Görenek	Drama	M.Rifat	Güllü Agop
	1875	Giuditta	Drama	P.Giacometti	Güllü Agop
	1875	Haylaz Çocuk	Komödie	?	Güllü Agop
	1875	Haylaz ile Mürai	Komödie	?	Güllü Agop
	-	Horhorlu Bekri	Singspiel	?	Güllü Agop
	1875	İdbar ve İkbal	?	A.Necip	Güllü Agop
	1875 1877	İki Ahbab Çavuşlar	Komödie	T.Baudoin d'Abugny & Maillard (M.Hilmi)	Güllü Agop
	-	İhtiyar Onbaşı (Le Caporal et la Payse)	?	Dumanoir & d'Ennery (Ş.Sami)	Güllü Agop
	-	İki Donsuzlar	Operette	Siraudin & E. Moreau & Delecour	Güllü Agop
1875	İki Nadan Nekesler	Komödie	?	Güllü Agop	
1875	İki Sağırlar	?	A.Bourgois & J.Moneaux	Güllü Agop	
1875	İki Zügürt Açıkgözler	Komödie	?	Güllü Agop	
1875	İraklıs	?	?	Güllü Agop	
-	İskonçes	Intrigenspiel	?	Güllü Agop	
1875	İşte Alafranga	Komödie	Mustafa Fari	Güllü Agop	
1875	İtalya Köylüleri	Singspiel	?	Güllü Agop	

Jahr der Erstaufführung	Wieder-aufnahme	Name des Theaterstückes	Genre	Autor	Regisseur
1874	1875	Jane Gray	?	E.Nus & A.Brot	Güllü Agop
	1875	Kalp Gözü	?	?	Güllü Agop
	1875	Kel Kapıcı	Singspiel	?	Güllü Agop
	1875	Kırmızı Oda	?	Th.Anne	Güllü Agop
	1875	Lostracının Mirası	Komödie	?	Güllü Agop
	1875	Lucie Didier	Drama	L.Bati & Jaime fils	Güllü Agop
	1875	Madam Sularda	Komödie	?	Güllü Agop
	-	Mari Tudor (Maria Tudor)	Drama	V.Hugo	Güllü Agop
	-	Monsieur Kızınız	?	?	Güllü Agop
	1875	Montoni	Drama	?	Güllü Agop
	1875	Odun Kılıç	?	?	Güllü Agop
	1875 1876	Otuz Sene yahut Kumarbazın Encamı (Trent ans, ou la vie d'un joueur)	Drama	V.Ducange & Dinaux	Güllü Agop
	1875	Paris Paçavracısı (Le Chiffonnier de Paris)	Drama	Félix Pyat	Güllü Agop
	1875	Pinti Hamid (L'Avare)	Komödie	Molière (T.Kasab)	Güllü Agop
	1875	Roma Kralı (Le Roi de Rome)	?	C.Desnoyers & L.Beaupallet	Güllü Agop
	1875	Saatçinin Şapkası (Le Chapeau de l'horloger)	?	Mme. de Girardin	Güllü Agop
	1875	Senart Ormanı	?	G.de Montheus	Güllü Agop
	1875	Sofığa	?	?	Güllü Agop
	1875	Şavel	?	?	Güllü Agop
	1875	Şeytan Çekici	?	?	Güllü Agop
	1875 1879	Titizmeşreb ve Keremkâr	Komödie	L.Bellotti	Güllü Agop
	1875	Tiyatroya Gidelim (Tiyatro ve Sefiller)	?	B.Turyan	Güllü Agop
	1875	Üvey Ana (La Marâtre)	Drama	Balzac	Güllü Agop
	1875	Yusuf-ı Kenan	?	?	Güllü Agop
	1875 1876 1877	Zavallı Çocuk	Drama	Namık Kemal	Güllü Agop

Jahr der Erstaufführung	Wieder-aufnahme	Name des Theaterstückes	Genre	Autor	Regisseur
1874	1875 1876 1877	Zevzekler Hülâsası	Singspiel	?	Güllü Agop
1875	- - 1877 - 1878 1879	Arap Çalgısı Aşıkım Bir Yâr İsterim Sadık Burnundan Müşteki Efendidem İntikam Eleman Fortunio' nun Şarkısı (Le chanson Fortunio)	?	?	Güllü Agop
			Singspiel	J.Offenbach	Güllü Agop
	-	Gavaut, Minard, ve Şürekası (Gauvaud, Minard et Cie)	Komödie	Gondinet (Ali Bey)	Güllü Agop
	1877	Giroflé-Girofla	Singspiel	C.Lecocq (H.Bedreddin-Şakir)	Güllü Agop
	-	Huda ve Aşk (Kabale und Liebe)	Drama mit musikalischer Begleitung	Schiller (H.Bedreddin & M.Rifat)	Güllü Agop
	-	İşkili Memo (Sganarelle ou Le Cocu imaginaire)	Komödie	Molière (T.Kasab)	Güllü Agop
	-	Karı İntikamı	Komödie	M.J.Sedsain (M.Rifat & E.Eşref)	Güllü Agop
	1876 1878	Kumarbazın Encamı	Drama	?	Güllü Agop
	1876 1877	Madam Angot' nun Kızı (La fille de Madame Angot)	Opéra comique	Charles Lecqoc	Güllü Agop
	-	Martel Yavruları	Singspiel	?	Güllü Agop
	1879	Memiş Ağa (?)	Komödie	Molière (Ali Bey)	Güllü Agop
	-	Nedamet yahut Hırsız Evlat	Komödie	Hasan Bedrettin	Güllü Agop
	1876 1877	Orphée (Orphée aux enfers)	Operette	J.Offenbach	Güllü Agop
	1877	Pamela	Singspiel	Manasyan	Güllü Agop
	-	Paris Çöpcüsü	Drama	?	Güllü Agop
	1876 1880	Paris Fukaraları (Les pauvres de Paris)	?	E.Nus & E.Brisebarre	Güllü Agop

Jahr der Erstaufführung	Wieder-aufnahme	Name des Theaterstückes	Genre	Autor	Regisseur
1875	1879	Sözde Çocuk Meraklıdır	Singspiel	?	Güllü Agop
1876	-	Ariyet	Komödie	?	Güllü Agop
	-	Biçare	Drama	Nuri	Güllü Agop
	1879	Bombardo'nun Lokantası	Komödie	?	Güllü Agop
	1877 1878 1879	Kırmızı Pantolon	Komödie	?	Güllü Agop
1877	-	Aleksinaç Fehti yahut Osmanlı Kahramanları	Drama	Nazım Paşa	Güllü Agop
	-	Bir Türk Kahraman yahut Türkistan'da Çernayef	Drama	Vizental Efendi	Güllü Agop
	-	Les Brigandess	Singspiel	?	Güllü Agop
	-	Don Juan (Dom Juan ou le Festin de pierre)	Komödie	Molière	Güllü Agop
	-	Fransa Prusya Muharebesi yahut St.Helene Kontu	Drama	?	Güllü Agop
	-	Gemiciler	Singspiel	?	Güllü Agop
	1880	Haydutlar (Die Räuber)	Drama	Schiller	Güllü Agop
	-	Karnaval Aşıkları	?	?	Güllü Agop
	-	Karnaval Çapkınları	Komödie	?	Güllü Agop
	-	Kızıl Düğün	Oper	?	Güllü Agop
	-	Küçük Gemiciler	Intrigenspiel	?	Güllü Agop
	-	Mücez	Komödie	?	Güllü Agop

Jahr der Erstaufführung	Wieder-aufnahme	Name des Theaterstückes	Genre	Autor	Regisseur
1877	-	Osmanlı Marşı	Singspiel	?	Güllü Agop
	-	Sohum Muzaferriyeti	Drama	Nazım Paşa	Güllü Agop
	-	Şık Bey	Singspiel	?	Güllü Agop
	1879	Şiko Şiko	Singspiel	?	Güllü Agop
	-	Viyana'da Nemçece Bilmez İki Türkiyeli	Komödie	?	Güllü Agop
	1878 1879	Zeybekler	Singspiel	A.Mithat &Hristo	Güllü Agop
1878	-	Papelci	Komödie	?	Güllü Agop
	-	Şaşkın Köpek	Singspiel	?	Güllü Agop
	-	Yeni Eleman	Singspiel	?	Güllü Agop
1879	-	Dolandırıcının Neticesi	Komödie	?	Güllü Agop
	1880	Fazilet Mağlup Olur mu?	?	A.Bourgoise & Masson	Güllü Agop
	(1882)	Hırsız Simon	?	?	Güllü Agop
	-	Kean (Kaen, ou désordre et genie)	Drama	A.Dumas Père	Güllü Agop
	-	Marianne yahut Kör General (Marianne)	Drama	A.Bourgoise & M.Masson	Güllü Agop
	(1882)	Raife	Drama	?	Güllü Agop
	-	Tirolion	?	?	Güllü Agop
	-	Troltin	?	?	Güllü Agop
	-	Vazife Aşka Galebe Eder mi?	?	?	Güllü Agop
	-	Venedik Taciri (The Merchant of Venice)	Drama	Shakespeare	Güllü Agop

1880 endete die Intendantz Hagop Vartovyans. Dennoch führte er am „*Gedikpaşa Tiyatrosu*“ weiterhin bei einigen Theaterstücken Regie.

1880	-	Hüsni Ahlak	?	?	Güllü Agop
	(1882)	Tahammül	Drama	?	Güllü Agop
	-	Yerodello	Drama	?	Güllü Agop
1881	-	Çemenzarın Bir Lalesi	?	?	Güllü Agop

1882	-	Hokkabaz (Le jongleur de Notre Dame)	Oper	A. d'Ennery & J. Brasil	Güllü Agop
-------------	---	---	------	----------------------------	---------------

Liste der armenischen Theaterstücke, die während des Aufenthalts Güllü Agops am „*Osmani Tiyatrosu*“ aufgeführt wurden (inklusive Adaptionen  und Übersetzungen aus dem Türkischen)⁴³⁴

Jahr der Erstaufführung	Name des Theaterstückes	Autor	Regisseur	Übersetzung ins/aus dem Türkischen?
1867- 1868	Gordzanumın Rupinyan Takavorutyan	Romanos Sedefciyan	A.Papazyan + S.Hekimyan	
	Cesar Porcia (César Borgia)	Crisafullu – Devicque (übersetzt von Kevrok Garabetyan)	Vartovyan	César Borgia
	Santukht Guys	Tomas Terziyan	Vartovyan	
	Arşag P.	Beşiktaşlıyan	Vartovyan	
	Sımpad A.	S. Hekimyan	Vartovyan	
	Dikranuhi	?	Vartovyan	
	Merujan	S.Kazancıyan	?	
1869	Leyla ile Mecnun	Mustafa Efendi	Vartovyan	Leyla ile Mecnun
	Lengtimur	S.Tığlıyan	S.Eksiyan	
	Boğos yev Verkinya (Paul ve Verginie)	Jacques-H- B. de St.Pierre	Vartovyan	Paul ve Virgine
	Vartan Mamigonyan	Romanos Sedefciyan	Vartovyan	
	Sappo Kertoğluhi	S. Tığlıyan	Vartovyan	
	Hayg Tütsazn	?	Ekşyan & Bengliyan	
	Vart yev Şuşan (Rose und Lilie)	Bedros Turyan	Vartovyan (musikalische Leiter: Çuhacıyan und Y.Melikyan)	
	Martis Gadaryalçé	?	Vartovyan	

⁴³⁴ Güllü, Fırat, Vartovyan Kumpanyası, a.a.O. S.148ff.

Jahr der Erstaufführung	Name des Theaterstückes	Autor	Regisseur	Übersetzung ins/aus dem Türkischen?
1869	Nakhantsod Ginggañ mı Gadağutyauni	?	Vartovyan	
	Taparagan Hırya (Der jüdische Gammler)	Eugen Sue (übersetzt: Simon Rafaeliyan)	Mağakyan	Serseri Yahudi
	Khatsoğı mı Genats Yeresun Darin (Trent ans, ou la vie d'un joueur)	Ducange (übersetzt: H.Basmaciyan)	Vartovyan & Ekşian	Otuz Sene yahut Kumarbazın Encamı
	Savuğ	?	Vartovyan	
	Angelo Malipieri	Victor Hugo	Vartovyan	Angelo Malipieri
1870	Havadk, Huys, Ser	?	Vartovyan	
	Ardaşes Aşkharagal	Bedros Turyan	Vartovyan (musikalische Leiter: D.Çuhaciyan und Y.Melikyan)	
	Angumın Arşaguni Harısdutyan	Bedros Turyan	Vartovyan (musikalischer Leiter: D.Çuhaciyan)	
	Ağpar Tovmas	?	Vartovyan	
	Medzın Dikran	Romanos Sedefciyan	Vartovyan	
	Jamanak	?	Vartovyan	
	Venedik Dansı	Riştuni	Vartovyan	
	Hovsep Yezerabah	?	Vartovyan	
	Piyer dı Aretso gam Tendoreyi Ağçığı	?	Vartovyan	
1871	Arkayn İsposnu (Le roi s'amuse)	Victor Hugo	Vartovyan	
	Sev Hoğer gam Hedin Kişi Araradyan	Bedros Turyan	Vartovyan (musikalischer Leiter: Bengliyan)	
	Pohemi Avazagabedi (Les scènes de la vie de bohème)	Th.Barrière & H.Murger	Vartovyan (musikalischer Leiter: Bengliyan)	Bohemya ömrü

Jahr der Erstaufführung	Name des Theaterstückes	Autor	Regisseur	Übersetzung ins/aus dem Türkischen?
1871	Bulcinella	Mınakyan	Vartovyan (musikalischer Leiter Bengliyan)	Pulcinella
	Asbadagutyaunk Barsga I Hays gam Averumın Anı Mayrakağakin Pakradunyants	Bedros Turyan	Vartovyan	
	Tijokh yev Arkayutun gam Sev Khaçı Haydnutynı	?	Vartovyan (musikalische Leiter: Melikyan & Foskini)	
	Vasag Süni	?	Vartovyan	
	Goms Monte Kristo (Le Comte de Monte-Cristo)	Alexandre Dumas (übersetzt: Rafaelyan)	Vartovyan	Monte Kristo
	Ağçığan mı Ojidi	?	Vartovyan	
1872	Guyr Diran	?	Vartovyan	
	Gronavor	Kalusd Gümüşçüyan	Vartovyan	
	Medzın Dikran Yergort	?	Hazmuryan	
	Jan di Kale	?	Vartovyan	
	Arumın G. Bolso	?	Vartovyan	
	Parizi Hınavacarı (Le Ciffonnier de Paris)	Félix Pyat (übersetzt: H Acemyan)	Vartovyan	Paris Paçavracısı
	Mernink al Çabrink	?	Vartovyan	
	Levon Araçın İşkhan Giligyo	?	Vartovyan	
	Tığte Vıznotsov Sirahar	K. Riştuni	Vartovyan	
	Sırpuhin Hripsime	Emanuel Esayan	Vartovyan	
	Surp Boğos Yeğegetsu Zankagaharı (Der Glockengießer von St.Paul)	Übersetzt: Garabed Dakesyan	Fasulyacıyan	

Jahr der Erstaufführung	Name des Theaterstückes	Autor	Regisseur	Übersetzung ins/aus dem Türkischen?
1872	Yergu Hisnabedner (İki Ahbap Çavuşlar)	Carlo Roti (übersetzt: Tomas Terziyan)	Fasulyacıyan	İki Ahbap Çavuşlar
	Kışervan meç Pirinkdal Khere	?	Fasulyacıyan	
	Vay Im Goradz Hisun Vosgin	?	Fasulyacıyan	
	Bamela gam Paregentani Kişerner	Manasyan	Vartovyan	
	Franforti	?	Vartovyan	
	Baron, Gnígis, Desar, Gnígis Guzem	?	Vartovyan	
	Lioni Surhantagi (Post aus Lyon)	Moreau-Siraudin-Delacour	Vartovyan	
	Şuşanig, Tusdır, Medzin Vartan Mamigonyani gam Vazken Arka	?	Vartovyan	
	Arifi Khartakhutunu	Libretto: Hovhannes Acemyan Musik: Dikran Çuhacıyan	Fasulyacıyan	Arif'in Hilesi
	Khinayoğutyamp Khiyanetutyun Inoğeri	?	Vartovyan	
1873	Tereza (Thérèse, ou L'Orpheline de Genève))	Ducange (übersetzt : Tiğlıyan)	Vartovyan	
	Kulielmos Aşkharagal	?	Vartovyan	
	Avedik	?	Vartovyan	
	Medzin Dırtad yev Hayrabedın Hayots S.Krikor Lusavorič	?	Vartovyan (musikalische Leitung: D. Çuhacıyan)	
	Azadk Armavira	?	Vartovyan	
	Ben Leyil gam Vortin Kişero	(übersetzt: S.Hekimyan)	Vartovyan	
	Takağ yev Khağ	(übersetzt: S.Hekimyan)	Vartovyan	
	Çağätzban Ağçığı	Manasyan	Vartovyan	
	Aryan Pidz	?	Vartovyan	

Jahr der Erstaufführung	Name des Theaterstückes	Autor	Regisseur	Übersetzung ins/aus dem Türkischen?
1873	Albyan Hovvuhin (Le Roi de Rome)	Desnoyers-Beauvallet	Vartovyan	Roma kralı
	Bamela	Manasyan	Vartovyan	Pamela
	Dzeruni Dasnabed	(übersetzt: Mikayel Kakmacıyan)	Vartovyan	
1874	Parizi Ağkadneri (Les Pauvres de Paris)	Nus-Brisebarre	Vartovyan	Paris Fukaraları
	Tadabardyal Mayrı	(übersetzt: M. Kalayçıyan)	Vartovyan	
	Amerigyan Dzovahenner	Frederic Geistaeker	Vartovyan	
	Digin St.Tropez (La Dame de St.Tropez)	Boureois-Dennery (übersetzt: M.S.Bakmacıyan)	Vartovyan	
	İldekonda	(übersetzt: M.Karakaşyan)	Vartovyan	
	Giceyakordz	?	Vartovyan	
	Andzanotı	(übersetzt: Minakyan)	Vartovyan	
	Keğetsguhi Hégine (Schöne Helena)	(übersetzt: Acemyan)	Vartovyan	
	Malatyi Dzovasbadagneri	N.M.Haçaduryan	Vartovyan	
1875	Hreuhin	?	Vartovyan	
	Odar Ağçığı	?	Vartovyan	Yabancı Kız
	Ancarag Bısağı Harsı	?	Vartovyan	
	Dikran Medz gam Hisnamya Baderazm Hayots Intemn Hrovmeits yev Arumın Kağketoni	?	Vartovyan	
	Madam Angot (La fille de Madame Angot)	Charles Lecocq	Vartovyan	Madam Angot'un Kızı

Jahr der Erstaufführung	Name des Theaterstückes	Autor	Regisseur	Übersetzung ins/aus dem Türkischen?
1875	Kağvo yev Prusyo Baderazmi	(übersetzt: Mınakyan)	Vartovyan	
	Köse Kâhya	Libretto: Riştuni Musik:D. Cuhaciyan	Vartovyan	
	Giroflé-Girofla	Charles Lecocq	Vartovyan (musikalischer Leiter : D. Cuhaciyan)	Giroflé-Girofla
1876	-	-	-	
1877	Lucie Didier	Battu-Jaime	Vartovyan	Lucie Didier
1878	Guyr Jeneral gam Marianna	M. Masson	Vartovyan	
	Antsniver Dzara	?	Vartovyan	
	Digini gi Nînce	E. Grangé- V. Berbard	Vartovyan	
	Gegdzam	?	Vartovyan	İğreti Saç
	Akahı	?	Vartovyan	
	Ayyar Hamza	Teodor Kasap	Vartovyan	Ayyar Hamza
1879	Ara Keğetsig gam Ser yev Hayrenik	?	Vartovyan (musikalischer Leiter: D. Cuhaciyan)	

9. Bibliographie

Adak, Hülya [/Glassen, Erika] (Hg.): Hundert Jahre Türkei. Zeitzeugen erzählen. Zürich: Unionsverlag, 2010.

Ahmed Vefik Paşa
http://www.turkceciler.com/ahmet_ vefik_pasa.html
Zugriff: 24.01.13.

And, Metin: Osmanlı Tiyatrosu. Ankara: Dost Kitabevi, 1999.

And, Metin: Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.

And, Metin: The History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey. Ankara: Forum Yaymlan, 1964.

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam, 1982.

Bardakjian, Kevrok B.: A Reference Guide to Modern Armenian Literature, 1500-1920. With an Introductory History. Detroit: Wayne State University Press, 2000.

Brands, Wilfrid, Dr.: Türkische Übersetzungen aus der deutschen Literatur. In: Mitteilungen. Deutsch-Türkische Gesellschaft e.V. Heft 83. Bonn, 10/1970. S. 1-3.

Caner, Beatrix: Türkische Literatur. Klassiker der Moderne. Hildesheim: Georg Olms AG, 1998.

De Boor, Helmut: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik: 1740-1789. Band 6. München: C.H. Beck, 1990.

De Bruijn, Petra: Molière on the Turkish Stage. In: Journal of Turkish Studies. Ausgabe 26/1, 2002, S. 93-105.

De Bruijn, Petra: The Two Worlds of Eşber. Western Orientated Verse Drama and Ottoman Turkish Poetry by Abdülhakk Hamid (Tarhan). Leiden: Research School CNWS, 1997.

De Bruijn, Petra: Turkish Verse Drama. The impact of verse on Turkish drama. In: Bürgel, Johann C. [/Guth, Stephan] (Hg.): Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998. S. 23-38.

Faroqhi, Suraiya: Subjects oft the Sultan. Culture and Daily Life in the Ottoman Empire. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2005.

Gedikpaşa Tiyatrosu
<http://www.ansiklopedim.net/g/gedikpasa-tyatrosu.html>
Zugriff: 15.02.2013.

Gassen, Erika: Das türkische Schattentheater. Ein Spiegel der spätoomanischen Gesellschaft. In: Bürgel, Johann C. [/Guth, Stephan] (Hg.): Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998. S. 121 – 137.

Güllü, Fırat: Vartovyan Kumpanyası ve yeni Osmanlılar. İstanbul: bgst Yayınları, 2008.

Kemal, Namık: Vaterland oder Siliстра. Ein Theaterstück in vier Akten. Darmstadt: Manzara Verlag, 2010.

Kocabasoğlu, Uygur: Literary Serials at the Dawn of Turkish Journalism. In: Unbehaun, Horst (ed.): The Middle Eastern Press as a Forum of Literature. Ursinus, Michael [/Herzog, Christoph und Motika, Raoul] (Hg.): Heidelberger Studien zur Geschichte und Kultur des modernen Vorderen Orients. (Bd. 30): Frankfurt/M: Peter Lang, 2004. S. 15-24.

Koloğlu, Orhan: Ahmed Midhat's Contribution to the Assimilation of *Tanzimat* through his Novels Serialized in Newspapers. In: Unbehaun, Horst (ed.): The Middle Eastern Press as a Forum of Literature. Ursinus, Michael [/Herzog, Christoph und Motika, Raoul] (Hg.):

Heidelberger Studien zur Geschichte und Kultur des modernen Vorderen Orients. (Bd. 30): Frankfurt/M: Peter Lang, 2004. S. 25-37.

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Köln: Böhlau, 2005.

Kreiser, Klaus: Geschichte Istanbuls. Von der Antike bis zur Gegenwart. München: C.H.Beck, 2010.

Kreiser, Klaus: Istanbul: Ein historisch-literarischer Stadtführer. München: C.H. Beck, 2001.

Kreiser, Klaus und Neuman, Christoph [K.]: Kleine Geschichte der Türkei. Stuttgart: Reclam, 2009.

Nizami-Leila und Madschnun. Sprecherin: Jutta Lampe. CD. Audiobuch Verlag oHG, 2004. ('345 Min.).

Meinecke, Max: Hundert Jahre Türkisches Theater. In: Mitteilungen. Deutsch-Türkische Gesellschaft e.V. Heft 31. Bonn, 12/1959. S. 1-4.

M.R.K.: Karagöz, das türkische Schattenspiel. In: Mitteilungen. Deutsch-Türkische Gesellschaft e.V. Heft 29. Bonn, 8/1959. S. 3-6.

Osmanisch-Türkisches Wörterbuch

<http://www.sozluk.net/>

Zugriff: 04.12.12.

Özgü, Melâhat: Türkei. In: Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. Naturalismus und Impressionismus III.Teil. X.Band. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1974. S. 521-573.

Pazarkaya, Yüksel: Rosen im Frost. Einblicke in die türkische Kultur. Zürich: Unionsverlag, 1989.

Refik, Ahmet: Türk Tiyatrosu Tarihi. Istanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1934.

Seeck, Gustav Adolf: Die griechische Tragödie. Stuttgart: Reclam, 2000.

Şeyh Galip: Beauty and Love. Translated by Victoria Rowe Holbrook. New York: The Modern Language Association, 2009.

Spies, Otto: Die Moderne Türkische Literatur. In: Spuler, B.: Handbuch der Orientalistik. Erste Abteilung. Der Nahe und der Mittlere Osten. V. Band. Altaistik. Turkologie. Leiden: E.J.Brill Verlag, 1963. S. 336-382.

Steinbach, Udo: Geschichte der Türkei. München: C.H.Beck Verlag, 2000.

Yalman, Tunç: „Das Türkische Theater“. In: Europa Aeterna. Eine Gesamtschau über das Leben Europas und seiner Völker, Kultur, Wirtschaft, Staat und Mensch. Band I. Zürich: Metz Verlag, 1957. S. 376-379.

Türkisch-Deutsches Wörterbuch
<http://de.pons.eu/deutsch-tuerkisch/>
Zugriff: 04.12.2012.

Welttheatertag
<http://www.trtdeutsch.com/trtworld/de/newsDetail.aspx?HaberKodu=cd391c25-25f1-45f1-96c7-75110978a25d>
Zugriff: 07.04.13.

Yıldız Tiyatrosu
<http://www.hayalleme.com/yildiz-saray-tyatrosu/>
Zugriff: 25.02.2013.

10. Bildernachweis

1. Refik, Ahmet: *Türk Tiyatrosu Tarihi*. Istanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1934. S. 22.
2. Refik, Ahmet: *Türk Tiyatrosu Tarihi*. Istanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1934. S. 23.
3. And, Metin: *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi, 1999. S. 305.
4. And, Metin: *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi, 1999. S. 303.
5. And, Metin: *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi, 1999. S. 304.
6. And, Metin: *Osmanlı Tiyatrosu*. Ankara: Dost Kitabevi, 1999. S. 304.

Abstract

„Die Anfänge des westlich orientierten Literaturtheaters im Osmanischen Reich“

Gina Maksan

Sowohl in der Türkei als auch in Europa wurde eine theaterwissenschaftliche Aufarbeitung der Anfänge des westlich orientierten Literaturtheaters im Osmanischen Reich bis dato geringfügig erforscht. Diese Diplomarbeit versucht deshalb die Genese des türk tiyatrosu, wie das Literaturtheater auch genannt wird, zwischen 1858 und 1873 nachzuzeichnen. Im Fokus der Untersuchungen liegt dabei das Gedikpaşa Tiyatrosu als Beispiel eines der ersten feststehenden Theaterhäuser in İstanbul, dem kulturellen Zentrum des Landes.

Es werden hierfür die (theater)historischen Voraussetzungen respektive gesellschafts-politischen Umstrukturierungen des Tanzîmât (1839-1873) näher erörtert, die das Aufkommen des Literaturtheaters nach westlichem Vorbild im Osmanischen Reich ermöglichen. Zudem werden Aufführungspraxis und Spielästhetik am Gedikpaşa Tiyatrosu besprochen und die Werke der ersten osmanischen Literaten vorgestellt.

Das Theaterwesen im 19. Jahrhundert profitierte von den sogenannten Tanzîmât Fermanı - Reformbestrebungen auf militärischer, sozio-politischer und pädagogischer Ebene. Innen- und außenpolitische Krisen, die das Osmanische Reich ab 1683 (Belagerung Wiens) beutelten, zwangen die Sultane, sich dem Westen zu öffnen und den Staat zu konsolidieren. Als Folge der Tanzîmât Fermanı gab es einen regen internationalen diplomatisch/wirtschaftlichen Austausch, der ausländische Schauspieltruppen an den Bosphorus zog. Hier hatten sie in den Botschaftsgebäuden ihrer Landesvertretungen, teilweise aber auch unter den Augen der osmanischen Herrscherfamilien Gastauftritte. Zudem entstanden provisorische Hoftheater, in denen westliche (Musik)Theaterstücke gegeben wurden. Auch die neue osmanische Bürgerschicht förderte das europäische Theaterwesen außerhalb des Hofes und den Botschaften in ihren Bürgerhäusern („konak“). Daneben emanzipierten sich die ethnischen Minderheiten des Vielvölkerstaates - vor allem die Armenier - auf kulturellem Gebiet und begannen, sich professionell dem westlichen Theater zu widmen.⁴³⁵ Armenische Schauspielensembles wie die Şark- und Naum Tiyatrosu wurden gegründet, europäische Theatertexte ins Armenische übersetzt und erste

⁴³⁵ Kreiser, Klaus und Neuman, Christoph [K.]: Kleine Geschichte der Türkei. Stuttgart: Reclam, 2009.

armenischsprachige Theatertexte geschrieben.⁴³⁶ Unter der zehnjährigen Intendanz des Armeniers Güllü Agop am Gedikpaşa Tiyatrosu wurden dort ab 1869 von der Tiyatro-i Osmanî Kumpanyası 97 armenischsprachige Dramen, 100 Übersetzungen/Adaptionen französischer, italienischer und deutscher Dramatiker und erste osmanische Originaldramen gespielt.⁴³⁷ In der armenischen Schauspieltruppe spielten neben christlichen Schauspielern auch erstmals Schauspielerinnen. Aufgrund mangelnder Ausbildungsmöglichkeiten und Führungspersönlichkeiten kamen sie aber kaum über das Können eines Laienschauspielers hinaus. Darum wurden ihnen in Zeitungskritiken vor allem eine schlechte osmanische Aussprache und mangelnde Professionalität im Umgang mit dem Dramentext vorgeworfen.⁴³⁸ Zeitungen spielten eine entscheidende Rolle bei der Installierung des westlich orientierten Literaturtheaters im Osmanischen Reich, denn als Medium war es der Zeitung möglich, eine große Masse an Menschen anzusprechen. Es war somit ein ideales pädagogisches und werbepsychologisches Mittel für osmanische Herrscher, Intellektuelle, ethnische Minderheiten und Theatermannen. So wurden die ersten osmanischsprachigen Zeitungen von Literaten wie Namık Kemal oder İbrahim Şinasi herausgegeben. Etliche osmanische Theaterstücke wie Kemals „Vatan yahut Selistre“ oder İbrahim Şinasis „Şair evlenmesi“ wurden vor der szenischen Umsetzung auf der Bühne als Serie („tefrika“) in Zeitungen veröffentlicht und besprochen⁴³⁹ mit dem Ergebnis, dass einige Schriftsteller wegen des geschriebenen Wortes von der reaktionären Regierung als Revolutionäre ins Exil verbannt wurden.

Das 19. Jahrhundert als „letztes osmanisches Jahrhundert“ war eines der interessantesten und komplexesten (theater)geschichtlichen Epochen, die das Osmanische Reich durchlebte. In ihm begann die Auseinandersetzung mit der Moderne auf politischer, gesellschaftlicher und künstlerischer Ebene. Dieser Ein- und Überblickblick in diese theatergeschichtliche

⁴³⁶ And, Metin: Osmanlı Tiyatrosu. Ankara: Dost Kitabevi, 1999.

Refik, Ahmet: Türk Tiyatrosu Tarihi. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1934.

⁴³⁷ Güllü, Fırat: Vartovyan Kumpanyası ve yeni Osmanlılar. İstanbul: bgst Yayınları, 2008.

⁴³⁸ And, Metin: Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.

⁴³⁹ Koloğlu, Orhan: Ahmed Midhat's Contribution to the Assimilation of *Tanzimat* through his Novels Serialized in Newspapers. In: Unbehauen, Horst (ed.): The Middle Eastern Press as a Forum of Literature. Ursinus, Michael [Herzog, Christoph und Motika, Raoul] (Hg.): Heidelberger Studien zur Geschichte und Kultur des modernen Vorderen Orients. (Bd. 30): Frankfurt/M: Peter Lang, 2004. S. 25-37.

Epoche des von Europa beeinflussten türk tiyatrosu im Osmanischen Reich gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist einer der ersten im deutschsprachigen Raum.

Lebenslauf**Ausbildung**

2004	Abitur am „Justus-von-Liebig Gymnasium“
ab 2005 bis 2013	Studium der „Theater; -Film- und Medienwissenschaften“
ab 2007	Studium der „Ernährungswissenschaften“ an der Universität Wien
Sommer/Herbst 2008	Türkischsprachkurs am Sprachenzentrum Uni Wien
Sommer 2010	Stipendiat „Mozartprisma“ Nationaltheater Mannheim Teilnahme an der „Dschungelakademie“
Sommer 2010	Sprachkurs am „TÖMER“ Institut in Izmir (Zertifikat)
Herbst 2010 – Sommer 2011 dem	Praktikum und anschließende freie Mitarbeit in SozialKulturRaum Brunnenpassage Wien
Sommer 2011	Praktikum bei dem Beauftragten für Migration und Integration der Stadt Mannheim Claus Preißler