

1042





Geschichte

des
Schultheaters.

von
Dr. Georg Fischer

Leipzig
Verlag von B. G. Teubner

12269/V.04

Geschichte
des
Schattentheaters.

Erweiterte Neubearbeitung des Vortrags

Das Schattentheater in seiner Wanderung vom Morgenland
zum Abendland

von

Dr. Georg Jacob,
ao. Professor an der Universität Erlangen.

Berlin,
Mayer & Müller.
1907.



Dem Förderer dieser Studien,
Herrn Geheimrat Richard Pischel

in Verehrung

gewidmet.

Vorwort.

Vorliegendes Buch ist, wie das Titelblatt besagt, eine Neubearbeitung eines von mir auf der Philologen-Versammlung zu Strassburg am 4. Oktober 1901 gehaltenen Vortrags. Zugleich aber habe ich eine andere Publikation von mir »Al-Mutaijam, Erlangen 1901«, weil dieselbe vergriffen ist und häufiger Nachfragen an mich gelangen, zum grossen Teil in dieselbe einbezogen, wodurch freilich die Mitteilungen aus *Ibn Daniǰāl* über Gebühr angeschwollen sind.

Wenn ich vorliegende Arbeit bereits als eine Geschichte des Schattentheaters zu bezeichnen wage, so geschieht das nicht aus Überschätzung des Geleisteten, sondern mehr als ein nachdrücklicher Hinweis auf das Ziel, welcher bei dem Zug unserer Zeit Nebensächliches zur Hauptsache zu machen heilsam erscheint. Bekunden möchte ich damit zugleich meine sichere Zuversicht gegenüber denen, die noch kleinmütig oder blasiert an dem Erfolg der langen Pilgerfahrt zweifeln.

Der Arbeit ist noch genug, und der Arbeiter sind wenig. Zunächst müssen noch die chinesischen, osttürkischen, singhalesischen, tunesischen etc. Texte, soweit solche noch irgend zu erlangen sind, aufgenommen werden. Dann erst kann das eigentliche Studium des Materials beginnen. Die Quellen sind aufzuspüren, die Zeit ihrer Bearbeitung und die leitenden Gesichtspunkte dabei festzulegen. Eine solche

Untersuchung könnte jetzt vielleicht schon für *Ferhâd* und *Schîrîn* gewagt werden.

Das Studium der musikalischen Seite wäre durch phonographische Aufnahmen anzubahnen. Auch Nicht-Philologen können am Werke mithelfen. Über die Herstellung der Figuren, die Erzeugung ihrer Transparenz und Farbgebung wissen wir z. B. für Konstantinopel noch garnichts. Die von der heutigen oft sehr abweichenden Trachten der türkischen Figuren und der Stil der ägyptischen müssen kostümkundlich und kunstgeschichtlich bestimmt werden. Zur Grundlage solcher Studien müssen Abbildungen der ältesten und besten Typen in Tafelwerken zusammengestellt werden.

Bei keiner meiner Arbeiten bin ich so sehr durch das Interesse, welches ihr von aussen entgegengebracht wurde, gefördert worden wie bei der vorliegenden. Der Anteil, den Männer wie Richard Pischel an derselben nahmen, führte mich denn auch bisher immer wieder nach kürzerer oder längerer Unterbrechung auf dies Gebiet zurück. In erster Linie fühle ich mich für manche fördernde Mitteilung, Berichtigung und Gefälligkeit Herrn Kollegen Seybold gegenüber zu Dank verpflichtet. Meine Litteraturkenntnis ist durch gelegentliche Hinweise von befreundeter, oft auch von ganz fremder Seite auf dieses oder jenes Buch wesentlich vermehrt worden, wie ich bereits in der Vorrede der Bibliographie hervorgehoben habe; hier möchte ich noch namentlich den Herren Konsul Dr. Mordtmann, und Geheimrat Steinmeyer meinen Dank wiederholen, dem ich jetzt noch den an Herrn Dr. med. E. Gerhard Stumme anreihen kann. Zu meinen Textproben aus *Ibn Dânişâl* hatten viele der besten Kenner wie Ahlwardt, Nöldeke, de Goeje, Goldziher, Margoliouth und andere die Güte mir wertvolle Konjekturen und Verbesserungen zuzustellen. Ein grosser Teil dieses Materials behält auch neben der inzwischen aufgefundenen

Handschrift seinen Wert für die Herausgabe, kam auch der Inhaltsangabe bereits in einzelnen Fällen zu Gute, wie aus den Fussnoten zu ersehen ist.

Für Benutzung des Manuskripts der *Hekimoylu*-Bibliothek habe ich zunächst der Kaiserl. Botschaft zu Konstantinopel meinen ergebensten Dank abzustatten, auf deren Empfehlung ich im *Me'arif*-Ministerium wohlwollendes Entgegenkommen fand. Der Herr *Me'arif*-Minister, S. Excellenz *Haschim Pascha* hatte die Güte die Handschrift aus der für mich recht ungünstig am Ende der *Daud Pascha sokary* gelegenen Bibliothek ins Ministerium bringen zu lassen, woselbst ich sie im Zimmer des *Evrak müdiri Memdâh Bej* benutzen durfte. Wie von diesen Herren bin ich auch sonst von türkischen Behörden und Privaten stets in zuvorkommendster Weise gefördert worden.

Auf indischem Gebiet habe ich mir mehrfach von Herrn Professor Geiger Rat erbeten. Da er jedoch für meine Umschrift des *Deva-nâgarî* vermutlich jede Verantwortung ablehnen würde, möchte ich zur Rechtfertigung meines Transcriptions-Systems noch Folgendes bemerken. Ich habe mich bemüht, die fremden Namen so zu schreiben, dass sie annähernd richtig ausgesprochen werden und halte es verkehrt für Chinesisch und Sanskrit Umschreibungen zu wählen, die nur durch die späte englische Kakographie verständlich werden. Nachdem die Arabisten uns für das bilabiale *w* mit dem Wechselbalg *u* beschenkt haben, der neben zeitraubender Schreibung und Mehrkosten für den Druck beim Persischen und Türkischen in den arabischen Lehnworten sofort Konflikte ergiebt, will ich mich nicht weiter wider den Zeitgeist sperren, halte mich dann aber verpflichtet die Neuerung wenigstens auch konsequent durchzuführen¹⁾. Da ich stets

¹⁾ Beim chinesischen *u* bin ich der Angabe von Arendt, Chinesische Grammatik I S. 32 gefolgt, die mit der anderer chinesischer Grammatiken in Widerspruch steht.

den wirklichen Lautwert auszudrücken bestrebt war, verändern arabische Wörter als türkisches Lehngut ihr Aussehn; so wird arabisch *xiǰāl* in türkischen Texten als *χajal* wiedergegeben. Den Kursivdruck habe ich nur bei getreuer Wiedergabe der orientalischen Wortform angewendet, daher z. B. nicht bei Soliman, türkisch: *Sülejman*.

Meinen Dank an die Bibliotheken muss ich zusammenfassen; habe ich doch im Laufe der Jahre fast sämtliche deutsche Universitäts-Bibliotheken und ausserdem noch zahlreiche Institute des In- und Auslandes bemüht; unserm Oberbibliothekar Herrn Dr. Zucker fühle ich mich jedoch ganz besonders verpflichtet, weil er an meinen Arbeiten Anteil nahm und mich häufig zuerst auf neue Erscheinungen aufmerksam machte. Desgleichen teilte mir Herr Professor E. Wiedemann wiederholt mich interessierende Litteratur mit, auf welche er bei seinen Studien stiess.

Vom grössten Teil des Druckes hat wieder Herr Kollege Enno Littmann mit gewohnter Liebenswürdigkeit und Gründlichkeit je eine Korrektur gelesen, wofür ich ihm meinen herzlichsten Dank sage.

Erlangen, April 1907.

Georg Jacob.

I.

Die Anfänge des Schattentheaters

im Osten.

I

»Kontinuität«, so heisst das Zauberwort, von dem man heute hofft, dass es über die weite Welt verstreute Trümmer aufs neue zu einem Bau zu fügen vermag; auch ich glaube an dieses Wort, nur nicht daran, dass das Fundament des Baus auf griechischem Boden steht. So verschiedenartig auch die Dinge waren, welche ich bisher in ihrem Werden verfolgte, noch niemals ist mir die Sonne bisher anderswo als im Osten aufgegangen.

Wie anregend Reich's Mimus auch auf mich gewirkt hat, und wie hohe Anerkennung man namentlich seiner Rührigkeit und Vielseitigkeit, welche befruchtend auf verschiedene ihm selbst ferner liegende Gebiete gewirkt hat ¹⁾, zollen muss, der Grundgedanke

¹⁾ Von Orientalisten folgte ihm namentlich Horovitz in seinen Spuren griechischer Mimen im Orient, Berlin 1905. Diese sorgfältige Arbeit verdient die höchste Anerkennung, wenn ich auch im Einzelnen bisweilen anderer Ansicht bin. Die S. 86 ausgesprochene Vermutung z. B. wird dadurch widerlegt, dass die Erzählung, wie zuerst Wellhausen gezeigt hat, auf Lukas VII zurückgeht, vgl. Beilage zur Allg. Zeitung 22. Februar 1905 S. 346.

seines Werks scheint mir durch die neueren Funde nicht gerade bestätigt zu werden. Sollten wirklich Typen und Stoffe des Schattentheaters noch aus dem klassischen Altertum stammen, so ist das beim Apparat gänzlich ausgeschlossen. Was man früher von einem altgriechischen Schattentheater zu wissen gemeint hat, kann heute übergangen werden¹⁾, wenn auch Pottier aus Zeichenfehlern wahrscheinlich machte, dass die schwarzen griechischen Vasen-Figuren auf Silhouetten-Vorlagen zurückgehn und vermutlich unter ägyptischem Einfluss entstanden sind²⁾. Die Forschung der letzten Jahre hat darüber jeden Zweifel benommen, dass die Heimat des Schattentheaters im fernen Osten zu suchen ist.

¹⁾ James Christie, *Disquisitions upon the printed greek vases and their probable connection with the shows of the Eleusinian and other mysteries*, London 1806, zweiter Abdruck: 1825.

²⁾ E. Pottier, *Le Dessin par ombre portée chez les Grecs: Extrait de la Revue des Études Grecques*, Paris 1898 S. 355, 367. Ich möchte die Frage aufwerfen, ob es nicht denkbar wäre, dass die Hineinsetzung der hellen Linien, durch welche die Schattenrisse zur Unmöglichkeit geworden sind, Handlangern überlassen blieb, welche die Arbeit des Meisters bisweilen verpfuschten; dann kämen wir ohne die Annahme von Silhouetten-Vorlagen aus.

Indien.

Die ältesten Belege wurden neuerdings durch Richard Pischel¹⁾ aus der indischen Litteratur zu Tage gefördert: In dem buddhistischen Text *Therî-gâthâ* (Nonnen-Lieder)²⁾, der dem Pali-Kanon angehört³⁾, weist die junge, aber glaubenstarke Nonne *Subhâ* die in lockenden poetischen Bildern um sie werbenden Liebesanträge eines Weltlichgesinnten zurück. Während er sie beschwört den Büsserhain, wo wilde Tiere sie umschleichen, mit seinem Palaste, wo das Gesinde ihr als Herrin dienen wird, ihr fahles Büsserkleid mit kostbarem Prachtgewand zu vertauschen, lässt sie sich in dem Glück ihrer Wunschlosigkeit und Verachtung weltlichen Scheins nicht beirren: »Du stürzest dich, o Blinder«, erwidert sie (394), »auf etwas Nichtiges,

¹⁾ Richard Pischel, Das altindische Schattenspiel: Sitzungsberichte der Berliner Akademie, 3. Mai 1906.

²⁾ Herausgegeben von Oldenberg und Pischel: Pali Text Society, London 1883; ins Deutsche übersetzt von K. S. Neumann u. d. T.: Die Lieder der Mönche und Nonnen Gotamo Buddho's, Berlin 1899.

³⁾ Vgl. Heinrich Kern, Der Buddhismus II Leipzig 1884 S. 427.

gleichsam auf ein Blendwerk, das vor dir aufgeführt wird, auf einen goldnen Baum im Traume, auf ein Schattenspiel (*rupparûpaka*) im Menschengedränge«.

Die Geringschätzung dieser Äusserung ist im Wesen des Buddhismus begründet. Finden wir auch das Schattenspiel vielfach in solchen Ländern, in welchen der Buddhismus Wurzel geschlagen hat, so konnte dieser doch, sofern er nicht seiner innersten Natur untreu ward, das Spiel eigentlich nur als Illusion würdigen und bei seiner niedrigen Einschätzung der Erscheinungswelt ihm kein Nährboden für das Stoffliche werden. Die Stoffe haben vielmehr in erster Linie die beiden grossen brahmanischen Epen geliefert.

Die Anfänge des einen derselben, des *Mahâ-bhârata*, liegen wahrscheinlich schon in vorbuddhistischer Zeit; in seiner jetzigen Gestalt jedoch gehört es der Periode nach dem Untergang des Buddhismus in Vorderindien an¹⁾; der zwölfte Gesang *Śânti-parva* ist der umfangreichste und wesentlich didaktisch; schon diese beiden Umstände sprechen gegen höheres Alter; dem dschawanischen *Mahâ-bhârata* fehlt er, bildet jedoch auf *Dschaya* ein selbstständiges Werk²⁾; dieser zwölfte Gesang lässt in dem Abschnitt *Parâsâra-gîtâ* (288—297)

¹⁾ Hermann Oldenberg, Die Litteratur des alten Indien, Stuttgart 1903 S. 152 ff.

²⁾ Adolf Hotzmann, Das Mahâbhârata und seine Teile, 2. Band, Kiel 1893 S. 208.

den weisen *Parásara* einem Könige Unterweisungen über die Pflichten erteilen; dabei spricht *Parásara* auch von den 4 Kasten und bezeichnet 294¹⁾, 5, 6 unmittelbar nach dem Auftreten auf der Bühne auch das *Rûpopadschâyana* als auf die Kaste derer beschränkt, die es ausübt; der Kommentator *Nilakantha* erklärt: »*Rûpopadschâyana* ist bei den Südländern als *dschalamandapikâ* bekannt. Dabei wird, nachdem man ein dünnes Tuch aufgespannt hat, durch Figuren aus Leder das Treiben der Könige, Minister usw. vor Augen geführt«.

Die nächste Erwähnung des Schattenspiels ist insofern wichtig, als sie sich datieren lässt. Der Astronom *Varâha-mihira*, welcher dem 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehört, hat uns auch ein astrologisches Werk *Byhat-Samhitâ*²⁾ hinterlassen. In diesem verzeichnet er 5, 74, dass eine Sonnenfinsternis für verschiedene Menschenklassen schädliche Folgen hatte, unter denen er auch und zwar hinter den Sängern die *Rûpopadschâyin* erwähnt.

Dies volkstümliche Schattentheater zeitigte in Indien auch eine Kunstform *Tschhâjâ*³⁾-*nâtaka*. Obwohl

¹⁾ In der englischen Übersetzung des Pratâpa Chandra Rây ist es die 295. Section, II. Band Çanti Parva Vol. II, Calcutta 1891 S. 540.

²⁾ D. h. grosse Sammlung; unter *Samhitâ* versteht man speziell die Lehre von den Vorzeichen, s. Grundriss der Indo-Arischen Philologie III, Band 9. Heft S. 65.

³⁾ = *σχιά*, vrgl. Wackernagel, Altind. Gramm. I § 132.

der Name »Schatten-Schauspiel« bedeutet, ist meine schon früher geäußerte Ansicht, dass es sich um wirkliche Schattenspiele handele¹⁾, doch längere Zeit von Sanskritisten bestritten worden. Ein *Tschhâjâ-nâtaka*, *Subhata's Dâtângada* ist von zwei indischen Gelehrten zu Bombay 1891 herausgegeben; seinen Stoff hat *Subhata* dem Epos *Râmâjana* entlehnt; Pischel glaubt diesen Dichter im Gegensatz zu andern nicht ins 12., sondern ins 13. Jahrhundert versetzen zu müssen, bemerkt aber: »Es gibt fast ebenso viele *Dâtângada's* als es Handschriften giebt«; demnach scheint es sich um kein Buchdrama gehandelt zu haben und wir kommen mit den Texten in verhältnismässig späte Zeit.

Ceylon. Über das singhalesische Schattenspiel »Ranguin« besitzen wir eine Mitteilung Jacolliot's, die ich nur als Zitat bei Lemerrier de Neuville, *Histoire anecdotique des marionettes modernes*, Paris 1892 S. 72/3, der nichts Näheres über seine Quelle angiebt, kenne und die mir deswegen verdächtig erscheint, weil nach ihr Ranguin der Narr sein soll, während nach freundlicher Mitteilung von Herrn Professor Geiger *rañga-bim* im Singhalesischen »Bühne« bedeutet. Ein Büchlein, das Herr Professor Geiger aus Ceylon

¹⁾ Als Kriterien der Schattenbühne möchte ich bei dieser Gelegenheit hervorheben: die bildartige Erweiterung weniger Szenen auf Kosten des Übrigen, das zum Teil unmotiviert Auftreten zahlreicher Figuren und ihre Neigung zum Possenhaften, obwohl diese Charakterzüge nicht immer, namentlich in den Entwürfen nicht, hervortreten.

als singhalesischen Schattenspieldruck zugesandt erhielt, führt den Titel: *Kâpîri kumâraçâgê kathâya* (Die Geschichte des Kaffernknaben) Colombo, Printed by R. A. Cooray 1900; die Form scheint episch.

Java. Seit dem 5. Jahrhundert ist der indische Einfluss, sich in der Folge steigernd, auf Java (*Dschaya*) nachweisbar¹⁾; das Schattenspiel erscheint jedoch in der Kawi-Litteratur erst ein halbes Jahrtausend später als der älteste datierbare Bericht in Indien. In dem dschawanischen Gedicht *Ardschuna-Uyûaha*, das der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehört, werden Strophe 59 die Menschen, welche den Dingen der Welt Wert beimessen, mit denen verglichen, welche erregt nach *tringgit* schauen, obwohl sie wissen, dass es ausgeschnittenes Leder ist. *Tringgit* kann hier nur ein Schreibfehler für *ringgit* sein, womit man die Figuren des Spiels bezeichnet. Uns begegnet hier demnach derselbe Gedanke wie in *Therî-gâthâ*, dem ältesten Zeugnis überhaupt, und wir werden sehen, wie dieser für Indien charakteristische Gedanke das Spiel auch auf seiner weiteren Wanderung getreulich begleitet.

Wir besitzen aus dem 11. Jahrhundert noch andere Erwähnungen des *Uajang* — so heisst das Spiel auf *Dschaya* — in der einheimischen Litteratur, die leider zur Zeit vielfach noch an Unklarheiten leiden. Wenig-

¹⁾ Ernst Kuhn, Der Einfluss des arischen Indiens auf die Nachbarländer im Süden und Osten, Rektoratsrede, München 1903 S. 18.

stens einige seien noch erwähnt. Nähere Erklärung der Textstellen verdanke ich Herrn Dr. H. H. Juynboll in Leiden. Im *Sumanasântaka*¹⁾, einem auf das *Raghuyamśa* zurückgehenden Gedicht, werden XXVII 1 Leute auf einem Gerüst mit einer Reihe *Ūaiang*'s verglichen. Das altdschawanische Gedicht *Râmayi-dschaja*²⁾, das gleichfalls dem 11. Jahrhundert unserer Zeitrechnung angehört, vergleicht die Regenwolken mit Schattenspielaufführungen hinter einem Schirm. In einem Lehrgedicht über Verskunst³⁾ aus der Mitte des 12. Jahrhunderts wird in ähnlicher Weise der Nebel mit einem Schirm und die Bäume einer Berglandschaft mit *Ūaiang*-Figuren verglichen. Es ist im Grunde dieselbe Auffassung wie bereits im *Therî-gâthâ* und *Ardschuna-Ūiyâha*: die Welt ist eine Schatten-theatervorstellung!

Sprachliche Argumente scheinen allerdings weit über das 11. Jahrhundert zurückzuführen und lassen eine Einwanderung des Spiels in *Dschaya* zweifelhaft erscheinen: die einschlägigen dschawanischen Benennungen wie *ŷaiang* (Theatervorstellungen), *ŷalang*

¹⁾ Vgl. H. H. Juynboll, Het Oudjavaansche gedicht *Sumanasântaka*: Bijdragen tot de Taal- Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië VI 6 's Gravenhage 1899 S. 393, dazu VI 7 1900 S. 273.

²⁾ H. H. Juynboll: *Bijdragen* VI 6 S. 393.

³⁾ *Writta-sañcaya*, oudjavaansch leerdicht over versbouw in Kawittekst en nederlandse vertaling bewerkt door H. Kern, Leiden 1875 S. 182/3, Strophe 93.

(Schattenspieler), *kělir* (Schirm) sind autochthon, indem sie sich weiterer etymologischer Analyse entziehen. Das *Ūajang* ist von holländischen Gelehrten mit der ihnen eigenen Gründlichkeit studiert worden; die Mehrzahl giebt jedoch, obwohl die Stoffe meist vom indischen Festland kamen, keine Entlehnung des Apparats von dorthier zu¹⁾. Da es sehr verschiedene Formen des *Ūajang* giebt, so wird man sich zunächst über die Frage verständigen müssen, welche als die altertümlichste zu gelten hat. Wenn z. B. Serrurier²⁾ Recht hätte, dass das *Ūajang beber*, bei dem gezeichnete Bilder den Text illustrieren, älter als das *Ūajang purya* wäre, bei dem bewegliche Figuren agieren, so würde das eher auf Zusammenhänge mit China und Siam hinweisen.

Vermutlich werden hierüber weitere Nachrichten-Funde grössere Klarheit verbreiten. Jedenfalls genießt das Schattentheater nirgends gleiche Popularität

¹⁾ So behauptet Hazeu, *Bijdrage tot de kennis van het Javaansche tooneel*, Leiden 1897 S. 26 auf Grund eingehender philologischer Untersuchungen, »dat het Javaansche schimmintooneel technisch geheel onafhankelijk van de Hindu's is ontstaan«. Vgl. H. H. Juynboll, *Wajang Kélitik oder Kérutjil: Internat. Archiv für Ethnographie* 13. Band Leiden 1900 S. 4.

²⁾ Serrurier, *De Wajang Poerwå* S. 125, 237/8; dagegen Hazen S. 69 ff.; für *Ūajang beber* in Ost-Dschawa besitzen wir ein Zeugnis aus dem Jahr 1416 in einem chinesischen Reisebericht, englische Übersetzung in den *Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen*, Deel XXXIX, Batavia 1880 S. 53.

als auf *Dschaya*. Der *Dalang* steht dort in hohem Ansehn¹⁾, während im *Mahābhārata* der weise *Parāsara* lehrt, dass es ein verdienstliches Werk sei, wenn der Schattenspieler seinem Beruf entsage²⁾ und 'Ali 'Alevi³⁾ die Verlegenheit malt, in welche ein Unbesonnener gerät, der eine angesehene Person im Bade mit einem *Karagözdschi* verwechselt hat. Die *Ūajang*-Vorstellungen dauern vom Abend bis zum Morgen die ganze Nacht, und die Zuschauer folgen ihnen häufig mit lebhaftester Anteilnahme. »Wenn wir«, sagt ein Dschawaner, »zwei kämpfende *Ūajang*-Figuren vor uns sehn, so ist es, als ob aus ihren Augen das Kriegsfeuer sprühe⁴⁾«. Dabei haben von den Zuschauern, die sonst sämtlich vor dem Vorhang zu sitzen pflegen, in *Dschaya* nur die weiblichen dort ihren Platz, die männlichen dagegen hinter demselben, so dass sie die Spieler und die Figuren vor dem Schirm sehn⁵⁾. Der Vorhang weist riesige Dimensionen auf und in der Mitte die phantastische Figur des *Gunungan*, einen Aufbau mit Rankenwerk, in dem namentlich Affen

¹⁾ Hanns Bohatta, Das javanische Drama: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien XXXV Wien 1905 S. 282.

²⁾ Englische Übersetzung von Pratāpa Chandra Rāy, *Çanti parva* Vol. II Section 295 S. 540.

³⁾ 'Ali 'Alevi, *Gel keşim gel*, Konstantinopel 1307 h. S. 143; die Kenntnis dieser Stelle verdanke ich Herrn Dr. Menzel.

⁴⁾ Serrurier, *De Wajang Poerwā* S. 266.

⁵⁾ Vgl. die von einem Dschawaner gezeichnete Skizze bei Serrurier S. 214/5.

und Vögel herumklettern, und den unten zwei grim-
mige Torhüter (Sanskrit *dyāra-pāla*) bewachen; sie
erinnert im Wesen an das türkische *Gösterme*¹⁾, das
allerdings bei Beginn der Vorstellung verschwindet.
Die Figuren, farbig und transparent, zeigen vogelkopf-
artige Gesichter mit langen Hälsen und Nasen, offen-
bar weil sie Geister darstellen und die Seele vielfach
als Vogel gedacht wird²⁾; die Dschawaner sind ja
heute gute Muhammedaner und nach der Vorschrift
islamischer Theologen dürfen solche Abbilder nicht
lebensfähig dargestellt werden; wird doch selbst als
Forderung aufgestellt, dass den gemalten Tiergestalten
des Plafond die Köpfe zu fehlen haben³⁾; die türki-
schen und arabischen Schattenfiguren sind zur Ein-
führung des Stäbchens durchbohrt und wegen dieses
Loches im Bauch nach *Bāgūrī* nicht lebensfähig, alle
ostasiatischen dagegen werden mit festen Stäbchen
bewegt, und man musste daher in anderer Weise Ab-
hilfe schaffen. Auf der östlich von *Dschanya* gelege-
nen Insel Bali, welche den letzten Zufluchtsort des

¹⁾ Vrgl. meine Türk. Litteraturgesch. in Einzeldarstellungen,
Heft I, Das türkische Schattentheater, Berlin 1900 S. 13, 18.

²⁾ Julius von Negelein, Seele als Vogel: Globus Bd. 79 (1901)
S. 357—361, 381—384; Goldziher, Der Seelenvogel im islamischen
Volksglauben: Globus Band 83 (1903) S. 301—4; Graf Kuun, Der
Glaube an den Seelenvogel bei den Morgenländern: Kulturgeschicht-
liches aus der Tierwelt, Prag 1904 S. 22—5.

³⁾ Annales de l'académie d'archéologie de Belgique XLIX
Anvers 1896 S. 416.

alten dschawanischen Hinduismus vor dem Islam darstellt, weisen die Figuren, wie die Abbildungen in Serrurier's grossem Werk zeigen, ebenso wenig wie in Siam die langhalsigen spitzen Gesichter auf¹⁾. Ähnlich wie beim türkischen Schattentheater eröffnet ein Orchester, in *Dschaya Gamelan*, die Vorstellung und fällt namentlich, wenn neue Figuren auftreten, ein, begleitet aber gedämpft auch das *Dschanturan* (Scenarium), welches der *Dalang* zur Information seiner Zuschauer hersagt. Unter den Narrenfiguren ist die beliebteste *Semar*, der wie der Narr der antiken Bühne in der Rolle eines Dieners erscheint. Mehrere Texte und Skizzen von Stücken sind gedruckt²⁾. Die Stoffe des *Wayang purwa* gehen auf die grossen Sanskritepen und die dschawanische Kosmogonie

¹⁾ Vrgl. Raden Mas Oetâyâ bei Serrurier S. 267: »De stichter van de wayang poerwâ is Radèn Pandji, vorst van Djënggâlâ en de held de wayang gedog en der topèng. Doch toenmaals geleken de wayang's meer op menschen; en daar de islam alles verbiedt wat een duidelijk beeld geeft van menschelijke wezens, transformeerde de wali Soenan Kalidjâgâ, een de erste predikers van den islam, de poppen in hetgeen zij thans zijn: meer gelijkende op vogels dan op menschelijke gedaanten«. Wenn heute orthodoxe Muslime auch an den vogelgesichtigen Figuren Anstoss nehmen, so schliesst das den Glauben früherer Theologen nicht aus, durch ein solches Zugeständnis das Ärgernis beseitigen zu können.

²⁾ Siehe meine Bibliographie, 3. vermehrte Ausgabe u. d. T. Erwähnungen des Schattentheaters in der Welt-Litteratur, Berlin 1906 und Hanns Bohatta: Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, XXXV S. 287 ff.

*Manik Mōjā*¹⁾ zurück; diesem steht das *Ūjāng gèdog* gegenüber, das einen einheimischen Stoff, die Schicksale des dschawanischen Prinzen *Pañdschi* behandelt. Unter allen Umständen zeigt sich hier eine auffallende, schwerlich zufällige Übereinstimmung mit Indien, dessen Kunstdramen ja auch in erster Linie aus den Epen *Mahābhārata* und besonders *Rāmājana* ihre Stoffe entlehnten²⁾. Der Charakter der Stücke ist durchaus romantisch; Entführungen, Riesenkämpfe, Heiligenbeistand, Zaubermittel spielen in ihnen eine wichtige Rolle.

Siam. Auf dschawanischen Einfluss geht höchstwahrscheinlich auch das siamesische *Nang* zurück³⁾; seine Figuren gehören zu den schönsten Schattenspielfiguren und zeigen einen charaktervollen selbstständigen Stil, dem der spätere dschawanische Vogelgesichtstypus fremd ist, was wiederum für dessen islamischen Ursprung zeugt. Die Stoffe entstammen wiederum vorzugsweise dem *Rāmājana*. Eingehendere Studien über das siamesische Spiel wären wünschenswert, denn die treffliche Arbeit des gelehrten und scharfsinnigen Entzifferers der manichäischen Litteratur, F. W. K. Müller⁴⁾ leidet noch an Mangel hinsichtlich des litterarischen Materials.

¹⁾ Inhaltsangabe von Winter: Tijdschrift voor Neêrlands-Indië, Vijfde jaargang, Batavia 1842 S. 1—88.

²⁾ Hermann Oldenberg, Die Literatur des alten Indien, Stuttgart 1903 S. 252.

³⁾ Hazeu S. 28—38, Bohatta S. 287.

⁴⁾ Supplement zu Band 7 des Internationalen Archis für Ethnographie, Leiden 1894.

China.

Ein anderer Weg führt von Indien nach Norden. Dr. B. Laufer schrieb mir am 18. Juli 1902 aus China: »Mein Lama teilt mir mit, dass es auch in Lhasa Schattenspiele gäbe.«

In China ist das Schattenspiel unter dem Namen *Jing hi* bekannt und noch heute sehr verbreitet. Das erste sichere chinesische Zeugnis entstammt dem am Ende des 11. Jahrhunderts verfassten *Than-sou*¹⁾. Im 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung hatte sich das chinesische Reich in 3 Staaten gespalten. Die Geschichte dieser 3 Staaten behandelt ein umfangreicher

¹⁾ Friedrich Hirth, Das Schattenspiel der Chinesen: Keleti Szemle II S. 77/8. Die Künste des *Schau-yöng*, welcher dem Kaiser *Yu-ti* (140—86 v. Chr.) das Bild seiner verstorbenen Gemahlin vorführte, erinnern mehr an die Hexe von 'Éndôr (I Sam. 28), die Helena-Erscheinungen im Volksbuch von Doctor Faust und Verwandtes; dass sie mit dem Ursprung des Schattenspiels nichts zu schaffen haben, zeigen die Worte des chinesischen Berichts: »Allein in der auf *Yu-ti* folgenden Zeit hat man nichts darüber [nämlich: das Schattenspiel] gehört. Erst zur Zeit des Kaisers *Dschön-tzung* etc.«

volkstümlicher Roman, der noch heute das Lieblingsthema der öffentlichen Erzähler bildet¹⁾ und in China eine ähnliche Rolle spielt wie der 'Antar-Roman in Ägypten. Das *Than-sou* berichtet nun, dass zur Zeit des Kaisers *Dschön-tzung*, der 1023—65 regierte, die Erzähler, welche den Roman von den 3 Staaten vortrugen, anfangen ihre Schilderungen durch Schattenfiguren zu illustrieren. Danach kann nun freilich *Lo Kuan-tschung* entweder nicht der Verfasser dieses Romans sein, was Grube S. 406 als mutmasslich angiebt, oder nicht, wie am nämlichen Ort zu lesen ist, zur Mongolenzeit (1206—1368) gelebt haben. Im Übrigen spricht ausser der geringen Zeitdifferenz für die Glaubwürdigkeit dieser Angabe noch manch anderer Umstand, so, dass noch heute Stoffe chinesischer Puppenspiele der Geschichte der 3 Reiche entlehnt sind²⁾ und auch das *Nang* epische Vorträge durch Schattenbilder in der angegebenen Weise veranschaulicht. Das Zeugnis des *Than-sou* setzt selbstständige Entwicklung der chinesischen Schattenbühne voraus. Die chinesischen Schattenspielfiguren³⁾ deuten eher auf etwas Anderes;

¹⁾ Eine Übersetzung begann Th. Pavie, *San-koué-tchy, Histoire des trois royaumes, roman historique, traduit sur les textes chinois et mandchou*, 2 vols., Paris 1845—51. Eine Skizzierung des Inhalts findet man in Wilh. Grube's Geschichte der chinesischen Litteratur S. 407 ff.

²⁾ Ein Beleg bei Rhein: Intern. Archiv für Ethnographie II 1889 S. 280.

³⁾ Die reichste Sammlung von solchen besitzt wohl das American Museum of Natural History zu New York. Einige Exemplare erwarb ich durch Austausch gegen türkische.

im Charakter stehn sie offenbar den islamischen am nächsten, die Bewegung aber geschieht im Gegensatz zu diesen wie in *Dschaqa* durch feste Stäbchen.

Früher glaubte ich nun im *Raschîdeddîn* († 1318 D.) ein Zeugnis für die Wanderung des Schattenspiels von China in die Länder des Islam zu besitzen, bei genauerer Prüfung des Wortlauts muss ich jedoch diese Ansicht modifizieren. Der genannte persische Historiker berichtet nämlich ¹⁾ vom Hofe *Oyotai's* (1227—41 D.), des Sohnes und Nachfolgers des Welt Eroberers *Dschingiz Xân*:

»Dann waren Spielleute ²⁾ aus China (*Xatai*) gekommen und führten hinter einem Vorhang wunder-same Spiele auf (*ez perde bérûn mê-awurdend*), bei denen allerlei Völkertypen vorkamen ³⁾. Unter ihnen brachten sie einen weissbärtigen Greis vor, den Turban über dem Kopf in den Schweif eines Rosses gebunden und auf dem Antlitz geschleift. [*Oyotai*] fragte: »Wen stellt diese Figur dar?« »Einen von jenen rebellischen Muhammedanern«, sagten sie, »welche die Soldaten in dieser Weise aus den Städten einbringen« ⁴⁾. Er befahl: »Stellt das Spiel ein und

¹⁾ *Dschâmî' at-tayârîç*, Münchener Handschrift Aumer No. 207 Bl. 234, wozu Herr Kollege Geyer in Wien den dortigen Codex Flügel No. 957 Bl. 135 zu kollationieren die Güte hatte.

²⁾ Wiener Handschrift: *bâzêgerân*, Münchener: *bâzêkunân*.

³⁾ Münchener Handschr.: *naw'-i-şuwar-i-her qaumê bûd*.

⁴⁾ Vámbéry, Reise in Mittelasiën, Leipzig 1873 S. 294 sagt von den Gefangenen, welche die Turkmanen unter den Persern machen: »entweder nimmt ihn der Reiter auf den Sattel, wobei ihm die Füße

schaft aus der Schatzkammer die Kleinodien und edelsteinbesetzten Becher herbei, welche man aus *Baydâd* und *Buxârâ* bringt, die Araberrosse und andere arabische Kostbarkeiten von Juwelen und sonstigen derartigen Luxusartikeln, und bringt auch einige chinesische Kunstgewerbe-Erzeugnisse von entsprechender Ausstattung.« Bei der Gegenüberstellung ergab sich zwischen jenen Waaren ein maassloser Unterschied. Dann sagte er: »Der geringste Bettler von den Muslimen verfügt über etliche chinesische Sklaven, während kein einziger von den Mandarinen (*umarâ-i-buzurg-i-Xatâji*) einen muslimischen Gefangenen besitzt, und das mag der Sinn göttlicher Weisheit sein, die da Rang und Stellung eines jeden Geschlechts von den Menschengeschlechtern prüft. Auch das grosse *Jasa*¹⁾ *Dschingiz Xân's* hat in Übereinstimmung mit dieser Idee das Blutgeld eines Muslims auf 40 Gold-Bälisch festgesetzt, für solch einen Chinesen aber ein Langohr (*dirâzgôschê* = Esel). Wie kann man nur trotz solcher Hinweise und klaren Brauchs die islâmischen Völker der Verachtung aussetzen? Eigentlich

unter dem Bauche des Pferdes zusammengebunden werden, oder er treibt ihn vor sich her, oder bindet ihn, wenn dies alles nicht möglich ist, an den Schweif des Pferdes«. — In 1001 Nacht (859. Nacht) wird ein Jude auf dem Gesicht vor den *Qâdî* geschleift, ed. Stambul 1312 h. IV S. 84.

¹⁾ Vgl. Henry H. Howorth, *History of the Mongols*, London 1876 I S. 112, Barhebraeus: *Kirsch-Bernstein, Chrestomathia Syriaca* I S. 101 ff.

sollte man euch zur Rechenschaft ziehn. Aber diesmal schenke ich euch das Leben. Hebet euch von unserm Angesicht hinweg und tretet in Zukunft mit solchem Benehmen nicht mehr hervor«.

Diese Nachricht bleibt trotz der unverkennbaren islamischen Tendenz unter allen Umständen ein wichtiger Beleg für Berührung des chinesischen Schattenspiels mit dem Islam. Doch wird die Übernahme eine allmähliche, mehrmals vermittelte gewesen sein. Den Mongolen lag hier die Vermittlerrolle nahe und sie mögen sie in der Tat gespielt haben, wenn auch schwerlich jene islamfeindlichen Chinesen nach *Oyotai's* Verbot gerade in den Ländern des Islam ihr Glück versucht haben werden.

II.

Das islamische Schattentheater.



Bis zum 13. Jahrhundert scheint das Schatten- 12
theater den Muhammedanern unbekannt geblieben zu
sein. Von dem *Samar*, der Nachtunterhaltung der
Kalifen, ist in älterer Zeit so häufig die Rede¹⁾, dass
das Schattentheater jedenfalls bei dieser Gelegenheit
Erwähnung gefunden hätte, hätte man es gekannt.

Quatremère verweist bezüglich des islamischen
Schattenspiels²⁾ auf *Magrîzî's Xîṭat I Bâlâq* 1270 h.
S. 207, wo als Künste des fahrenden Volks (*ar-Ra-
mâdijja*), das der Fatimide *az-Zâhir*, der Sohn des
bekannten Kalifen *Hâkim*, im Notjahr 415 h. = 1024 D.,
begünstigte, auch Spässe, *ḫiṣâl*, Obscönitäten³⁾ und Bil-
der erwähnt werden. Ich habe bereits an anderm
Ort hervorgehoben, dass diese Stelle Bekanntschaft
der Ägypter mit dem Schattenspiel für das 11. Jahr-
hundert noch nicht erweist, da bei *Magrîzî*, der im

¹⁾ Vgl. z. B. *Fihrist* S. 304/5, Macdonald's Selection from the
Prolegomena of *Ibn Xaldûn* S. 16; *Maqqarî* Band II S. 306/7 etc.;
auch Burckhardt, Beduinen und Wahaby S. 203 ff.

²⁾ In einer Fussnote zu seiner Übersetzung von *Magrîzî's Kitâb
as-sulûk* I S. 152/3, der ich auch mehrere andere Belege verdanke.

³⁾ *Samâga*. Unter den Gegenständen, die bei dem Türkengeneral
Afschin nach dessen Tode vorgefunden wurden, nennt Tabarî III
S. 1318 Z. 11 auch *ṣuyâr es-samâga*.

15. Jahrhundert lebte, schwerlich genaue Realienkenntnis für das 11. vorausgesetzt werden darf, so dann, weil *xiǰal*¹⁾ Phantasiegebilde, wohl Theater, aber erst in Zusammensetzung mit oder bei Ergänzung von *zill* Schattentheater bedeutet, vrgl. namentlich 1001 Nacht, Habicht's Textausg. 7. Band S. 270: »Du gehst fort mit einem Bart und kommst mit einem andern, als ob du einer von den Darstellern des *xiǰal* d. h. ein Schauspieler.«

Das Schattentheater setzt als eine dramatische Kunstform immerhin eine Entwicklung von Gemüt und Geist voraus, welche teilweise bereits jenseits der Grenze der arabischen Begabung liegt. Für diese blieb das Talmudisieren in *Fiqh*²⁾ und *Nahy*²⁾ kon-

¹⁾ Bisweilen im Gegensatz zu *ḥaqīqa* Realität, so *Qazvīnī* I S. 99/100 vom Spiegelbild; daher übersetzt Sa'adja Psalm 73, 20 *zelem* durch *xiǰāl*. »Damit ich mir nicht etwas einbilde (*lam aǰal*), was ich nicht untersucht habe«, sagt *Gaubarī* ed. 1302 h. S. 62. Daraus entwickelt sich die Bedeutung »etwas für etwas anderes halten als es in Wirklichkeit ist«, so schon 'Amr's *Mu'allaga* Vers 35. *Xiǰāl* bedeutet dann einen Popanz: Wellhausen, Reste S. 102. *Mehmed Tevfik*, *Kiatyane* S. 53 wird ein Verliebter auf die baldige Hochzeit mit den Worten vertröstet: »Lass dir einstweilen an ihrem *ǰajal* (dem Phantasiebild deiner Geliebten) genügen«; S. 50 ebend. wird ein dichterischer zum Bild ausgemalter Vergleich *ǰajāl* genannt. *Ahmed Hikmet* bezeichnet mit dem Worte das Erinnerungsbild, welches man von Verstorbenen im Geiste reproduziert: Türkische Bibliothek VII S. 39; es geht dann weiter leicht in die Bedeutung »Ideal« über, ebend. S. 46.

²⁾ Als Objekt der Forschung sind diese Gebiete der morgen-

genial und charakteristisch, und selbst ein *Ibn Xaldûn* macht einem Prinzen Vorwürfe, dass er an Musik Gefallen finde¹⁾. »Für diese Perser hege ich Bewunderung«, soll der umeijadische Xalîfe *Sulaimân* der Sohn des *Abdalmalik* gesagt haben, »1000 Jahre haben sie geherrscht, ohne uns (Araber) auch nur einen Augenblick nötig zu haben, wir aber haben 100 Jahre geherrscht, ohne ihrer auch nur einen Augenblick entbehren zu können«²⁾. Mag der Ausspruch historisch sein oder nicht, jedenfalls trifft er das Richtige; und zwar lässt sich dies Verhältnis auf allen Gebieten wirklicher Kultur beobachten, so gleich beim edelsten Produkt des Orients, dem Teppich. Teppiche von künstlerischem Wert werden nirgends im arabischen, sondern nur im persischen und türkischen Sprachgebiet erzeugt³⁾. Während die Türken am künstlerischen

ländischen Scholastik natürlich ebensowenig zu verachten wie etwa die aräbische Astrologie, nur sollte man nie Objekt und Subjekt verwechseln.

¹⁾ Macdonald's *Ibn Xaldûn* S. 23/4.

²⁾ Houtsma, *Recueil de textes relatifs à l'histoire des Seldjucides* II S. 57; ZDMG 46. Band 1892 S. 763 Anm. I. Ebenso wie das Lateinische an unsern Mittelschulen unglücklicher Weise eine Bevorzugung genießt, die dem Griechischen gebührt, okkupiert an unsern Hochschulen das Arabische einen Platz, der dem Persischen zukommt.

³⁾ Man übersieht häufig, dass die Türken, wie die jetzt erschlossenen Inschriften lehren, schon frühzeitig in Mitten alter Kulturen zu höherer Bildung herangereift waren. Der echt-türkische zentral-asiatische Teppich hat Vorzüge sogar vor dem Perser hinsichtlich der Technik und seiner ernsteren vornehmeren Farbgebung.

Buchschmuck der Perser Wohlgefallen fanden und ihn mit Geschmack nachahmten, sind die sehr vereinzelt Versuche der Araber z. B. auf dem Gebiet der Miniatur plump und barbarisch ausgefallen. Als die formvollendetsten Werke der islamischen Architektur werden wir wohl immer die Schöpfungen der Seldschuken¹⁾ zu betrachten haben, von denen die Mamlûkenbauten Kairo's vielfach abhängig sind, wie überhaupt die mamlûkische Kultur Ägyptens wesentlich vom Osten resultiert (1001 Nacht)²⁾. Der grösste Dichter des Islam, der Perser *Sa'dî*, gehört dem seldschukischen Zeitalter an. Selbst in der Theologie zeigen sich in dieser Periode wirklich erfreuliche Bewegungen. Wichtigeres allerdings vollzieht sich auf dem Gebiet der Erfindungen. Die Geschichte der grossen Kunstuhren des Mittelalters weist nach den neueren Forschungen E. Wiedemanns gleichfalls auf den Osten und zwar deutlich auf Persien als Heimat dieser Werke hin. Dafür wenigstens noch einen Beleg: Die berühmte Uhr der grossen Moschee zu Damascus wurde in der Mitte des 12. Jahrhunderts aus-

¹⁾ So namentlich den Sultansyan.

²⁾ Auch schon früher vollzogen sich zahlreiche Entlehnungen auf diesem Wege; so wanderte im 9. Jahrhundert der Spitzbogen von Mesopotamien nach Ägypten, vgl. Münchener Beiträge zur Kenntnis des Orients II 1905 S. 55. Ich möchte bei dieser Gelegenheit auf *Maqdisî* S. 411 Z. 8 verweisen, der von einem Strommesser zu *al-Ahûâz* erwähnt, er sei so wie der von Altkairo.

geführt¹⁾ und von *Riḍwān ibn Muḥammad*, dem Sohn des Verfertigers, repariert; von ihm besitzen wir folgenden *Sarī'*-Vers:

»*Jahsidunā qaumī 'alā ṣan'atī li-annanī bainahumu Fārisu*²⁾.

Es beneiden mich meine Mitbürger wegen meiner Kunst, weil ich in ihrer Mitte ein Perser bin.« Von Osten ist den Arabern ihr Zahlensystem, das Papier, der Buchdruck, das Pulver und höchstwahrscheinlich der Kompass gekommen³⁾. Der alte arabische Name für Salpeter ist »chinesischer Schnee« (*ḡelg aṣ-Ṣîn*), für die Rakete »chinesischer Pfeil« (*saḥm ḫatāī*). Die Türken nennen noch heute das für die hochentwickelte persische und türkische⁴⁾ Kunst-Fayencen-Industrie so wichtige Kobaltblau »chinesisches Blau« (*tschīnī mawī*).

1) Sitzungsberichte der Physikalisch-medizinischen Societät in Erlangen 37. Band 1905 S. 232, 259.

2) *Ibn Abī Uṣaibī'a* II S. 184.

3) Vgl. meinen Vortrag »Östliche Kulturelemente im Abendland« Berlin 1902. Für die Geschichte des Kompass sind nach der interessanten Notiz *Bailak's* (vgl. z. B. Wiedemann: Sitzungsber. der Physik.-mediz. Societät zu Erlangen, 36. Band 1904 S. 331) die magnetisierten Blechfischchen von Wichtigkeit. Man sollte die Stellen, an denen sie erwähnt werden, sammeln. Ich notiere zunächst *Ibn Sādūn* nach Kern, Neuere ägyptische Humoristen und Satiriker (Mitt. des Sem. für Orient. Spr. 1906) S. 36.

4) Namentlich blühte diese seit *Selīm I* zu Nicaea, das von ihr den Namen *Tschīnīlī İznik* erhielt, vgl. *Tschelebizāde* ed. 1153 h. (= 1740 D.) Bl. 63b.

Diese oft wegen äusserlicher Bestrebungen gründlich verkannten, hier nur angedeuteten Verhältnisse, erklären hinlänglich, warum wir dem Schattentheater, das zu so manchen Künsten Beziehungen hat, auf islamischem Boden nicht vor der an östlichen Entlehnungen reichen Seldschukenzeit begegnen, die den Höhepunkt islamischer Kulturentwicklung darstellt ¹⁾.

Vom Anfang des 12. Jahrhunderts besitzen wir einen Vierzeiler des grossen persischen Gelehrten und Dichters 'Omer-i-Xajjâm, auf den mich mein Freund Enno Littmann aufmerksam machte, *Rubâ'î* No. 267 der Ausgabe Nicolas:

*În tscherx-i-felek, ki mâ derô hêrânîm,
Fânûs-i-xajâl ezô mi'dâlê dânîm,
Xôrschêd-i-tschirâyedân ve-'âlem fânûs,
Mâ tschun zuwerîme enderô hêrânîm.*

Diese Sphäre der Welt, in der wir stumpfsinnig
dahinleben,

Die Laterne des Theaters ist ein Abbild von ihr,
Die leuchtende Sonne und die Welt sind Laterne,
Und wir die Figuren, die in ihr stumpf dahin-
leben ²⁾ «.

¹⁾ Vrgl. meinen Aufsatz »Arabische oder seldschukische Kultur«: Beilage zur Allg. Ztg. 22. Februar 1905.

²⁾ Graf Schack sagt in seiner Übersetzung der Strophen des Dichters (Stuttgart 1878) No. 1

»Für eine magische Laterne ist die ganze Welt zu halten«.
Die Laterna magica wurde aber erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts erfunden.

Wenn uns auch derselbe Gedanke bereits beim indischen Schattentheater begegnete, so haben wir es meiner Überzeugung nach hier nicht mit Schattenspiel, sondern mit einer Vorrichtung zu tun, welche *Mehmed Tevfik*, *Istambolda bir sene* IV S. 12 unter dem Namen *Xajali fenar* in Dr. Menzel's Übersetzung (Türk. Bibl. III S. 23) folgendermaassen beschreibt: »Eine derartige Laterne wird in der Form eines blechernen Wassereimers und in der Grösse eines solchen aus Papier gemacht, auf der Oberfläche der Laterne werden wunderlich-komische Gestalten und Zeichnungen gemalt. Innen hinein steckt man eine Wachskerze und hängt sie vor den Läden an passenden Plätzen auf. Diese Laterne dreht sich fortwährend, und sobald sich die Laterne dreht, ändern sich die Zeichnungen [auf der Laterne]«. Namentlich erinnert das Wort *tscherχ*, welches das drehende Himmelsrund bezeichnet, an das von *Mehmed Tevfik* noch zitierte Sprichwort: *Xajali fenar gibi dönijor* (er dreht sich wie eine *Xajal*-Laterne). Aus Redhouse (s. v. *fânûs-i-χajâl*, *fânûs-i-gerdân*, vrgl. auch Vullers) geht ferner hervor, dass die Laterne durch die Hitze der Flamme in Bewegung gesetzt wird, und Herr Kollege Wiedemann erzählt mir, dass er derartige Drehlaternen mit abenteuerlichen Figuren, von Schiffen aus dem Orient mitgebracht, im Schifferhaus zu Lübeck gesehen habe.

Im 13. Jahrhundert besitzen die Türken bereits ein eigenes Wort für das Schattenspiel, wie ein in

Ägypten entstandenes, in einer Leidener Handschrift erhaltenes und von Houtsma (Leiden 1894) herausgegebenes Glossar bezeugt, nämlich: *kabartschuk*. Das Wort existiert heute noch in Turkistan in der nämlichen Bedeutung als *kavurdschak* oder *koyurtschak*; in Xokand, Taschkend, Xiwa, Bužara, Samarkand sollen diese, wie es scheint, ziemlich primitiven Schattenspiele noch heute häufig sein; wir besitzen jedoch nur eine kurze Inhaltsskizze eines solchen Stücks von Dukmeyer in München¹⁾; eingehendere Untersuchungen über dieses Spiel fehlen leider, obwohl es sich möglicher Weise durch Beziehungen zum Osten und Westen als wichtiges Bindeglied herausstellen könnte.

Das älteste Kunsterzeugnis der arabischen Litteratur, welches auf Schattenspiel Bezug nimmt, sind 3 *Tayîl*-Verse des *Ūagiheddîn Dijâ' b. 'Abdalkerîm al-Munayyî*, der im 13. Jahrhundert D. gelebt haben muss, da nach *Kutubî's Fayât al-ḡafayât* I Bûlâq 1283 h. S. 248 *Aḡireddîn Abû Ḥayjân*²⁾ ihn zu Kairo gehört hat. Diese Verse, welche *Fuzûlî*³⁾ († 1412 D.) in seiner Anthologie *Matâli' al-budûr* Band 1⁴⁾, Kairo

¹⁾ Deutsche Dramaturgie, 1. Jahrg. Leipzig 1894/5 S. 317.

²⁾ Vgl. über ihn namentlich Lucien Bouvat, Notice bio-bibliographique sur Athîr ad-Dîn Moḡammad ibn Yoûsof Abou Ḥayjân Al-Gharnafî, Extrait de la Revue Hispanique, tome X, Paris 1903.

³⁾ Vgl. Brockelmann II S. 55.

⁴⁾ Der Münchener Codex Arabicus No. 578 (früher Quatremère 514) hat die 3 ersten Verse gleichfalls und liest Vers 3 *taḡta* statt *ḡalḡa*.

1299 h. S. 261 im 24. Kapitel *fi'l-gawâri sayât al-ahân* zitiert, lauten in deutscher Übersetzung:

Und ein Mädchen, die Geliebte des Scherzes, naht
In Schönheit wie die Blume der Auen unter der
Blütenhülle.

Wenn sie singt, sagst du: Liebesklage!
Und wenn sie tanzt, sagen wir: Eine Weinblase
(*habâbu mudâmî*).

Sie lässt uns das Schattenspiel sehn, während der
Vorhang sich diesseits von ihr befindet,
Da zeigt sie das Sonnenbild hinter lichten¹⁾ Wolken.

Sie lässt die Figuren hinter ihrem Vorhang spielen,
Wie ihre Taten mit den Menschen spielen.

Die beiden letzten Verse füge ich noch im Original bei:

Aratnâ xiâla 'z-zilli was-sitru dânahâ
Fa-abdat xiâla 'sch-schemsi xalfa yamâmî.

Tula'ibu lil-aschxâsi²⁾ min xalfi sitrihâ
Kamâ la'ibat af'âluhâ bi-anâmî.

Mit Wolken und Nebeln wird die Schirmbespannung der Schattenbühne, wie wir sahen, auch in der

¹⁾ *Al-yamâm: al-yaimu' l-abjad: Lisân al-'Arab* und sonst ähnlich.

²⁾ Die richtige Lesart dieses Verses verdanke ich Herrn Professor Geyer, welcher die Güte hatte die Handschrift der Wiener Hof-Bibliothek N. F. 77 (Flügel 397) fol. 123^a einzusehn; im *Tuzûli*-Druck ist der Vers metrisch fehlerhaft wiedergegeben.

altdschawanischen Poesie verglichen. Es kann kaum zweifelhaft erscheinen, dass das Mädchen im vorliegenden Falle wirklich als Schattenspielerin gedacht wurde, zumal sie auch in Gesang und Tanz erfahren ist. Auf solche Künste verlegten sich nicht ehrbare arabische Mädchen; sie wurden aber an fremden Sklavinnen hochgeschätzt. Meines Erachtens haben wir hier eine wichtige Spur, wie das Schattenspiel aus dem ostasiatischen Kulturkreis in den des Islam ein- drang. Beachtenswert bleibt besonders, dass nur dies älteste arabische Zeugnis eine Schattenspielerin kennt.

Etwa um dieselbe Zeit erscheint aber das Schattenspiel auch bereits als Profession in Ägypten. *Ibn Hiǧǧe*¹⁾ († 1434 D.) nämlich erzählt in seinen *Ġamarât al-aurâq*²⁾, dass Sultan Saladin einmal einen Schattenspieler zu einer Unterhaltung kommen liess; bei Beginn des Spiels erhob sich sein Wezîr *al-Qâdî al-Fâdîl*³⁾, aber Saladin sagte: »Wenn es verboten wäre, würden wir nicht dabei zugegen sein⁴⁾«, worauf sich jener

¹⁾ S. über ihn Brockelmann's Geschichte der arabischen Litteratur II S. 15—17.

²⁾ Am Rande von *Râḡib al-Isfahânî's Muḥâḍarât al-udabâ'* I Kairo 1287 h. S. 47, abgedruckt in Littmann's Arabischen Schattenspielen S. 76/7.

³⁾ † 596 h. = 1199 D. Vrgl. über ihn *Ibn Xallikân* No. 384; Aug. Müller's Islam II S. 158, Brockelmann I S. 316.

⁴⁾ Oder »würden wir es nicht kommen lassen« (4. Form). —

niederliess und der Vorstellung bis zum Schluss beiwohnte¹⁾. Ägypten scheint überhaupt das arabische Schattenspiel am meisten gepflegt zu haben; fast alle Erwähnungen desselben in der arabischen Litteratur weisen auf Ägypten.

Auch bei uns nahm die Geistlichkeit am Puppenspiel Anstoss, s. Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock, 1. Band, Rostock 1895 S. 60—2.

¹⁾ Auch Saladin's Schwager *Gökburî* begünstigte zu *Irbil* bei seinen prunkvollen Maulidfesten, die *Ibn Dihja* zu einer besondern Schrift veranlassten, das Schauspiel (*xiḡâl*); die Beziehungen auf die Schattenbühne bleiben allerdings in diesem Falle noch unsicher; s. meine Türk. Volkslitteratur S. 29 und Goldziher: WZKM. 15. Band 1901 S. 34.

Muhammad ibn Dāniḡāl.

Von dem Stil¹⁾ der Stücke, an denen sich Saladin ergötzte, giebt uns ein in 2 Handschriften auf uns gekommenes Werk eine Vorstellung, in welchem der ägyptische Arzt *Muhammad ibn Dāniḡāl* († 1311 D.) 3 Schattenspieltex-te für den »Salon« in Poesie und Reimprosa bearbeitete. Bis vor kurzem war uns nur eine einzige Handschrift vom Jahre 845 h. (1441/2 D.) bekannt, die leider wenig Konsonantenpunkte aufweist und sich noch ausserdem unglücklicher Weise im Escorial (Casiri I No. 467, Derenbourg No. 469) befindet. Allerdings hatte der grosse Münchener Orientalist Marcus Joseph Müller schon vor einem halben Jahrhundert eine Kopie angefertigt, welche die Hof- und Staats-Bibliothek zu München bewahrt; doch erwies sich diese für eine Ausgabe als unzureichend. Dank gütiger Bemühung meines Kollegen Professor P. Schwarz auf einer Reise nach dem Escorial gelang es mir mit dem dortigen Photographen Carlos Huerta in Verbindung zu treten, der mir von einem Drittel, und zwar durch Misverständnis vom letzten, brauch-

¹⁾ Die Vorstellung, deren *Ibn Hiḡge* gedenkt, scheint allerdings von dem in Ägypten, wie wir später sehen werden, beliebten historischen Genre gewesen zu sein, darauf deutet der Ausspruch des Wezir's nach der Aufführung: *raaitu duḡalan tamḡi na-duḡalan ta'ti*. Vielleicht war es ein Stück Kreuzfahrergeschichte.

bare, wenn auch allmählich verblässende, Photographieen lieferte. Leider jedoch starb dieser alsbald und all meine zahlreichen Bemühungen von anderer Seite eine Fortsetzung der photographischen Aufnahme zu erlangen blieben erfolglos. Da *Hadschi Xalfa* ¹⁾ das Werk nennt, hatte ich die Hoffnung auf einen neuen Handschriften-Fund niemals aufgegeben. Dieser erfolgte zu meiner grössten Freude im Sommer 1906 durch Dr. Horovitz, jetzt Professor zu Aligarh (Indien), in der *Hekimoylu-'Ali-Pascha-Moschee* zu Stambul ²⁾. Noch im Herbst desselben Jahres begab ich mich selbst nach Konstantinopel, um das Manuskript zu kollationieren. Man gestattete mir die Benutzung desselben während der Dienststunden im *Me'arif-Ministerium*, das aber am Mittwoch, Freitag und Sonntag ganz geschlossen und an den übrigen Tagen nur wenige Stunden geöffnet war. Die Kollation war etwa zur Hälfte erledigt, als der *Ramazan* herankam, der weiteres Arbeiten überhaupt ausschloss; ein zweckloser Aufenthalt während dieses Monats wäre teurer geworden als eine neue Reise. Der Stambuler Codex stammt aus dem Jahr 828 h. = 1424/5 D., ist also etwas älter als das Escorial-Manuskript. Weit leichter zu lesen, weist sein Text leider so bedeutende Abweichungen auf, dass an Stelle der gelösten Schwierigkeiten wiederum zahlreiche neue er-

¹⁾ IV S. 174 No. 1080.

²⁾ No. 648 des geschriebenen Katalogs, vrgl. ZDMG. 60. Band 1906 S. 703.



wachsen, indem wir für viele eingestreute Verse doch nur auf eine Handschrift angewiesen bleiben.

Da die Schattenkomödien *Ibn Dāniḡāl's* die einzigen Reste dramatischer Poesie des arabischen Mittelalters darstellen, sei es mir gestattet hier etwas näher auf dieselben einzugehen:

Dass die Stücke unter der Regierung des *Melik az-ḡāhir Baibars* (1260—77 D.) und zwar bald nach dem Jahre 665 h. = 1267 D. entstanden sind, können wir aus den Einleitungsgesprächen des ersten Stückes schliessen, in welchem der Narr *Taif al-ḡiḡāl* klagt, wie er Ägypten bei seiner Rückkehr unter dem zahirischen Regime (*fi 'd-dauleti ḡ-ḡāhiriḡiḡa*) so verändert gefunden, »der Befehl des Sultans¹⁾ hat das Heer des Satans¹⁾ in die Flucht geschlagen«, das liederliche Kneipleben ist verschwunden »und gekreuzigt wurde der *Nabbād* (Weinverkäufer²⁾), während sich die *Nabbādḡiḡa* (Weinflasche) an seinem Halse befand«. Es werden dann folgende zwei anonyme (*ḡa-ḡāla man ḡāl*) *Tayīl*-Verse zitiert:

Lagad kāna ḡaddu 's-sukri min ḡabli ḡaddiḡi ḡafifa
'l-adā in kāna fi schar'inā ḡaldā,
Falammā bada 'l-maḡlūbu ḡaltu li-sāḡibi: Alā tub,
fainna 'l-ḡadda ḡad ḡāḡaza 'l-ḡaddā

Die Strafe für Trunkenheit war vor seiner Züchtigung leicht an Schaden, weil sie in unserm Gesetz Prügelstrafe ist,

¹⁾ Wortspiele mit *sulḡān* und *sḡaiḡān* schon bei *ḡariri* und anderen.

²⁾ *Nebīd* eigentlich Dattelwein ist ein Euphemismus für Wein überhaupt.

Seitdem aber die Geschichte mit dem Gekreuzigten passiert ist, sag' ich zu meinem Genossen:
»Auf tu Busse, denn die Strafe ist ganz aussergewöhnlich.«

Den Kommentar zu dieser rätselhaften Stelle liefert glücklicher Weise der ägyptische Chronist *Ibn Iqâs* in seinem *Tarîx Misr, Bûlâq* 1312 h. I S. 104 f. Dort berichtet er, dass *Baibars* anno 665 h. die Pacht des *Haschîsch* abschaffte und diesen zu verbrennen befahl, die Kneipen zerstören, die Weingefässe zertrümmern und den Wein verschütten liess, die *Xâne* von liederlichen Dirnen säuberte etc., Verhältnisse, welche den in der Einleitung des ersten Stücks geschilderten genau entsprechen; sodann gedenkt er der Hinrichtung eines gewissen *Ibn al-Kâzerânî*, den *Baibars*, vor den er betrunken geführt wurde, ans Kreuz schlagen und ihm Weinkrug (*garre*) und Becher (*qadah*) um den Hals hängen liess.

Noch ein anderes Ereignis aus *Baibars'* Regierung spiegelt sich bei *Ibn Dâniqâl* wieder. In der komischen Bestallungsurkunde, von der weiter unten die Rede sein wird, wird dem *Emîr Uqûs* als Ehrengeschenk ein Kaftan ausgesetzt, ein Untergewand aus Palmfasern, mit Stachelschweinhaut gefüttert, und ein Turban aus Hausspinnengewebe etc.; »als Reittier soll man ihm einen schwarzen¹⁾ Hirtenhund vorführen, über ihm eine Fahne von braunem Leder entfalten, ihm ein

¹⁾ Vrgl. Wetzstein, Die Liebenden von Amasia S. 143 Anm. 40; *Gâhîz, Kitâb al-hajayân* II S. 107 Z. 2.

Schwert aus einer grünen Palmblattrippe umgürten und ihm 5 Affen als Trabanten beigegeben und als Leibwache 3 Hyänen etc.« Als *Baibars* sich von einem hergelaufenen 'Abbâsidenprinzen um der Legitimität willen mit Ägypten belehnen liess und in seiner neuen ihm von seinem Leib-Xaliffen verliehenen Uniform in die Hauptstadt einritt, indem er die Bestallungsurkunde vor sich hertragen liess (659 h. = 1261 D.), musste der bei dieser Komödie entfaltete Pomp den Spott herausfordern. Dass die Diplom-Parodie dieser Stimmung ihre Entstehung verdankt, wird mir durch die Angaben *Maqrizî's*¹⁾ wahrscheinlich, nach denen der Xalife dem *Baibars* ausser der Uniform mit schwarzem goldgestickten Turban unter anderm auch Schwerter und 2 Fahnen verlieh, die man über seinem Haupte entfaltete und ihm ein weisses Ross mit schwarzer Schärpe und Schabracke vorführen liess²⁾.

Die 3 Stücke sind für die Aufführung bestimmt, denn in der Einleitung giebt der Verfasser einem Freunde, der ihn zu der Arbeit angeregt hatte, Anweisungen über Inszenierung und Eröffnung des Spiels vor einem auserlesenen Publikum. Die Texte bestehn

¹⁾ Quatremère, Sultans Mamlouks I S. 149/150.

²⁾ Eine scherzhafte Bestallungsurkunde aus derselben Zeit ist des *Ibn al-'Afif at-Tilimsânî Xuṭbat taqlîd*: Berlin No. 3953, 2. Der Verfasser wurde zu Kairo 661 h. = 1263 D. geboren und starb 688 h. = 1289 D. zu Damascus, vgl. Brockelmann, Gesch. d. Arab. Litt. I S. 258.

aus Reimprosa und zahlreichen Liedereinlagen; letztere waren auf musikalischen Vortrag berechnet; die Weisen sind mit ihren arabischen Namen, unter denen sie heute noch bekannt sind, angegeben. Der Prolog ist im volkstümlichen Versmaass *Redschez* abgefasst und soll in der Weise *Rast* gesungen werden; er zeigt eine hohe Meinung von der Bedeutung der Schattenbühne.

Nachdem er beendigt ist, ruft der Direktor (*arra'is*): *Jâ Taifa 'l-xi'âl, îâ kâmila 'l-i'tidâl* (O Traumgesicht der Phantasie¹), o symmetrisch Vollkommener). Die Worte sind ironisch²), denn die jetzt erscheinende Figur ist wie Punch etc. buckelig (*aḥḍab*); der Höcker ist das Thema des nun folgenden Liedes im Versmaass *Kâmil*, mit welchem der *Ra'is* seinen Genossen begrüsst: herrlich wird der Höcker der Kamele gepriesen, die zwischen ihren Schultern schöne Frauen tragen, höckerig ist die lieblichtönende Laute³), nur in Folge seines Höckers trotzts das Schiff dem Unwetter, auch der Sucher des Steins der Weisen (*iksîr*) wird höckerig (*aḥḍab*) genannt, weil er sich über seine Arbeit bückt und genau abwägt. *Taifu'l-xi'âl* antwortet mit einem *Zagal*, das im Ge-

¹) Hier als Name zu verstehn.

²) Vrgl. meine Türk. Litteraturg. I S. 65 und Globus 1900 S. 326.

³) Noch heute zeigt das in Konstantinopel 'ûd genannte Instrument eine starke Krümmung des Halses, vrgl. die Abbildungen bei *Muḥammad Kâmil Efendi al-xula'î, Kitâb al-musîqi 'sch-scharqî* S. 48 und 53. Vrgl. ferner *Ḥâfiḡ* ed. Brockhaus No. 170, 9.

dankengang sich bereits vielfach mit Prologen deckt, welche heutzutage bei türkischen Karagöz-Vorstellungen üblich sind; es beginnt:

»Ich begrüße die anwesenden Herren mit dem Gruss eines Sehnsüchtigen und Betrüben,

Ich grüsse die, welche dieser Raum einschliesst,

Die gottesfürchtigen edlen Herren,

Denn sie sind die Besten, die man mit Worten begrüsst,

Und die Edelsten, denen man die Hand schüttelt.«

Nach dem Preise Allahs und seines Propheten folgt das Gebet für den Sultan. Im Anschluss an dieses *Zagal* giebt der Redner in Reimprosa allerlei Spruchweisheit zum Besten, die ihn schliesslich auf die Rauschmittel führt. »Im Wein (*qahye*) ist Trost der Kümernisse, wenn nicht wäre das Aufschnellen¹⁾ der Wage [beim jüngsten Gericht], der Gehorsam gegenüber dem Satan und die Unbotmässigkeit gegen den Sultan, die Heftigkeit der Prügelstrafen und das Abgefasstwerden mit Christen und Juden. Das führte die Neger zum Hirsebier²⁾, und sie frequentierten die Braustube, verschlossen dieses Tor und taten das Tor des Hirsebiers auf . . .« Gemeine Menschen haben sich ferner dem *Haschîsch*-Genuss ergeben, »denn sie

¹⁾ Nach dem Stambuler Codex — von jetzt ab als »Stamb.« zitiert, der hier *çiffe* liest, Codex Esc.: *hiqqe*.

²⁾ Stamb. *ilâ sukurkati 'd-ðura*. Vrgl. *suqurqa'* bei Redhouse und *Lisân al-'Arab* Art. *mizr*.

haben die Süßigkeit des Faulenzens gekostet und fliehen vor der Ermüdung der Arbeit; sie behaupten, dass es auf den Magen wirke wie Bablah¹⁾ auf die Häute und begnügen sich mit jener Drogue (*'aggâr*) anstatt sich dem Wein zu ergeben (*'am mu'âqarabi 'l-'oqâr*), so dass sie sie auf den Märkten und Sammelplätzen essen und toll umherirren im Suchen nach dem Tänzer und Geliebten. / Ich indess, nachdem ich Busse getan für diese Laster (*xişâl*) und von meinem Bruder, dem *Emîr Uşâl* Abschied genommen hatte und von Mosul²⁾ nach Ägypten zurückgekehrt war unter der zâhirischen Regierung³⁾ — es tränke Allah ihre Epoche (aus den Wolken der Wohltaten) und lasse sie im Paradiese zu süßem Wasser gelangen —, fand ich diese Gewohnheiten in Verfall geraten und die Heimstätten ihrer Gemütlichkeit (*mayâtina unsihâ*) ungemütlich und verwischt von Spuren«. Nach der oben erwähnten Kreuzigung des *Ibn al-Kâzerânî* schildert er den Schrecken, den sie verbreitete und fährt dann fort: »Und ein guter Freund lud mich in seine Wohnung und quartierte mich zwischen seinen Leuten und seiner Familie ein, bat mich aber um Entschuldigung wegen der mangelhaften Aufnahme und einfachen Bewirtung, da er mir nicht mein Be-

1) Über *qaraz* vrgl. mein Beduinenleben S. 13, 44, 153.

2) Da *Ibn Dânişâl* selbst den Beinamen *al-Mausilî* führte, scheint er hier seine eigenen Lebenserfahrungen in das Stück zu weben.

3) D. h. unter Sultan *Baibars* 1260—77 D.

gehr [nämlich: Wein] vorsetze, mit den Worten: »Ich habe die Überzeugung gewonnen, dass *Abû Murra*¹⁾ gestorben und unter die modernden Gebeine²⁾ zu zählen ist. Auf denn, wir wollen ihn gemeinsam beweinen, diesen seinen Zustand schildern und ihm eine Elegie widmen!« Sie stimmen jetzt eine Trauerode auf den Teufel an, denn kein anderer ist *Abû Murra*, beginnend mit dem Verse:

»Gestorben ist unser *Schêx Iblîs*, und leer von ihm ist seine traute Wohnung«.

Dieses Lied gehört, obwohl uns noch der vielfach abweichende Text bei *Ibn Iqâs*, *Tarîx Mişr* I S. 105 zur Verfügung steht, zu den schwierigsten des ganzen Buches und weist Wörter auf, für die alle lexikalischen Hilfsmittel versagen. Nach Beendigung des Sanges fährt *Taifu 'l-ḫiḏâl* fort: »Bei Gott, das Geschick hat mir schon zugesetzt und mich und meinen Bruder *Uṣâl* getrennt, und nur deshalb habe ich dieses Land zu meinem Ziel genommen, um ihn zu suchen, und nur um seinetwillen bin ich in die weite Welt gezogen (fort von meiner Heimat³⁾), und vielleicht werden wir in Freundschaft vereint.«

Da ruft der Herold des Schattentheaters (*rasîlu 'l-ḫiḏâl*): »O *Emîr Uṣâl!*«

¹⁾ Vrgl. Wetzstein: ZDMG. 23. Band 1869 S. 312/3.

²⁾ Esc. *rimmât*, Stamb. *rufât*.

³⁾ Diese Worte fehlen in Stamb.

Und auftritt ein Soldat (*gundî*) mit *scharpûsch*¹⁾ und gemaltem Schnurrbart und spricht: »Ich grüsse den, der hier anwesend ist und meine Rede hört, der mich kennt und an meiner Gemütlichkeit Vergnügen gefunden hat. Wer mich aber noch nicht kennt, dem will ich mich vorstellen: Ich bin der Vater der Laster, bekannt als *Emîr Uîsâl*, der Herr der Keule (*dabbûs*²⁾).« In einer langen Reihe komparativer Vergleiche zählt er nun seine Eigenschaften und Vorzüge auf: er nennt sich unter anderm stechender als eine Schlange, mehr den Knaben ergeben als *Abû Nuqûs*, leichter Ohrfeigen austeilend als die Handfläche eines Bäckers. »Ich bin fester gedreht als ein Seil, durchbohrender als ein Pfeil, gefrässiger als Feuer und ein stärkerer Trinker als Sand. Ich bin schneidender als eine Lanzette und stärker schreiend als ein Frosch.

¹⁾ Der *Scharbûsch* glich nach *Maqrîzî* einer Krone, hatte dreieckige Gestalt und wurde ohne *'imâma* (Turbanbinde) getragen. Der ägyptische Sultan verlieh ihn gleichzeitig mit dem *Emîr*-Rang. Unter den tscherkessischen Mamlûken wurde der *Scharbûsch* abgeschafft. Vgl. Dozy, Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes S. 220 ff.

²⁾ Dieses Attribut des *Emîrs* wird noch mehrmals im Stück genannt. Obwohl man die Keule, den persischen *gurz*, bei einem *Gundî* der damaligen Zeit vermuten darf, s. Reinaud, De l'art militaire chez les Arabes au moyen âge: Journal Asiatique IV 12, 1848 S. 221/2, liegt, da *Bû dabbûs* heute im *Mayrib*, übertragen von der Hauptfigur des Spiels, die gewöhnliche Bezeichnung des Schattenspielers ist, eine ähnliche Beziehung wie dort auch bei *Uîsâl* nahe, vgl. Littmann, Arabische Schattenspiele S. 5.

*Ana anjaku mim miftâh*¹⁾, *ya-axšanu mil lahlâh*²⁾.
*Ana azharu min kaukab, ya-adyaru mil laulab*³⁾«. Die ermüdende Aufzählung wirkt nur im Original durch die oft seltenen und darum ein Philologenherz erfreuenden Reimworte des *Sag'* (Reimprosa) einigermaßen erträglich.

»Du bist die Eleganz der Maqâmen«, sagt schliesslich zu ihm *Taif al-xiâl*, »und wer Nachkommen hinterlässt wie du [nämlich solche Maqâmen], stirbt nicht«.

Der *Emîr Uîsâl* gedenkt vergangener genussreicher Tage und wendet sich sodann an seinen Freund mit den Worten: »O *Taif al-xiâl*, zitiere meinen Sekretär *at-Tâg Bâbûg*«. Der Gerufene erscheint und küsst dem *Emîr* die Hand. Dieser erkundigt sich nach dem Befinden des Alten, der natürlich zu klagen hat, und beauftragt ihn gewisse Schriftstücke herbeizuschaffen. »Der Sekretär *at-Tâg Bâbûg* ruft: »O *Scharkîs*⁴⁾, bringe die Briefftasche⁵⁾ und den Beutel

¹⁾ Vrgl. E. Wiedemann, Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaften VI (SA. aus den Sitzungsberichten der physikalisch-medizinischen Sozietät in Erlangen Band 38) 1906 S. 33/4.

²⁾ Ascherson & Schweinfurth, Illustration de la flore d'Égypte geben den Namen *lekhlâkh* (so!) an für *Notobasis syriaca* Cass. und *Scolymus maculatus* L. Hier erfordert der Reim *h*.

³⁾ Vrgl. Wiedemann a. a. O. S. 21.

⁴⁾ Das moderne türkische Schattenspiel kennt einen armenischen Diener *Serkiz* (Sergius).

⁵⁾ *Hürmdân* s. Quatremère's *Maqrîzî* III S. 41 Fussnote 34.

her!« Der Sklave tritt auf und legt sie nach erfolgter Begrüssung vor ihn«. *Bábáq* verliest sodann, von *Táifu 'l-xiǰál* aufgefordert, die Bestallungsurkunde (*taqlíd*). Dies Diplom (*menschár*), eine Parodie amtlicher Schriftstücke, proklamiert nach den üblichen Lobpreisungen Allahs und seines Propheten, »den Stolz der Religion, den Ruhm der Dummheit und der Verrückten« *Uǰálu 'l-mahabba* gewissermaassen zum Narrenkönig. »Dieweil durch sein Erscheinen die Gesellschaften verschönt werden (und in seinem Anblick der Nachbar Erquickung sucht) und er würdig ist, dass man nach ihm Handflächen und Arme ausstreckt, (und dass er dem Meere gleicht, an dessen Ufer (der Zurückkehrende und Hinabsteigende,) so übergeben wir ihm alle Vergnügungsangelegenheiten und bestallen ihn zum *Emír* des Volksmummen-schanzes«. (Der Umfang seines Machtbereichs wird genau spezifiziert,) seine Verwaltung umfasst die Trümmerhaufen von Alt-Kairo und von den Gebäuden die Pyramiden nebst den benachbarten Hügeln und Höhenzügen, »ferner die Einfriedungen¹⁾ der Gräber, die Anzahl der Hunde der Flecken und Dörfer, ferner das Messen (*kijála*) des Sandes, der Kiesel und der Erde«. Ganz besonders werden allerlei Höhlen

1) *Ahkár*, Plur. von *híler*, s. Lane: »What is enclosed, of lands, or of lands and houses, or of lands and palm-trees, and debarred from others, so that they may not build upon it nor otherwise make use of it.«

des Lasters seiner Sorgfalt empfohlen. »Und ihm werden ausgesetzt von Mist (*zibl*) 2 *ardabb* und von baarem Gelde 2 Heller (*fals*), und ihm wird als Auszeichnung verliehen ein Kaftan (*qabâ'*) und ein Unter-
gewand¹⁾ von Palmfasern mit Stachelschweinhaut gefüttert« etc., vrgl. oben S. 37. Datiert ist das Schriftstück vom 45. *Gumâdâ al-awsat*.

»Darauf sagt *Taifu 'l-xiââl*: »O *Schaiḫ Bâbûg*, dies ist die Bestallungsurkunde, aber wo ist die Abschrift der *Qasîde*, welche der Dichter *Ṣurr ba'r* brachte?«
Der Name bedeutet: »In den Beutel ist Mist getan« und ist offenbar eine Parodie auf den Namen des arabischen Dichters *Ṣurr durr* »in den Beutel sind Perlen getan«, von dessen *Diḡân* mehrere Handschriften auf uns gekommen sind²⁾. *At-Tâg Bâbûg* holt das Gedicht aus der Ledertasche (*'aibe*) hervor und verliest es, beginnend mit dem Verse:

»Wahrlich die Provinz, deren Landpfleger du am
Morgen bist, kein Paradies mehr sind zur
Frühstückszeit ihre Fluren«.

Nach weiteren Schnurren setzt die Handlung des ersten Stücks ein; den Vorwurf bildet ein im Orient alltägliches, in neuerer Zeit vom Türken Schinasi und vom Armenier Sundukianz³⁾ wiederum dramatisiertes

¹⁾ Über *bayaltâq* vrgl. Dozy, Suppl. I S. 101, Vullers I S. 251, Redhouse S. 372.

²⁾ Vrgl. Brockelmann I S. 251.

³⁾ Bagrat Chalatian, Die armenische Literatur des 19. Jahrhunderts: Neue Heidelb. Jahrbücher XIV S. 32. Vrgl. auch die Er-

Motiv: die grausame Enttäuschung des Bräutigams bei Entschleierung seiner abschreckend hässlichen Erwählten, deren Reize ihm zuvor die Heiratsvermittlerin mit den reichsten Farben geschildert hatte. Dieser durch groteske Karikatur leicht wirkungsvoll zu gestaltende Effekt wird durch getreue Vorführung des gesamten orientalischen Hochzeitsprunks auf der Schattenbühne vorbereitet, wie sich noch heute die Kleinmalerei türkischer Schattenkünstler mit Vorliebe an dem Vorwurf eines Brautzuges versucht.

Im Einzelnen spielt sich die Handlung in folgender Weise ab: Der *Emîr Uîşâl* will solide werden und sich verheiraten. Eine alte Kupplerin *Umm Raschîd al-qayyâda* wird herbeigerufen, wünscht guten Abend¹⁾ und Gesundheit und fragt, wer in finsterner Nacht nach ihr verlange. Verständigt schildert sie ein geeignetes Mädchen, indem sie Verse rezitiert:

»Weiss, geglättet von Wangen, lieblich, als ob sie
Perlen, in der Sänfte verborgen« u. s. w.

Als man einig geworden, hält ein *‘Âqid* (Antrauernder) die Traurede: Mit den üblichen religiösen Phrasen beginnend, erklärt er, dass dieser *Emîr Uîşâl* von löblichen Eigenschaften auf Grund des den Eltern gezahlten *şidâq* Verlangen trage »nach der Verbindung

zählung aus *El-feredsch ba'd esch-schidde*, welche Vámbéry in seinen Alt-osmanischen Sprachstudien, Leiden 1901 herausgegeben hat, und Genesis 29.

¹⁾ *Mussîtum bis-sa'âda*.

mit dem keuschen Fräulein und der wohlbewahrten Perle *Dabba*¹⁾, der Tochter des *Miftâh*²⁾ (Schlüssel)« und schliesst mit dem Wunsch: »Allah bewahre dich vor Trennung und Scheidung«. Unerwartet stellt sich nun heraus, dass der *Emîr* verarmt ist, wie er das selbst wortspielreich ausdrückt: »*mâla 'l-mâl, ya-hâla 'l-hâl, ya-dahaba 'd-dahab, ya-fadati 'l-fiddatu ya-suliba 's-salab* das Vermögen ist auf die Neige gegangen und die Lage hat sich geändert, das Gold ist fortgegangen und das Silber versilbert³⁾ und der Raub geraubt«. Gelegentlich der Erörterung seiner Vermögensverhältnisse erzählt er jene Pferdegeschichte, die Casiri veranlasste das ganze Stück *Comœdia de equo vendito* zu taufen; tatsächlich spielt dieselbe eine ganz untergeordnete Rolle. Die Hochzeit findet statt; bei der Entschleierung entpuppt sich jedoch die Erkorene als ein Scheusal von abschreckender Hässlichkeit »mit einer Nase wie ein Berg, Lippen wie ein Kamel, Farbe wie ein Mistkäfer«. Nachdem sich der Bräutigam von einer Ohnmacht, in die er gefallen ist, erholt hat, fährt er wie ein Löwe, wenn er anspringt, mit seinem *dabbâs* dazwischen und verprügelt die Brautzofen (*mayâschit*) und die Braut, dass alle

¹⁾ *Dabba* bedeutet nach Dozy's Suppl. auch »La vulve d'une jument«.

²⁾ Vgl. E. Wiedemann, Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaften VI S. 33 ff.

³⁾ Eigentlich: ist weg.

auseinanderstieben. Er bedroht dann noch den herbeigerufenen Gemahl der *Umm Raschîd*, *Schêx 'Aflaq*, einen alten Jammergreis, der mit einem für ihn charakteristischen Liede auftritt, mit Geisselhieben. »Es sprach der *Emîr Uşâl*: »Man muss dich unbedingt mit Geisseln schlagen und die alte Vettel in der Stadt *al-Fustât* umherführen *li-jun'iza bihâ Iblîs* und damit jeder alten Vettel (*'agûze*¹⁾) die Lust vergehe die Männer zu begaunern und zu betrügen.« Doch erregt ihr Zustand Bedenken. *Taifu 'l-xiîâl* wendet sich an *Schêx 'Aflaq* mit den Worten: »»Wir brauchen unbedingt²⁾ den Arzt *Jaqtînûs*, denn er steht bei uns im Range des *Gâlinûs* (Galen), und das ist der, welcher behandelte den *Abû Duqmâq*, mit dem Beinamen *al-Mu'in*³⁾ etc.« Der bezeichnete Arzt wird bei Nacht aus dem Bett gerufen und konstatiert ihren Tod.

¹⁾ Die Behauptung Foy's in den Mitteilungen des Berliner Seminars I S. 34, dass *'agûze* »nicht auf arabischem Boden entstanden sei«, ist demnach unrichtig, wie leicht aus *Lisân al-'Arab* zu ersehen war, nach dem bereits *Ibn as-Sikkî* († 246 h. = 860/1 D.) *'agûze* als Vulgärform kannte: *qâla 'bnu 's-Sikkîti: ya-lâ taqul 'agûze ya-l-'âmmatu taqûbuhu*. Ganz verkehrt ist es natürlich derartige Katheder-Weisheit, die meist nicht einmal für das arabische Altertum zutrifft, auch für die spätere klassische Zeit zu kanonisieren. *Ibn Dâniîâl* gehörte wahrhaftig nicht zur *'âmm*e und ein Grösserer als alle arabischen *Nahy*-Klügler, *Hâfiz*, sagt »*adschûze*«, ed. Brockhaus No. 32, 7.

²⁾ Stamb.: *lâ budda min*.

³⁾ Der Helfer, hier offenbar Beiname des Arztes; auch im Folgenden wird er *esch-Schêx Jaqtînûs al-Mu'in ibn es-Sadîd* genannt.

»Da spricht der *Emîr Uîşâl*¹⁾: »O mein Bruder *Taif al-xiâl*¹⁾, es bleibt nur übrig abzureisen und ich habe die Pilgerfahrt nach dem *Higâz* beschlossen und die Wahrheit statt der Täuschung erkoren und habe mir vorgenommen diese Sünden abzuwaschen mit dem Wasser des *Zemzem* und mich durch den *Maqâm*²⁾ zu entsündigen und habe den heiligen Entschluss gefasst das Grab des Herrn der Geschöpfe³⁾ — Allah segne ihn und seine edle Familie — zu besuchen. — Vergiss mich nicht. Wir müssen jetzt scheiden«.

Beide ab.

Aus ist die erste *Bâba* und das ist die *Bâba* von *Taifu 'l-xiâl* und dem *Emîr Uîşâl*.«

Hinsichtlich der zweiten *Bâba* fasse ich mich kurz, da nach getroffener Vereinbarung ein Kollege die Herausgabe übernommen hat. Unter dem Titel '*Agîb ya-Farîb*' behandelt sie, wie die Überschrift ausführt, die Praktiken der schlauen Fahrenden (*gurabâ'*⁴⁾). *Farîb* ist gewissermaassen die Verkörperung des ganzen Standes der *Benû Sâsân* (Landstreicher⁵⁾), '*Agîb*, eine

¹⁾ Stamb. hat die beiden Namen vertauscht.

²⁾ Gemeint ist der *Maqâm Ibrâkîm* bei der *Ka'ba*, nach Wellhausen's Vermutung (Reste² S. 76) ein heidnischer Opferstein.

³⁾ Er will also auch nach *Medîna* gehn.

⁴⁾ Vgl. ZDMG. 20. Band S. 503.

⁵⁾ Zum Bedeutungswandel vgl. *Barmekî* Zigeuner: A. v. Kremer, Beiträge zur arabischen Lexikographie S. 196.

Abkürzung von 'Agib ed-din al-*ḡā'iz* d. h. der Prediger von merkwürdiger Religion, macht seinem Namen dadurch Ehre, dass er Kanzel und Treppe herbeschaffen lässt¹⁾ und in einer *ḡutba* (Predigt)²⁾ Allah preist, weil er den Wein erschaffen habe³⁾.

Das Stück besteht der Hauptsache nach aus Einzelauftritten allerlei fahrenden Volks, indem ein Jeder in realistischer Weise einen Typus z. B. den Quacksalber, Gaukler, Astrologen, einen Tierbändiger etc. verkörpert und, nachdem er die für diese Leute charakteristischen Ausrufe und Gesten erschöpft hat, abtritt, um einem andern Marktschreier Platz zu machen. 'Agib *ḡa-ḡarīb* liefert somit ein frisches, buntes und vielseitiges Bild mittelalterlich-orientalischen Jahr-

¹⁾ Der *Mimbar* war ursprünglich tragbar, vgl. Becker's wichtige Abhandlung in der Nöldeke-Festschrift I S. 338, *Qiftī* S. 229. Die alte Form scheint sich in Indien erhalten zu haben, vgl. die Abbildungen bei Hughes, Dictionary of Islam S. 349, 350.

²⁾ Vgl. E. Douffé, La Khotba burlesque de la fête des Tolba au Maroc: Recueil de Mémoires et de Textes publié en l'honneur du XIV^e Congrès des Orientalistes par les Professeurs de l'École supérieure des Lettres et des Médersas, Alger 1905 S. 197 ff.

³⁾ Derartige Blasphemien (nach islamischer Auffassung) findet man bei Arabern selten, häufiger bei Persern. Dass *Ḥāfiḡ* ed. Brockhaus 508, 1 mit dem unverständigen Buch, das besser in Wein getaucht wird, den *Qorān* meint, habe ich in der Nöldeke-Festschrift II S. 1075 durch Parallelen nachgewiesen. Bei *Ibn Dāniḡāl* erklären sich derartige Stellen wohl aus der jüdischen Abstammung des Verfassers, auf welche der Vatersname und manches Andere hindeuten.

marktslebens¹⁾. Ausser den beiden Titelfiguren erscheinen der Reihe nach noch über 20 verschiedene Typen fahrenden Volks. *Hassûn al-mauzûn* d. h. hier wohl Equilibrist »biegt sich und dreht sich um, geht wie ein Scorpion und sagt: »Dies ist die Extremitäten-Verrenkung (*taxlî'u 'sch-schayà*) und dies die Luftwalze (*dawlâbu 'l-hayà*²⁾)«». Der Astrolog Neuer Mond (*Hilâl al-munaggim*) stellt seine Horoskope. Auf einen Epileptiker, der auf der Schattenbühne seinen Anfall bekommt, stürzt sich ein Amulettenkrämer und bringt ihn durch Beschwörungen in verschiedenen Sprachen, je nach der Religion des unsaubern Geistes, zum Niesen, fängt den dabei³⁾ aus-

¹⁾ In der Idee deckt sich das Stück mit einem Schattenspiel von Eudel »Une place publique«, welches uns gleichfalls das Marktleben in seinen charakteristischen Typen vorführt, vgl. Paul Eudel, *Les ombres chinoises de mon père*, Paris 1885 S. 261 ff. Ferner macht mich mein Kollege Pirson darauf aufmerksam, dass bereits im 13. Jahrhundert, also gleichzeitig mit *Ibn Dâniyâl*, in Frankreich eine Dichtung aus ähnlichen Interessen hervorging, nämlich: *Les crieries de Paris: Fabliaux et contes des poètes françois des XI, XII, XIII, XIV et XV siècles*, Tome II Paris 1808 S. 276—286.

²⁾ Steht hier jedenfalls des Reimes wegen für *hayâ'*.

³⁾ Hierdurch wird eine Stelle eines türkischen Märchens verständlich, deren richtige Erklärung ich bereits *Türk. Volkslitteratur* S. 9 Anm. 3 vermutungsweise gegeben habe: Ein Pechvogel erzählt (*Kúnos, Népköltesi gyűjtemény* No. 78), wie er bei einer Begegnung mit einem Araber, da sich eine Ratte, welche er greifen will, gerade in seine Nase flüchtet, niesen muss (*hepschuh japtym*); »da haut noch der Araber mit den Worten »Allah gebe Unglück!« mir einen Schlag in den Nacken« etc.

fahrenden Teufel in einer *mukhule* (Augensalbenbüchse) auf und vergräbt diese in einem Sumpf. Der Löwenbändiger *Schibl* (Löwenjunges) führt seinen Löwen vor. Nach ihm erscheint *Mubâarak al-faijâl* (der Elefantenzähmer), ein indisches Kauderwälsch redend, mit seinem Elephanten, lässt diesen niederknien, auf den Hinterfüßen stehn und andere Kunststücke ausführen. Später folgt der Katzenvater *Abu 'l-qitat* (so!) mit Mäusen im Sack¹⁾; er zeigt auf die Katze und trillert folgendes Lied:

»Ich habe friedlich gemacht wider ihre Natur die
Bösewichter und ich leite die, welche der
Eigensinn störrig macht,

Mäuse und Katzen habe ich an einander gewöhnt,
bis die Liebe und Freundschaft befestigt war.«

Qazwîni erzählt (II S. 193) vom Katzenmarkt zu *Ardebîl*, dass dort Katzen mit jungen Hühnern zusammen in einem Käfig ausboten würden; man hat aber die Katzen vorher in einen Krug gesetzt und diesen gerollt, wodurch sie schwindelig geworden sind und für einige Zeit den Appetit verloren haben. — Seine Menschenaffen und Meerkatzen führt sodann *Maimân al-qarrâd* (Affe der Affenführer) vor und preist sie in Versen:

»Mein Affe redet beinah in Folge seiner Verständigkeit und wegen der Schönheit seiner Taille kann man sich fast in ihn verlieben« etc.

¹⁾ Vgl. *Gaubarî* ed. 1302 h. S. 44 unten; ZDMG. 20. Band S. 493.

Nachdem die Tiere ihre Kunstfertigkeiten gezeigt haben, folgt der Seiltänzer »*ʿUṣṣāb al-Baxṭiārī*¹⁾ mit seinen Leuten, seinen Seilen und dem Mastbaum, geht auf dem Seil in Stelzschuhen (*qabqāb*²⁾), während die Leute auf sein Herunterfallen lauern. Dann klatscht er in die Hände, indem die Blicke sich fest auf ihn richten«, rezitiert einige Verse, »schießt plötzlich wie eine Sternschnuppe herunter und hängt sich mit der grossen Zehe an eins der Seile«. Ähnlich dem *Mauzūn* benutzt er diese gefährliche Lage, um dem Publikum Geldspenden zu entlocken. Diese Proben mögen einstweilen genügen.

Im Eingang des dritten Stücks *al-Mutaḥḥim* (der in Liebesbande Geschlagene) wendet sich der Verfasser zunächst wieder an den ungenannten Freund. Wenn dieser zu der Gesellschaft eines der Grossen der Zeit gerufen wird, soll er das Spiel mit folgendem Segensspruch im Versmaass *Ramal* und im *Iṣbahān*-Ton eröffnen:

¹⁾ Schwerlich haben wir hier an den bekannten Nomadenstamm zu denken, über den namentlich Curzon's *Persia* II S. 283 ff. zu vergleichen wäre, vielmehr wie bei dem ersten Namen an die Etymologie.

²⁾ Vrgl. Lane, *Sitten und Gebräuche der heutigen Egypter* II S. 225: »Der Tänzer gebraucht immer eine lange Balancierstange. Zuweilen tanzt oder geht er auf dem Seile mit Holzschuhen an den Füßen«.

»Sprich zu den Herren der Zeit: Seid unaufhörlich
in Sicherheit

Und lasst es euch gut gehn, so lange die beiden
Pyramiden¹⁾ wahren.

Dann tritt eine Person auf, welche die Leidenschaft erregt und das Wachen mitgenommen hat, bis ihr Fleisch abgemagert²⁾ und geschwunden ist, und sie weint mit lautem Schluchzen und rezitiert vor Traurigkeit wehklagend:

Ihr Sehnsucht Empfindenden, strömt zusammen,
fleht an und demütigt euch,

Klopft an die Pforten der Erhöhung mit Gebet,
damit ihr gehört werdet,

Sterbt, indem ihr in der Verliebtheit lebt und zerrissen und zerschnitten werdet«.

Solche echt-arabischen sentimentalischen Geschmacklosigkeiten werden noch eine Weile in gebundener Rede fortgesetzt; dann folgt wieder Prosa: »Weh, weh, ach Geliebter, ach Herz! *Al-Mutajjäm* ist ein Armer, der ohne Messer geschlachtet wird. Wer seinen Blick aussendet, schafft seinem Herzen Pein« etc. Nachdem der Redner noch ein Lied gesungen hat, begrüßt er nun auch seinerseits die Gäste: »O Herren, empfanget Glück zum Abendgruss und lasst euch von

¹⁾ Statt *al-haramân* liest das Stambuler Manuscript, welches häufig spezifisch Ägyptisches aufgegeben hat, *an-naǰǰirân*: Sonne und Mond.

²⁾ Stamb. *naǰhila*.

keiner Liebe heimsuchen, die sich erniedrigt« etc.; er schmachtet nämlich nach einem Waisenknaben, »welcher die Herzen bezaubert und vor dem Dieb (*mallâh*) das Tor verschlossen hat, von schlankem Wuchs und eingefallener Taille, mit schwarzem Räzelblick und kräftig entwickeltem Gesäss, mit glänzender Stirn und gespaltener (*mufallah*) Zahnreihe, dessen Wange rosig und dessen Wangenflaum violett ist, der so reich an Tugenden und so arm an Billigkeit¹⁾«. Er schildert nun die Szene, bei der er sein Herz verlor und rezipiert ein von ihm damals gedichtetes *Muḡaschah*, das sich auch im Berliner Codex Arab. Ahlwardt No. 8400 (Spr. 1196 Bl. 23) und bei *Kutubî, Fayât al-ḡafaiât* II Bûlâq 1283 h. S. 243 findet und beginnt:

»Ein Zweig von *Bân*²⁾, der als Frucht einen Mond trägt und sich wegen seiner Geschmeidigkeit, wenn er sich wiegend einerschreitet, beinahe knoten läßt,

Braun wie eine *Samhara*³⁾-Lanze gleichmässig,
Sein Blick glänzend wie eine Speerspitze,
Ein Berauschter, vom Wein der Jugendliebe trunken«.

Bei seinen Worten, dass er nur an die Pforten der Grossen klopfte, erscheint ein Knirps (*damîm*) und macht ihm wegen dieser seiner Meinung nach verkehrten Neigung Vorstellungen; er habe für Jasmin die Dornen des Astragalus (*qatâd*) eingetauscht.

¹⁾ Weil er den Liebhaber nicht erhört.

²⁾ s. mein Beduinenleben² S. 162.

³⁾ Ebend. an mehreren Stellen.

»Und was ist doch für ein Unterschied zwischen Lamnbraten und dem Fleisch des wolligen Widders! Repariert man etwa den Todeskampf ausser durch die Kleinen der Kühle der Fleischbrühe? Auch isst man nicht die Mandel mit ihrer Schale ausser wegen ihrer Feinheit und Kleinheit¹⁾. (Und mit der Haut verschluckt man das Salzfishchen (*šîre*), während man das beim grossen Fisch nicht tut²⁾).« Darauf preist er die Liebe zum *Sayîr* (Kleinen), zunächst in *Basît*-Versen, dann in *Sag'* folgendermaassen: »Und der Kleine, wenn du ihn siehst, wie er (sich schämt und) zürnt, wie schön ist der sich färbende Apfel, nämlich seine beiden Backen! So oft er aus der Schule kommt, ist Tinte sein Wangenflaum und Lazur auf seiner rotbraunen Backe. Nur der Glückliche wird der Vereinigung mit ihm teilhaftig, und was den Zutritt anlangt, so ist jener ein Festtag³⁾«.

Da sagt zu ihm *al-Mutajjîm*: »Möge Gott deinen Mund zerbrechen, dich nicht gesund erhalten und dir nicht Genüge tun. Beschwöre deinen Wahnsinn⁴⁾ durch *Qorân*-Rezitationen, und wisse, dass der Wangenflaum die zweite Schönheit ist. Was ist der neue Mond im Vergleich zu den Vollmonden, und was ist

¹⁾ D. h. so lange die Schale noch zart ist.

²⁾ Dieser Satz nur in *Stamb.* — *Šîr*: *Jâqût* II S. 603 Z. 2; 1001 Nacht ed. Fleischer IX S. 317 Z. 4 v. u. etc.

³⁾ *Stamb.*: was die Nacht des Zutritts anlangt, so ist jene eine Festnacht.

⁴⁾ *Stamb.* '*ayyîd ħairataka* »beschwöre deine Verwirrung«, *Esc. gunûnaka*.

die Granate im Vergleich zur Granatblüte! Wird etwa die unreife Dattel der Dattel vorgezogen oder der Herling [gleichgeachtet] dem Wohlgeschmack des Weins! Die kleine Feige wird wegen des galligen Geschmacks, den sie hat¹⁾, nicht gegessen, und sie ist nicht mehr als die *ba'būsa*²⁾. Und doch bin ich bei diesem unreifen Jungen³⁾ und gemeinen Schlingel (*al-'ilqu 'l-muxassas*) in Pein geschmolzen, denn er ist ein trügerisches Weideziel (*masraḥun kaḏḏāb*). Einmal kam mir in den Sinn mit dem Stahl [sein Blut] zu verspritzen (*uschalschil*), aber ich dachte: Lass das; wer das Gebot Gottes fürchtet, gelangt zum Ziel!«

Die Liebe gewinnt wieder die Oberhand, und es folgen dann der poetische Bericht eines Liebesabenteuers, so unplastisch erzählt, dass er fast unverständlich ist, und ein Gedicht voll erotischen Schwulstes, dessen Inhalt in dem Schlussverse gipfelt:

»Und ich schwöre, ich bin zu schwach dich zu preisen und deswegen komme ich zu dir als einer, der sich entschuldigt.

Ua-uqsimu annī 'am medihika 'agizuy ḡa-min agli ḏā ḡafaitu nahyaka ḏā 'udri.«

¹⁾ So nach Stamb.

²⁾ Jedenfalls ein Pflanzename, vgl. Dozy Suppl., der *reseda alba L.* und *orobanche* nennt.

³⁾ *Eṣ-ṣabiḡu 'l-mulayyas*, nach Vorschlag von Herrn Professor Nöldeke; Stamb. liest: *eṣ-ṣabiḡu 'l-mula'wis*. Auch für das Verständnis des folgenden Satzes bin ich Herrn Professor Nöldeke zu Dank verpflichtet.

Nun erscheint der einflussreiche Diener des Geliebten, *al-Bâbâ Bairam* mit guter Botschaft; er hat seinem Herrn, von ihm um Rat gefragt, *al-Mutaijjam's* Treue geschildert und ihm dann geschmeichelt durch das Lob seiner Luxustiere, seiner Wachtel, seines Widders und seines Hahns, mit der Bemerkung, dass die Redensart zutreffe, welche behauptete, alles, was ein Schöner besitze, sei schön. *Al-Mutaijjam* sei Autorität in allen Sportdingen und würde ihn, wenn er sich gut mit ihm stelle, damit erheitern und darin unterweisen. Solche Worte hätten Eindruck gemacht und die Waise schliesslich völlig umgestimmt. Da tanzt *al-Mutaijjam* vor Freude, bringt den Weinkrug und Becher und stimmt ein Lied an, das die Waise herbeizieht. Sie singen dann abwechselnd ein *Dâ bait*¹⁾, in dessen Schlusstrophe *al-Mutaijjâm* auf seinen Hahn *Abu 'l-'urf Sabâh* (Vater des Kamms Morgen) zu sprechen kommt. Die Waise rühmt dagegen den ihrigen, der, im Arabischen nur durch einen Punkt unterschieden, *Siâh* (Kikeriki, eigentlich: Schrei) heisst:

»Mein Hahn ist dieser²⁾ von den Indern, nimm dich in Acht vor seiner gewaltigen Tapferkeit,

¹⁾ Vrgl. Hermann Gies, Ein Beitrag zur Kenntniss neuerer arabischer Versarten, Leipzig 1879 S. 22 ff.

²⁾ Das Wort *hâdâ* steht nur in Stamb. und ist in Esc. metrumstörend ausgefallen.

Wenn sein Schnabel schartig ist, so sind seine Füße von Eisen¹⁾,

Gleich als ob sein Kamm ein Karneol, der über der Rosenfarbe seiner Wangen prangt²⁾« etc.

»Darauf tritt der Hahn der Waise auf, und ihm folgt der Hahn *al-Mutaijjam*'s. Die Pfänder werden dem Schiedsrichter *ZJHUN*³⁾ übergeben«. *Al-Mutaijjam* setzt sodann dem poetischen Lobe des *Siġāh* das des *Sabāh* entgegen, den er dem Bettler-*'Orqa*⁴⁾, ferner *aš-Sālih b. Ruzzik*⁵⁾ und endlich in seinem Käfig einem Perserkönig hinter den Fenstergittern vergleicht:

¹⁾ Man bindet im Orient den Hähnen sogar wirkliche Stahlsporen an die Läufe, s. Reinaud, Relation des voyages I S. 129; Selenka, Sonnige Welten S. 345; ersteren Nachweis verdanke ich de Goeje.

²⁾ Nach Stambul: *ġazhū*, Esc. *ġurū*.

³⁾ Das *Z* wird durch beide Handschriften bezeugt. Hahnenkämpfe, eine aus dem klassischen Altertum stammende Sitte, sollen heute nach Globus 77. Band 1900 S. 378 noch in *Denizli* vorkommen, vgl. auch Georges Dorys, 'Abdul-Hamids Privatleben, München 1902 S. 92: »In echt orientalischem Gegensatz zu dieser Zuneigung [zu Tieren] findet der Sultan lebhaftes Gefallen an Widderkämpfen, wie 'Abdul'aziz für Hahnenkämpfe schwärmte.

⁴⁾ *'Orqa b. al-Īard*; vgl. Nöldeke: Abhandlungen der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen XI 1864 S. 238.

⁵⁾ Gemeint ist der Armenier *Ṭalāi' b. Ruzzik* mit dem Beinamen *al-Malik aš-Sālih*, der unter den letzten Fatimiden in Ägypten eine Herrschaft ausübte, bis er auf Anstiften einer Tante des letzten Chalifen *al-'Aqīd* 556 h. = 1165 D. ermordet wurde, vgl. *Ibn Xallikān* No. 310; *Ibn Iġās* I S. 66; Weil, Geschichte der Chalifen III S. 320; Aug. Müller's Islam I S. 638. Den ersten Hinweis verdanke ich de Goeje.

»Er kommt mit einer Krone, gleich als ob er ein König wäre, zwischen Hennen gleich Sklaven, Mit einem kunstvoll gewebten Überwurf (*tailasân*), der Seide nebst Feingold gleicht, über seinen Schultern«.

Dann trifft der Schiedsrichter seine Vorbereitungen und beginnt eine Predigt: »Lob sei Allah, der die Morgenröten anbrechen lässt und den Hahn inspiriert hat die Zeiteinteilung durch sein Krähen bekannt zu geben, der ihn mit einer Krone aus Karneol gekrönt, mit einem *Burqû'*¹⁾ von der Seite verschleiert und mit einem brokatenen Überwurf bekleidet hat, ihn aufgestellt hat in Gestalt eines gekrönten Königs, speziell mit Edelsinn und Ritterlichkeit begabt hat, ihn hierdurch vor allen Vögeln ausgezeichnet und durch gemächlichen Gang²⁾ von dem Harem unterschieden hat, sowie durch Gegnerschaft gegen den Nebenbuhler. Gebet und Frieden, Begrüssung und Ehrfurchtsbezeugung dem Fürsten der Gesandten und Boten des Herrn der Welten, seiner Familie und seinen Genossen insgesamt. Und ferner: das ungedeckte Duell der Rivalen ist zwar keiner Tierart besonders eigen, aber das Schönste, woran sich Volk und Könige ergötzen, bleibt doch der Hahnenkampf«.

¹⁾ Herabhängender Gesichtsschleier von der Form, wie ihn die Ägypterinnen tragen.

²⁾ Wir würden sagen: »gravitatischen Gang«. *Stamb.* und *Esc.* haben *dabb*, was mir auch besser erscheint als alle mir vorgeschlagenen Konjekturen.

Er proklamiert sodann die Kampfregeln, in denen ausbedungen wird, dass ein fliehender Hahn, welcher wieder Kehrt macht und den Angriff erneuert, nicht für bereits überwunden gelten soll, und segnet unparteiisch beide Hähne ein, die darauf den Kampf beginnen »nach dem Herkommen des Schattenspiels«.

»Da wird der Hahn der Waise von einem Schnabelhieb in den Nacken getroffen und verzieht sich auskneifend und zur Flucht gewandt. Aber die Waise sagt: »Mein Hahn ist bei Allah nicht in die Flucht geschlagen, es fiel ihm auch garnicht ein zu fliehn. Es ist nur die für den Gebetsruf bestimmte Zeit herangekommen, da wandte er sich vom Spiel zur Verherrlichung des richtenden Königs¹⁾. Das nämlich ist die Gewohnheit dieses Hahns, der gesegnet ist in seiner Inspiration, in seinem Angang und seinem Draufgang. Ist aber wirklich mein Hahn vor *Sabâh* geflohn, so steht dir mein Widder zur Verfügung im Stossen, und jeder Sportsman kennt meinen Widder, der einem wilden Löwen gleicht und beinahe den Widder des Tierkreises stösst und mit seinen Hörnern den Wall der Gog und Magog²⁾ zerstört«. Seine Mutter³⁾ habe nicht die Hörner des Tiers mit Löwen-

¹⁾ Schon *Muhammad* soll sich ähnlich über das Krähen des Hahns geäußert haben: *Gâhiz, Kitâb al-hajayân* II S. 94; vgl. auch Snouck, Mekka II S. 225 Anm.

²⁾ Vgl. De Goeje, De muur van Gog en Magog: Verslagen en Mededeelingen, Afdeeling Letterkunde, Derde Reeks, Vijfde Deel, Erste Stuk.

³⁾ *Jatim* bezeichnet nur ein des Vaters beraubtes Kind. — Über Widderkämpfe vgl. noch A. v. Kremer, *Culturg. d. Orients* II S. 75, 203.

fett gesalbt, keine Amulette an seinen Hals gehängt, noch ihn mit Zauberwasser begossen.

Ein Bote (*rasîl*) ruft von neuem den Schiedsrichter herbei, der die Herausforderung verkündet. *Al-Mutaïïam* tritt vor und erklärt, dass er sie aufnehme »mit einem Widder von den Widdern von *al-Buschnûr* ¹⁾«.

»Da tritt der Widder des *al-Mutaïïam* auf vor dem *Abu 'sch-schain* ²⁾, und jener rezitiert, während die beiden Widder einander gegenüberstehn, folgendermaassen:

»Unser Widder ist nicht, da um nicht zu stossen, während sein Gegner (*qîrn*) mit waffenstarrtem Horn (*garn*) ausgerüstet ist,

Ein Fettschwanz ³⁾ wie ein Schild geformt, das Horn ist eine Speerspitze und die Zähne sind Lanzen ⁴⁾«.

¹⁾ Über das ägyptische *al-Buschnûr* in der Nähe von Damiette und seine berühmten Widder vgl. *Jâqût* I S. 634; *Qazwînî* II S. 104; Quatremère, Mémoires géographiques et historiques de l'Égypte I Paris 1811 S. 233 ff.; Baedeker's Aegypten³ I S. 198. — Auch hier hat der Stambuler Codex das spezifisch Ägyptische aufgegeben und liest *al-maschhûra* (berühmt) für *al-Buschnûr*.

²⁾ »Vater des Makels oder der Hässlichkeit«, in der Folge noch einmal genannt, war also der Widder der Waise, vielleicht so benannt, um das böse Auge zu bannen. Vgl. Littmann, Semitic Inscriptions S. 124.

³⁾ Über die Fettschwänze der Widder von *al-Buschnûr* vgl. *Jâqût* a. a. O.

⁴⁾ Der Vers ist in beiden Handschriften verderbt; in der Übersetzung folge ich Stamb.

Nun tritt ein Proletarier ¹⁾ auf (der *Uahschî* heisst ²⁾).
Al-Mutajjam sagt zu ihm: »Besinge meinen Widder!«
Da spricht er:

»Kabschukum fâratum mina 'l-mustarâhî, fanzurâhu
ta'alluman bis-sulâhî,
Jantîhu 't-tîna mâ iu'aððiru fihi yahya karrîschi fi
mahabbi 'r-rijâhî«.

Die Verse, welche ich ihrer Derbheit wegen unübersetzt lasse, sind eine Parodie auf die vorhergehenden, nicht nur in demselben Metrum (*Xafif*) abgefasst, sondern auch auf denselben Reim ausgehend und mit demselben Wort beginnend; sie charakterisieren die Randglossen der sich versammelnden Zuschauer aus den untersten Volksschichten. Die Mutter der Waise erscheint darauf mit dem Räucherfass (*mibxara*) und bespricht den Widder ihres Sohns, um ihn gegen das böse Auge zu schützen; sie erzählt sodann, wie sie den Widder als Lamm aufgezogen, aus seiner Wolle Purpurmäntel verfertigt und ihn für ihren Sohn gemästet habe. Aber sie konnten es nicht über sich gewinnen ihn zu schlachten, und er entwickelte sich vortrefflich. »Es befreie ihn Allah von dem Übel des Auges des Neiders«.

Dann trifft wiederum der Schiedsrichter die

¹⁾ Vrgl. Quatremère, Sultan Mamlouks II S. 195 ff.: Sur le mot *harfûsch*.

²⁾ Nur in Stamb. und dort vielleicht eine Verwechslung, da *Uahschî* (Wilder) der Name von *al-Mutajjam's* Widder ist.

nötigen Veranstaltungen und hält eine Predigt, analog der vor dem Hahnenkampf gehaltenen. Der Widderkampf beginnt »nach der Tradition des Schattenspiels« und es wird der Widder der Waise in die Flucht geschlagen«. Es folgt ein Dialog, der einige alte Proben der noch heute beliebten *Mawālījā*-Poesie¹⁾ enthält.

Die Waise meint, dass es noch nicht aller Tage Abend sei: »Nicht jedes Mal bleibt der Krug ganz²⁾. Aber ich habe im Garten der Niederung einen Stier (und was für einen Stier³⁾), welcher jedem Stier auf der Winterweide⁴⁾ überlegen ist und welchen kein Zuchtstier⁵⁾ sieht ohne dass er wird wie einer, der sich mit Kot besudelt⁶⁾. Wenn er sich dem Stier der Venus⁷⁾ gegenüberstellte, so würde dieser seinen Anlauf nicht aushalten, sondern sich wie ein Krebs

¹⁾ s. Flügel, Über die Versgattung *Mawālījā*: ZDMG 7. Band 1853 S. 356—373; vgl. ferner ZDMG 12. Band 1858 S. 340—2; A. v. Kremer, Mittelsyrien und Damascus S. 147 ff.; Spitta-Bey, Grammatik des arabischen Vulgärdialektes von Ägypten S. 489—493; Gustaf H. Dalman, Palästinischer Diwan S. XV.

²⁾ Ein sehr häufig zitiertes Sprichwort: *mâ kulla marre, taslamu 'l-garre*. Vgl. z. B. die Liebenden von Amasia S. 26; 1001 Nacht ed. *Bairût* 1888 I S. 123.

³⁾ Fehlt in Stamb.

⁴⁾ Vermutlich hat hier *sâhil* diese Bedeutung, welche Dozy für Spanien belegt.

⁵⁾ Esc. *qajjimum mina '9-9îrân*, Stamb. *ḡaurum mina '9-9îrân*.

⁶⁾ Der Reim auf *es-sâhil* sichert *kal-ḡâhil* (also nicht: *kal-ḡâgil*).

⁷⁾ »Der Stier und die Wage sind die beiden Häuser der Venus« *Mefâtih al-'olâm* S. 225; vgl. Karabacek, PER, Führer S. 257: »So ist die Venus das aufsteigende Gestirn für den Stier.«

rückwärts konzentrieren aus Furcht vor diesem Löwen, und sein Horn würde wie eine Banane. Er ist aufgewachsen (*nascha'a*) in einem Garten, dessen Erde grünend (*ḫadir*) und dessen Wasser kalt (*ḫasir*), dessen Nächte Tag und dessen Abende Morgenröten¹⁾ und dessen Erde ein Himmel durch glänzende Sterne (*zuhr*), nicht durch Blumen (*zahr*)« etc. Auf diese Überschwänglichkeiten erwiedert *al-Mutaiẓẓam*: »»Ich glaube, du hast meinen Stier nicht ordentlich gesehen, noch ist durch den Ruf die Stärke seiner Tapferkeit zu dir gelangt« und beginnt nun seinerseits mit seinem Stier zu prahlen: »»wenn er den Berg stösst, fällt der Berg um (oder er erhebt seine Hörner und es erfolgt in seinem Umkreis ein Erdrutsch²⁾). O Richter *ZĤHUN*, wo sind die Pfänder und wo ist der, welcher verkündet und ausruft: »Jetzt ist die Zeit des Hörnerstossens!«

Da erhebt sich der Richter auf der Stelle und jeder von beiden bringt seinen Stier. Der Richter bleibt stehn eine feierliche Rede haltend und die Anwesenden folgendermaassen ansprechend: »Lob sei Allah, welcher am Himmel mit Umdrehung ausgezeichnete Tierkreiszeichen eingerichtet und den Aufgang der Sonne im Widder und den des Mondes im Stier angeordnet hat, der die Rinder geschaffen hat zur Landbestellung und um sich zu mühen um den Lebensunterhalt der Menschen und in ihre Milch Hei-

¹⁾ Stamb. »sein Tag und dessen Schatten seine Bäume«.

²⁾ Fehlt in Stamb.

lung gelegt hat und in ihr Fleisch Krankheit, damit der Genuss von ihrer Schlachtung abhalte und wir die Butter von ihnen gewinnen als eine der schmackhaftesten Speisen und durch Tapferkeit ausgezeichnet hat ihre Männchen wie durch Feigheit ihre Kühe¹⁾. Ich preise ihn ob dem, was er eingeflösst und gelehrt hat. Und Allah segne unsern Herrn *Muhammad* und seine Familie und seine Genossen und entbiete Frieden. Und ferner ist dieses mein Wort an die Anwesenden von den *Benû Rabî'a* und *Muḍar*: Nicht jedes Weisse ist ein Stück Fett und nicht jedes Rote ein Stück Fleisch, und nach der Scheinflucht geht die Niederlage leicht in Sieg über²⁾, und die Kriege sind gefüllte Eimer (*sigâl*)³⁾, und für den Kampf sind Helden und Männer, und man muss sich zur Flucht wenden und Reissaus nehmen und mit Ausdauer die Oberhand zu gewinnen suchen⁴⁾. Allah aber verleiht den Sieg, wem er will und schickt sich zu dem an⁵⁾, wozu er sich anschickt«.

Da wenden sich die Stiere und gehen auf einander los und kämpfen mit einander⁶⁾; und der Stier *al-*

¹⁾ *Buqûr* hat die ausschliesslich weibliche Bedeutung hier wohl nur dem Gegensatz zum Reimwort *ḍukûr* zu verdanken.

²⁾ Stamb.: Nach der Niederlage erfolgt der Sieg.

³⁾ Vrgl. mein *Beduinenleben*² S. 127, 169 Anm. 3.

⁴⁾ Die Lesung *ḡal-muḡâlaba* wird durch Stamb. gesichert, der hier einige sachlich nicht bemerkenswerte Abweichungen hat.

⁵⁾ Nach Stamb. *tahaḡḡâ'*.

⁶⁾ Stierkämpfe nach Weise des hier geschilderten waren schon im

Mutaijam's unterliegt vor seinem Horn und fällt zu Boden auf seine Ohröffnung¹⁾: er ist auf die Nase getroffen und seine Schulter verrenkt. In diesem Augenblick schreit die Partei *al-Mutaijam's* durcheinander (der Waise²⁾) zur Freude und sie klatschen³⁾ und tanzen ausgelassen. Man nimmt von *al-Mutaijam* die Pfänder, und er setzt sich bei seinem [des Stieres] Haupt nieder und weint und rezitiert im *Isfahân*-Ton:

»Weil ich meinen Stier misse, nimmt mein Weinen
zu und meine Träne strömt reichlich um ihn
aus meinen Augenlidern⁴⁾,

Ich bin in Trauer verfallen wegen eines Zweigehörnten⁵⁾, der viele und zahlreiche Angriffe⁶⁾
machte«.

Nachdem er die lange Ode auf den Stier beendet hat, ruft er: »O *reïs 'Alî*, dieser Stier ist zu nichts mehr zu gebrauchen, und ich begehre nicht ihn ferner am Leben zu erhalten. Ich werde von seinem Fleisch eine Tafel für die Brüder (*xiyânal lil-ixuân*) machen

alten Ägypten beliebt, s. die Abbildungen bei Wilkinson, *Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, Vol. II London 1837 S. 445/6.

1) Esc. *'alâ şimâxi uşunihî*, Stamb. *'alâ uşunihî*.

2) Fehlt in Esc.

3) Esc. schreien.

4) Dieser Vers fehlt in Esc.

5) *Ruzîtu bi-'i 'l-garnainî*. Über das erste Wort vergleiche Goldziher's Bemerkungen zur altarabischen Trauerpoesie: WZKM XVI S. 337. Bei *Au 'l-garnain* denkt man zunächst an Alexander den Grossen, mit dem der Stier verglichen wird.

6) So nach Stamb.

und dazu einladen (von meinen Genossen¹⁾) jeden Treuen und Verräter (*ḫayyân*). Wo ist der Fleischer *Ta'âschîr* und seine Schindergesellen? Bestellt mir auch den Bouletten²⁾-Bereiter *Abû gi'rân*³⁾ und seinen Küchenjungen!«

Da eilen sie ihn zu schlachten und ihm die Haut abzuziehn, ihn zu zerlegen und zu kochen. Darauf wird die Speise ausgebreitet und die Weinkrüge werden herbeigeschafft. Sodann spricht er: »Keinem einzigen sei der Zutritt zu uns verwehrt, geschweige denn, wenn der Becher funkelt. Vielleicht, dass mein Geliebter, die Waise, von diesem Hochzeitsschmause und dieser grossen Generosität vernimmt und mich in dieser Verfassung sieht, so dass er sich mir⁴⁾ in Liebe zuwende ohne Rückhalt.«

Darauf öffnet man die Pforten, Trinkschalen und Becher erscheinen, und die Gesellschaft wird mit Aloe (*'ûd*) und *nedd*⁵⁾ beräuchert. Er stimmt an und singt im *Zarfakand*⁶⁾-Ton:

¹⁾ Nur in Stamb.

²⁾ Die Herstellung der *kubab* wird in vielen Reisewerken beschrieben, vgl. z. B. Russell, Naturgeschichte von Aleppo, Zwote Ausgabe, I. Band S. 145/6, 147/8.

³⁾ D. i. Mistkäfer, indem die *kubab* mit Mistkugeln verglichen werden, welche dieser rollt.

⁴⁾ Stamb. ihr.

⁵⁾ Häufig in Verbindung mit Aloe genannt, die arabische Abkunft des Wortes wurde schon von *Ibn Duraid* bezweifelt (*LA*); ob aus *nard* entstanden?

⁶⁾ Vgl. Dozy Suppl. s. v. *zarfakand*.

Poesie:

»O meine beiden¹⁾ Zechgenossen, kommt in der Frühe zum Weinhändler und trinkt den Wein ungemischt« etc.

Das Stück erinnert in seinem jetzt folgenden letzten Teil an das noch heute beliebte türkische *Fasl* von *Bekri Mustafa*; es steht mit dem ersten in keinem inneren Zusammenhang; die Waise tritt wenigstens nicht mehr auf. Dagegen erscheinen nach einander verschiedene Gesellen, deren merkwürdige Namen, charakteristische Geberden und Einführungsreden auf bestimmte Laster hindeuten und fallen einer nach dem andern, nachdem sie getrunken haben, bezecht um. Nicht alle Beziehungen sind deutlich. Offenbar entsprechen diese Figuren hinsichtlich der dramatischen Technik bereits den pathologischen Typen des modernen türkischen Schattenspiels. Den Reigen eröffnet der *Muxanna*²⁾, als Figur der Erzähler schon *Mas'ûdi* VIII. S. 164 erwähnt.

Ich gehe nur noch auf die beiden letzten Gäste näher ein. Der erstere von beiden, der *Tufaili* d. h. Schmarotzer, Mahlzeitschinder würde dem *Uta* des indischen Dramas entsprechen, über den man Oldenberg, Die Literatur des alten Indien S. 268f. vergleiche. Über die Rollen, welche diese *Tufaili*'s vordem gerade in Kairo spielten, und ihre Streiche handelt anschaulich Lane, Sitten und Gebräuche der heutigen Ägypter,

¹⁾ Der Dual gehört hier zum Styl der altarabischen Poesie.

²⁾ Vgl. Kremer, Culturg. des Orients I S. 45.

deutsch von Zenker, 2. Band S. 116/7¹). »*Tufail al-arâs* (Hochzeiten-*Tufail*)«, sagt *Lisân al-'Arab*, »oder *Tufail al-arâis* (Bräute-*Tufail*) war ein Mann von den Kufiern zu den *Benû 'Abdallâh b. Tafaân* gehörig, der zu den Hochzeitsschmäusen, ohne dass man ihn dazu einlud, zu kommen pflegte und häufig sagte: »Ich wünschte, ganz *Kûfa* wäre ein Wasserbassin, so dass mir nichts verborgen bliebe«. Dann wurde jeder Schmarotzer »*Tufailî*« genannt, und sie bilden davon ein Verbum und sagen *taffala* [schmarotzern] und ein *ragulun* [Mann] *tiflîlun* ist ein solcher, der die Leute ohne Einladung besucht, um ihre Speise zu essen u. s. w«. Wie ich mich bei der Inhaltsangabe überhaupt bemüht habe möglichst zusammenhängende Stücke in wörtlicher Übersetzung zu geben, so lasse ich jetzt den Schluss des Ganzen folgen:

»Da tritt eine andere Person auf und *al-Mutaijjam* fragt sie: »Wer bist du, o Nachtwandler in der finstern Nacht?«

Der erwidert: »Welch ein Unglück, dass du nicht kennst den Schmarotzer *Salhab*, schöpfend, so viel die Hände fassen können, wegstiebitzend das Fleisch von den Tellern, aufsammelnd das Konfekt der Schüsseln, mit den Mahlzähnen wie eine Mühle malmend, der Marder des gebratenen Huhns²) und der Wolf des

¹) Vgl. ferner *Ayânî* XV S. 37/8 Artikel: *Ibn Darrâg at-Tufailî*; *Sa'dî's Bustân* ed. Graf S. 14 und 24 nebst *Sururi*; Kremer, *Culturgeschichte des Orients* II S. 201 ff.

²) Nach *Stamb.*: *ed-dagâg el-mutaggan*.

gemästeten Schafs¹⁾, geduldig ausharrend²⁾ über der heissen Speise, abgebrüht gegen Kopfschläge und die Hartherzigkeit der Türhüter und Bedienten, der in alle grossen Häuser sich Eintritt verschafft und weiss, was in den Kesseln verborgen ist, versoffen in Ölen und Ergaunerer³⁾ der fetten Gänse, Besitzer des Wachslinwandsackes und der fettigen Fingerspitzen, welcher nie genug kriegt und nimmer satt wird, und er rezitiert:

»Verweigere mir nicht die Brotsuppe (*aḡ-ḡarīd*) und die Fleischbrühe und den Essig und das Gemüse, während es doch überströmt,

Und nicht scheue ich vor dem Deckel zurück, wäre er auch von Feuer und hätte ich mich auch an ihm verbrannt,

Und nicht fürchte ich den Erstickungsanfall trotz der Grösse des Bissens, so dass ich beinahe erwürgt werde,

Und nicht befürchte ich von den Burschen, dass sie über mich zornig werden und zunimmt Wortwechsel und Zornesausbruch,

Ich ergaunere (*adukku*) im Derwischkleid, was ich sehe⁴⁾, ginge ich auch fort das Derwischkleid angefüllt mit Brühe«.

¹⁾ Nach Stamb.: *el-ḡarūf el-musamman*.

²⁾ Stamb. *eḡ-ḡābir*; bei Esc. fehlen die Konsonantenpunkte, was mich zunächst verleitete *aḡ-ḡābir* zu lesen.

³⁾ Nach Esc. *dakkāk*. Der Stamm kommt häufig bei *Gaubarī* in der Bedeutung »abgaunern« vor, vgl. z. B. ed. 1302 h. S. 62 Z. 9, S. 74 Z. 3, bedeutet aber auch »vorgaukeln«: ebend. S. 73 Z. 5 v. u.

⁴⁾ Stamb.: will.

Da spricht zu ihm *al-Mutajjam*: »Die Speise ist bei Gott ausgegangen. Hast du aber vielleicht Lust auf (etwas¹⁾) Wein?«

Da erwidert er: »Wohlan!«

Und er gibt ihm zu trinken, bis er ihn zu Boden streckt.

Sodann tritt eine Person von imponierendem Aussehen auf, enthaltsam in Trank und Speise und schreit einen (gewaltigen²⁾) Schrei, der die Schläfer erweckt und sie vom Weinrausch wieder zum Bewusstsein bringt.

Da fragt *al-Mutajjam*: »Wer bist du?«

Und er erwidert: »Ich bin der Todesengel, welcher entgeht der Vernichtung und die Hoffnungen kürzt, die Befürchtungen vermehrt, die Todesstunden näher³⁾ und die Handlungen zum Stillstand bringt, der fortnimmt Rang und Besitz, der Zerstörer der Genüsse und Zerstreuer der Versammlungen⁴⁾, der da überliefert den herrschenden Herrn den Abgründen des Höllenengels.«

Da sagt *al-Mutajjam*: »Ist noch Reue möglich vor der Katastrophe?«

Und er erwidert; »Siehe, die Pforte des Gnaden-

¹⁾ Stamb.

²⁾ Stamb.

³⁾ So nach Stamb., dessen Lesung hier den Vorzug verdient.

⁴⁾ Dieselbe Phrase am Schlusse von 1001 Nacht ed. Fleischer XII S. 426. Stamb.: der Zerstörer der Schlösser und Bevölkerer der Gräber.

reichen steht offen!¹⁾ So ergreife die Reue, solange der Geist in dir weilt, bevor er dahingerafft wird und seine Atemzüge²⁾ einbüsst.«

Da sagt *al-Mutaijjam*: »O Gott, o gnadenreicher³⁾, und König der Existenz³⁾, der du übst weite Barmherzigkeit und ausgedehnte Verzeihung, Unrecht hat getan meine Seele, ich wandelte tagüber⁴⁾ in den Finsternissen meiner Sinne. So verzeih mir, du bist ja der Sündenvergeber und der Allwisser der Geheimnisse⁵⁾. Dir nahe ich in Demut und bereue. Und ich bezeuge, dass es keinen Gott gibt ausser Allah, meinem Schöpfer, meinem Beistand und meinem Ernährer und bezeuge, dass *Muhammad* sein Sklav und sein rechtleitender Gesandter und mein Fürsprecher bei meiner Wiederkehr⁶⁾ [d. i. am Tag der Auferstehung]. Allah segne ihn und seine Familie (und seine Genossen⁷⁾) insgesamt (mit bis zum jüngsten

¹⁾ In der *Sîret az-Zâhir* tröstet sich der dem Weingenuss ergebene Sultan mit den Worten: »Das Tor der Busse ist offen«, s. Lane, Sitten und Gebräuche III S 16 und 22.

²⁾ Nach Stamb. *anfâs*.

³⁾ Wortspiel zwischen *al-gûd* und *al-yugûd*.

⁴⁾ *Zalaltu* (Esc.) scheint mir hier des Wortspiels mit dem folgenden *zulamât* wegen besser als *dalaitu* (Stamb.) »ich ging zu Grunde«.

⁵⁾ Stamb. *yûûb*; Goldziher machte mich bereits früher darauf aufmerksam, dass so für *'uûb* in Esc. zu lesen sei.

⁶⁾ Stamb.: dein Sklav, dein Gesandter und dein Freund.

⁷⁾ Stamb.

Tage währendem Segen¹⁾). Und ich bezeuge, dass Du²⁾ der Viel-Verzeiher, der Viel-Vergeber, und dass Du auferweckst³⁾ die Bewohner der Gräber.«

Dann wendet sich *al-Mutaijam* nach der *Qibla* und haucht seine Seele aus und erreicht seinen Herrn. Da kommen die Männer von Schloffheit und Schlaf wieder zu sich, sehen jene Sachlage und zerstreuen sich aus Furcht vor exemplarischer Bestrafung. *Al-Mutaijam* wird zum Waschplatz getragen (,gewaschen⁴⁾) und ins Leichenhemd gewickelt. Man folgt seiner Leiche⁵⁾ und begräbt ihn.

Zu Ende ist die dritte *Bāba* des Buchs *Ṭaiḫu 'l-ḫiḫāl* ganz und gar; (und Lob sei Allah, dem Geber des Verstandes und reichlichen Spender)«.

¹⁾ Fehlt in Stamb.

²⁾ Stamb.: Gott.

³⁾ Stamb. Gott auferweckt.

⁴⁾ Stamb.

⁵⁾ Stamb.: Man spricht über ihn das Gebet.

Aus dem 14. Jahrhundert haben wir noch eine sichere Erwähnung des Schattenspiels aus *Tebrîz*, wo *Muhammad 'Aşşâr* († 1382 D.) sein Epos *Mehr u-Muschterî* verfasste; in demselben heisst es Berliner Handschr. Pertsch No. 838 Bl. 124 und No. 839 Bl. 102:

»Du tscheschesch kerde zedschfân *çêmerâ*¹⁾ bâz,
*Ze-lu'bethâ-i-merdum bâde scheb-bâz*²⁾.

Seine beiden Augen öffnend von den Lidern die
Schutzwand,

In Folge der Pupillen-Puppen Schattenspieler ge-
worden.«

Auf Schatten- oder Puppenspiel weisen auch zwei Stellen bei *Hâfiz*³⁾ († 1389 D.) hin, die dann von Späteren natürlich mehrfach nachgeahmt sind; solche Nachahmungen sind jedoch kein Zeugnis für den Fortbestand und werden deshalb von mir übergangen.

1) *Xaima* ist noch heute der Terminus für die spanische Wand, hinter welcher der Schattenspieler agiert, vgl. z. B. Radloff VIII S. 375: *çaima kurdum schem'a jaktym*.

2) Eigentlich »Nacht-Spieler«; diese Bezeichnung für das Schattenspiel, auch bei *Evlîja I* S. 626, 653, 654, findet sich noch heute, vgl. z. B. Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, 7. éd. Tome II Paris 1869 S. 193.

3) *Dîwân* ed. Brockhaus No. 255, 5, 360, 6.

Ibschîhî, der etwa 1446 D. starb, zitiert in seinem *Mustatraf*¹⁾ 3 Verse²⁾ eines nicht genannten Dichters über das Schattenspiel, vielleicht aus einem Schattenspielprolog: Der Verständige sieht nach ihnen in dem Spiel den tieferen Sinn darin, dass, während alle Gebilde vorüberziehen und dahinschwinden, nur der Lenker bleibt. Dem nämlichen Gedanken gab nach *Ibn Higge* bereits *al-Qâdî al-Fâdil* dem Sultan Saladin gegenüber Ausdruck; als dieser ihn fragte, wie ihm das Spiel gefallen habe, erwiderte er: »Ich sah eine grosse Lehre: ich sah Reiche kommen und gehn, und als der Vorhang zusammengerollt war, da war der Beweger nur einer«³⁾.

Die Nachrichten fließen in der nächsten Folgezeit am reichlichsten für Ägypten. *Ibn Iq̄s* gedenkt in seiner ägyptischen Chronik des Schattentheaters an 4 Stellen. Aus dem Jahr 855 h = 1451 D erfahren wir

¹⁾ Ausgabe Kairo 1314 h. II S. 247; vgl. Seybold: ZDMG. 56. Band 1902 S. 413/4.

²⁾ Zwei davon findet man, von Wetzstein in folgender Weise trefflich verdeutsch, dessen Damascener Schattenspiel »Die Liebenden von Anasia« als Motto vorgedruckt:

»Ich seh' im Schattenspiele tiefen Sinn,
Es ist ein Bild des Lebens für den Denker;
Gestalten zieh'n vorüber, schwinden hin,
Dann endet alles, übrig bleibt der Lenker«.

Der Herausgeber gibt weder Text noch Quelle, obwohl er doch, mit einem Schattenspiel beschäftigt, zum mindesten Seybold's eben erwähnte Notizen in der ZDMG. nicht hätte übersehen dürfen.

³⁾ Vgl. Littmann's Arabische Schattenspiele S. 77.

von einem Gebot des Sultans *Tschakmak* (1438—53 D) sämtliche Schattenspielfiguren (*schuxûs xiîâl az-zill*) zu verbrennen¹⁾. 904 h = 1498/9 D. ergötzte sich der Sultan *al-Melik an-Nâsir Abu's-sa'âdât Muhammad* an den Vorstellungen des Schattenspielers *Abu'l-χêr*²⁾. Besonders wichtig aber ist eine Nachricht aus dem Jahre 1517³⁾, die *Ibn Iqâs*, da er 6 Jahre später starb, kurz nach dem Ereignis aufgezeichnet haben muss. In dem genannten Jahre 1517, einem der bedeutungsvollsten für die osmanische Geschichte, verlebte bekanntlich Sultan *Selim I.* Ägypten seinem Reiche ein, nahm den letzten Mamlukensultan *Tâmân Bej* gefangen und liess ihn aufknüpfen⁴⁾. Als der Eroberer noch in seinem Palaste beim *Miqiâs* (Nilmesser) auf der Insel *Rôda* weilte, liess er einmal einen Schattenspieler kommen, der ihm die Erhängung *Tâmân's* am Tor *Zuqêle* mit zweimaligem Reissen des Stricks zu seinem grössten Ergötzen vorführte. Der Sultan beschenkte ihn mit 80 Goldstücken sowie mit einem goldgestickten Sammetkaftan und sagte zu ihm: »Wenn wir nach Sambul reisen, so komm mit, damit sich auch mein Sohn daran ergötzt«⁵⁾. Sein Sohn Soliman, der spätere

1) *Ibn Iqâs*, *Bûlâq* 1311 h. II S. 33.

2) *Ibn Iqâs* II S. 347.

3) *Ibn Iqâs* III S. 125.

4) 15. April 1517.

5) *Selim* dachte über diese Dinge also anders als sein Grossvater *Mehmed II*, der Eroberer Konstantinopels, von dem die Hungarisch-Türkische Chronik, Nürnberg 1685 berichtet: »Sonsten pflegte er /

Belagerer Wiens, war damals 21 Jahre alt. Als er drei Jahre später die Regierung antrat, schenkte er 600 Ägyptern, welche *Selim* nach Konstantinopel mitgebracht hatte, die Freiheit, in ihre Heimat zurückzukehren¹⁾. Wahrscheinlich hielt sich unser Schattenspieler demnach von 1517—1520 in der türkischen Hauptstadt auf. Dies legt die Vermutung nahe, dass das Schattenspiel von den Arabern zu den Osmanen gelangte und zwar auf dem Wege Kairo-Konstantinopel.

Für eine solche Annahme darf man sich zunächst nicht auf die arabische Provenienz des *χodscha Nasreddin* berufen, da die von ihm erzählten Schwänke, wie Horn²⁾ nachgewiesen hat, zum grossen Teil persisch zu sein scheinen; vielmehr sprechen verschiedene Bedenken gegen eine solche. Wir haben gezeigt, dass das Spiel längst im Osten heimisch war und sehen die Türken ungleich stärker durch die Perser als von den Arabern beeinflusst. Wir besitzen aus dem 13. Jahrhundert ein türkisches Wort für das Spiel, das, wenn auch aus Ägypten belegt, doch dort nicht erfunden sein kann, zumal es noch heute in Turkistan fortlebt. Im 14. Jahrhundert wird das Spiel, wie wir sahen, in *Tebriz* erwähnt, das stets eine wichtige Ver-

an seinem Hofe / keinen Hofnarren / Seiltänzer / Taschen-Spieler und dergleichen Lotterbuben zu dulden«.

¹⁾ Joseph von Hammer, Geschichte des osmanischen Reiches 3. Band S. 7.

²⁾ Keleti Szemle I S. 66 ff.

mittlerrolle zwischen Persern und Türken gespielt hat. Die Prologe der heutigen Karagözstücke nennen als Erfinder häufig *Schejx Küschteri* und bezeichnen die Schattenbühne als *Schejx Küschteri mejdany*; das Grab dieses Derwisches, der zur Zeit Sultan *Orxan's* (1326—59 D.) gelebt haben soll¹⁾, wird noch heute am *Hükjumat jolu* zu Brussa gezeigt und ist von mir besucht worden. *Taschköprüzade*²⁾ erzählt nun in seinen *Schaqâiq-i-Nu'mânijje*³⁾, dass *Mehmed Küschteri* aus Persien (*dijâr-i-'Adschemden*) einwanderte. Dieselbe Angabe (*memâlîk-i-'Adschemden*) findet sich in des *Sejjid Ismâ'il Belîy Güldeste-i-rijâz-i-'irfân*⁴⁾, die Bibliographien von Männern enthält, die Beziehungen zu Brussa hatten.

Schwerer als äussere Zeugnisse wiegen die innern. Zwischen dem ägyptischen und türkischen Schattenpiel klafft nämlich eine weite Kluft, indem ersteres keine stehenden Typen besitzt. Es ist Prüfer's Verdienst zuerst auf die Tatsache hingewiesen zu haben, dass das moderne ägyptische Schattenspiel eigentlich nur eine einzige Figur, die mehreren Stücken gemeinsam ist, kennt, nämlich den *Me'addim* (klass. *Muqaddim*),

¹⁾ Vrgl. Radloff, Proben der Volkslitteratur der türkischen Stämme VIII S. 363; Kúnos, Három Karagöz-játék S. 7.

²⁾ Geb. 1495 zu Brussa, starb 1560 zu Stambul.

³⁾ Türkische Übersetzung gedruckt zu Konstantinopel 1269 h. = 1852/3 D. S. 45.

⁴⁾ Vollendet 1135 h. = 1722 D., in dem Druck Brussa 1302 h. = 1884/5 D. S. 226.

welcher dem altägyptischen Cher-heb (Regisseur), über den man A. Wiedemann: *Mélanges Nicole* 1905 S. 572 und dem *Hadschiewad* des türkischen Schattenspiels, der zuerst auftritt und den Prolog spricht, entsprechen würde. Allenfalls könnte man noch den *Rixim*¹⁾ als eine typische Figur ansehen, der aber eine ganz untergeordnete Rolle zu spielen scheint. In den zahlreichen Angaben über ägyptisches Schattenspiel in der arabischen Literatur hören wir nichts von *Qaraqoz*²⁾; und von den nahezu 100 verschiedenen Figuren, die in den drei Stücken des *Ibn Dāniḡāl* auftreten, findet keine einzige in zwei Stücken Verwendung. Von dem persischen *Scheb-bāz* wissen wir wenig, aber doch so viel, dass sein Narrentypus *Ketschel Pehlewān* sich zu *Karagöz* wie der persische zum türkischen Charakter verhält³⁾. Wäre ferner das Schattenspiel durch den ägyptischen Schattenspieler, welchen *Selim I.* mitbrachte, nach Konstantinopel verpflanzt worden, so müsste man hier zunächst das historische Schattenspiel

¹⁾ Vrgl. über ihn Curt Prüfer: Ein ägyptisches Schattenspiel, Erlangen 1906 S. XVI, 86.

²⁾ Dagegen gehört dieser dem ägyptischen Puppentheater an, das man nicht, wie so oft geschieht, mit dem Schattentheater verwechseln sollte.

³⁾ S. namentlich Chodzko, *Théâtre persan* S. XV ff. In dem *Ketschel Pehlewān* erkennt man unschwer die als *Pehlewān* bezeichnete Hauptfigur einer Schattenkomödie wieder, welche Ouseley in einem türkischen Nomadendialekt aufführen sah, vrgl. dessen *Travels in Various Countries of the East, more particularly Persia* Vol. III London 1823 S. 404/5.

erwarten. Dieses ist aber gerade immer eine Spezialität von Ägypten geblieben; wir haben sie bereits für das 12. Jahrhundert wahrscheinlich gemacht (S. 34 Anm.), und noch Prüfer erwähnt ein ägyptisches *li'b harb es-Sūdān* (sudanesischer Krieg) und ein *li'b harb el-'Agam* (persischer Krieg¹⁾).

Damit soll nicht gelegnet werden, dass Beeinflussungen auch zwischen dem ägyptischen und türkischen Spiel stattfanden. Das von Prüfer veröffentlichte und übersetzte *Li'b el-markib*²⁾ steht sogar in sehr engem Zusammenhang mit dem von mir herausgegebenen und verdeutschten *Kajyk oĵnu*³⁾. Indessen, gerade ein Schattenspiel wie dieses, das auf dem Wasser spielt, wird wohl eher in Konstantinopel als in Kairo seine Heimat haben. Demnach dürfte das türkische Spiel höchstwahrscheinlich von Osten abzuleiten sein.

Lutfi Pascha († 1543 D.), welcher Grossvezir unter Soliman Kanuni war und noch den Schattenspieler, welcher diesem das Ende des letzten Mamlukensultans vorführen sollte, gesehen haben mag, verwendet in seinem *Asaf-name* in einem Vergleich, der sich wahrscheinlich auf das Jahr 1536 bezieht, den *ħajaldschi*

¹⁾ Prüfer, Ein ägyptisches Schattenspiel S. XII.

²⁾ Das Schiffsspiel, Ein Schattenspiel aus Kairo. Von C. Prüfer: [Münchener] Beiträge zur Kenntnis des Orients, 2. Band, 2. Abteilung, Halle a/Saale 1906 S. 154—169.

³⁾ Herausgegeben als Karagöz-Komödien II, übersetzt als Anhang zu meiner Türk. Litteraturgesch. in Einzeldarstellungen I.

Schattenspieler¹⁾. Noch aus demselben Jahrhundert stammt die älteste deutsche Beschreibung des türkischen Schattentheaters. Niclas Haunolth erzählt gelegentlich der grossen Feste, welche Sultan *Mürad III.* (1574—95) im Sommer 1582 bei der *Sünnet* (Beschneidung) seines Sohnes *Mehmed* veranstaltete, bei Lewenklaw, Neuwe Chronica Türckischer nation, Franckfurt am Mayn 1590 S. 489: »Darnach hat man ein / auf 6 Rädeln mit Laden verschlagen Gerüst oder Bühnen / auffn Platz her geschoben / so vornen her nur weisse Leinwat / dariñen aber etliche Liechter gestanden / da einer mit den Schatten / den etliche Figurn von den Liechtern durch die Leinwadt geben / abgebildet / wie ein Katz ein Mausz / ein Storch ein Schlang fräsz / auch wie jr 2. mit Finger zeigen / wie die Stummen pflegen / mit einander deuteten und redeten²⁾ / Item wie einer jagete und hetzte / etc. welches alles viel hübscher zusehen gewesen / wañ die spaget vnd fäden damit die Figuren hin vnd wider gezogen worden / nicht so dick vnd sichtbarlich gewesen weren«.

Ausserordentlich wertvolle Nachrichten über das Schattentheater seiner Zeit überliefert uns der türkische Reisende *Evlja* im ersten Bande seines *Syjahat-name*

¹⁾ Dresdener Handschrift, Fleischer's Katalog No. 181 Bl. 59^a. *Xajaldsch* scheint mir nicht die entsprechende weitere Bedeutung von *χajal* zu haben.

²⁾ Auch *Evlja* erwähnt I S. 654 ein *dilsizler taklidi*. Möglicherweise ist an die Stummen des Palastes zu denken.

(Reisebuch). Mit Entzücken spricht er von dem berühmten Schattenspieler *Hasanzade*, der zweimal wöchentlich vor Sultan *Mürad IV.* (1623—40 D.) spielte und schildert ihn als gelehrten, der persischen und arabischen Sprache kundigen und musikalisch gebildeten Mann. »Nach *Schejx Schazili*« (arab. *Schâdîlî*), sagt er von ihm, »brachte dieser das Schattenspiel zu Ehren«, scheint also anzunehmen, dass der Stifter des die Ekstase der Gottesliebe pflegenden Derwischordens der *Schâdîlîjâ*¹⁾ *Abulhasan 'Alî esch-Schâdîlî* († 656 h = 1258 D.)²⁾ ein grosser oder der erste Schattenspieler war, vielleicht weil er für den Entdecker des Kafes galt³⁾ und das Spiel meist in Kafes stattfand. *Hasanzade* verwendete bereits die meisten der heute geläufigen Typen: *Karagöz*, *Hadschi Aivad*, *Bekri Mustafa*⁴⁾, den *Miras jedi*, den Arnauten, arabischen Bettler und andere. Nach *Evlîja's* Zeugnis verstand er nicht nur durch realistische Nachahmung und Komik zu ergötzen,

¹⁾ Depont & Coppolani, Les confréries religieuses musulmanes, Alger 1897 S. 443 ff.

²⁾ S. über ihn Haneberg, Ali Abulhasan Schadelî: ZDMG. VII 1853 S. 13—27. Seine Biographie schrieb 'Atâ'-allâh asch-Schâdîlî, s. Brockelmann, Gesch. d. arab. Litt. II S. 118 No. 15. Vrgl. ferner *Xodschazade Ahmed Hilmi*, *Hadîqat ül-evlîjâ* VII Stambul 1318 S. 5 ff.

³⁾ *Evlîja* I S. 602; Dieterici, Chrestomathie Ottomane S. 49.

⁴⁾ Über ihn vrgl. namentlich G. Jacob, Traditionen über *Bekri Mustafa*: Keleti Szemle V S. 271—277; Th. Menzel, *Bekri Mustafa* bei *Mehmed Tevfik*: Ebend. VII S. 83—89.

sondern auch tieferen süßischen Sinn damit zu verbinden. Ausdrücklich bezeichnet *Evlîja* (I S. 654) den *Hasanzade* als den Erfinder der verkleinerten Schattenbühne, die noch heute bisweilen im Schattenspiel, wie das Schauspiel im Hamlet, vorgeführt wird¹⁾. An einer andern Stelle (I S. 598) enthält *Evlîja* einen Hinweis auf die Tracht des *Karagöz*, der vielleicht einmal von Wichtigkeit werden könnte; dort ist von der Eintreibung des Knabenzinses die Rede; ein *Tschorbadschy* von dem den Janitscharen attachierten Corps der *Jaja* besorgte dies Geschäft alle 7 Jahre mit 500—600 Mann und brachte 7000—8000 Rekruten auf. Die *'Adschemi-oylans* wurden zunächst in *Üsküb* eingekleidet; zu ihrer Uniform gehörte eine Mütze aus rotem Filz nach *Evlîja's* Worten: »wie die Nachtmütze des Schattenspiel-*Karagöz*«.

Unter Sultan *Ibrahim* (1640—8), der Vergnügungen aller Art in so hohem Grade ergeben war, dass er den Ernst der Regierung völlig verkannte, hätte es der Schattenspieler *Kör Muselli Oylu* durch eine Vorstellung beinahe zum Grossadmiral gebracht, wie *Muhammad ben Husain ben Nasûh* in seinem *Zejl-i-tewariḫ-i-al-i-'Osman* berichtet. Die mir allein bekannte

¹⁾ Vrgl. Radloff, Proben der Volksliteratur der türkischen Stämme VIII S. 331. In der Hamlet-Parodie von Friedrich Schink (Marionettenspiel, Berlin 1799) haben wir auch ein Marionettenspiel im Marionettenspiel, vrgl. Das Incognito, ein Puppenspiel von Joseph Freiherrn von Eichendorff, herausgegeben von Konrad Weichberger, Oppeln 1901 S. 12.

Dresdener Handschrift¹⁾ ist leider schwer leserlich und fehlerreich. Einige undeutliche Buchstaben des folgenden Stücks hat zuerst Herr Dr. Menzel entziffert, und ich habe mich durch Vergleiche bei weiterer Lektüre in der Handschrift von der Richtigkeit seiner Lesungen, die verschiedene kleine Korrekturen des Textes verlangten, überzeugt.

»Eines Tages«, so heisst es im Manuscript Bl. 3 von Sultan *Ibrahim*, »ernannte er im Scherz²⁾ einen Zigeuner, *Ahmed* mit Namen, welcher Chef der Spielleute war, zum Janitscharen-*Aya*; aber der Zigeuner *Ahmed* seinerseits lehnte es ab und verzichtete darauf mit den Worten: »Mein Padischah, die Knechteschaar schlägt mich todt«.

Wiederum eines Tages ersann ein Schattenspieler (*çajâl-bâz*) mit Namen *Kör Müselli Oylu* von der Spielmannsgilde die Darstellung einer Festung, einer Galeere und eines Lastschiffs aus Raketen und liess die Feuerwerkskörper einander bekriegen³⁾. Da dies dem Naturell des *Padischah* zusagte und äusserst eigenartig war, begnadete er im Scherz den erwähnten Künstler

¹⁾ Fleischer's Katalog No. 13.

²⁾ Steht zweimal im Satz und ist einmal zu tilgen.

³⁾ Ein ganz ähnliches Kunststück sah Haunolth bereits anno 1582 und beschreibt es a. a. O. S. 488: »Man hat dem Sultano etlich Feuerwerck / von Castelln / Galleren so man auff Rädern / vnd mit etlichen Rossen auffgeführt / praesentiert / welches dann zu Abendt angezündt / vnd lustig zusehen gewesen ist«.

(*χajâl-bâz*) mit der Würde des Grossadmirals (*kapudanlyk*). Doch auch dieser lehnte ab und verzichtete darauf. Das Seltsame dabei ist der Umstand, dass im Zeitalter Sultan *Ibrahim Xan's* von den Spielleuten einer für den Posten des Janitscharen-*Aγas* passend und ein anderer für den des Grossadmirals geeignet erschien.

Zur Zeit Sultan *Mehmed Xan's*¹⁾ wurde dem erwähnten Zigeuner *Ahmed* mit seinem gesammten Anhang im Arsenal-Gefängnis Galeerenstrafe zuerteilt. Dort gingen einige zu Grunde, während andere nur mit Mühe die Freiheit erlangten«.

Bei *χajâl-bâz* haben wir hier wohl sicher an einen Schattenspieler zu denken; auch *Hasanzade* trieb nach *Evlja* I S. 654 gelegentlich solche Feuerwerkerei.

Unter der Regierung *Mehmed* IV. besuchten zwei Franzosen die Türkei, welche in ihren Reisewerken des Schattenspiels gedenken. Der erste, *Thévenot*, dessen Reisen in die Jahre 1652—7 fallen, berichtet, dass die Schattenspieler häufig Juden seien und nennt als erster Abendländer den »*Caragheuz*«²⁾, der vor dem 17. Jahrhundert bisher auch im Orient nicht bezeugt ist³⁾. Der zweite, *de la Croix*, wohnte im Mai

¹⁾ Das ist *Mehmed* IV, der auf *Ibrahim* folgte und von 1648—1687 regierte.

²⁾ *Thévenot*, *Relation d'un voyage fait au Levant*, Paris 1665 S. 66/7.

³⁾ *Karagöz* führt seinen Namen wohl, weil er als Zigeuner gedacht wird und das Wort, welches »Schwarzauge« bedeutet, eine Be-

1675 der *Sünnet* des Kronprinzen *Mustafa*, des späteren Sultans *Mustafa II.* ¹⁾ bei und berichtet in seinen *Memoires* ²⁾: »Pendant le reste de la nuit l'on representoit des marionettes à l'ombre devant les tentes du grand Seigneur & des Vizirs«.

Paläographisch vielleicht schon etwas früher dürfte ein Grabstein bei Brussa anzusetzen sein, den ich vor Jahren kopierte ³⁾, welcher auf der einen Seite die Aufschrift trägt: »Der Schattenspieler *Sejjid Mustafa Tewfik* vom Derwischorden der *Nakschibendi's*«, auf der andern 7 auf das Schattenspiel bezügliche Verse, die einen alten Schattenspiel-Prolog (*perde yazeli*) darzustellen scheinen. Meine Ansetzung beruht auf zahlreichen Vergleichen; so befindet sich in Pera in *Asmaty Mesdschid sokary* ein Grabstein mit der arabischen Aufschrift: »Dies ist das Grab des *Mehmed Dede*, anno 1035« [h = 1625/6 D.]; sowohl die Form des Steins als die der Zeichen, namentlich des *Däl* steht der unseres Steins nahe. Die Verse zeigen eine sûfische Tiefe, welche auf eine hohe Entwicklung

zeichnung für Zigeuner ist. Schon *Evlja* (I S. 655) bezeichnet den historischen *Karagöz* als Zigeuner. Die Puppenspieler waren, wie namentlich Fischel (Die Heimat des Puppenspiels: Hallesche Rektorreden II) gezeigt hat, früher sehr häufig Zigeuner.

¹⁾ Regierte 1695—1703 D.

²⁾ Paris 1684, Seconde partie S. 107.

³⁾ Vrgl. ZDMG. 58. Band 1904 S. 811—3; einen Lichtdruck des Steins findet man in meinen Erwähnungen des Schattentheaters in der Welt-Litteratur, 3. Auflage.

der damaligen Schattenbühne in Brussa schliessen lässt: Allah selbst hat dem Künstler den Vorhang verliehn, um auf ihm Gottes Schöpfungswerk andeutend zu reproduzieren und durch Schein zur wahren Erkenntnis zu führen.

Von den Stücken des heutigen Repertoires scheint auf eins, nämlich das Schreiber-Spiel (*Jazydschy oynu*) bereits der Historiker *Râschid* anzuspielden¹⁾. Er sagt nämlich, schildernd, wie bei dem Aufruhr, welcher *Mustafa* II. vom Trone stiess, die Rebellen den *Istambol kadysy* in tumultuarischen Szenen zwingen Briefe in ihrem Sinne an die 'Ulema's zu schreiben: »Ihr Durcheinanderschwätzen war das reinste Schreiberspiel«. Auch besitzen wir aus dem 18. Jahrhundert einen Beleg aus Aleppo dafür, dass sich das Schattentheater dort zum Organ der politischen und sozialen Satyre machte. »Die Obrigkeit«, so berichtet Russell²⁾, »legt sich zuweilen in's Mittel und nimmt Einzelne in Schutz, dass sie nicht auf der Schaubühne aufgeführt, und dem Gelächter des gemeinen Mannes preisgegeben werden. Zu Anfang des russischen Kriegs im Jahr 1768 wurden die Janitscharen von Aleppo, die aus dem Felde mehr in Ungnade zurückkamen, auf der Schaubühne aufgeführt, wo sie eine spass-

¹⁾ *Râschid, Tarîx*, 2. Band, Konstantinopel 1741 D. Bl. 6b Z. 12.

²⁾ Alexander Russell, Naturgeschichte von Aleppo, Zwote Ausgabe, übersetzt von Gmelin, 1. Band, Göttingen 1797 S. 198.

hafte Nachricht von ihren Taten gaben, und Kara-guhs konnte nicht umhin, ihrer Tapferkeit einige scharfe Hiebe zu geben ¹⁾; diesem Benehmen wurde, mit so grossem Beifall es auch aufgenommen wurde, von Obrigkeits wegen bald Einhalt getan; denn wenn gleich damals in ihrem Stande der Erniedrigung von den Janitscharen wenig zu besorgen war, so hätten sie sich doch wahrscheinlich, wenn sie sich zum nächsten Feldzug in Bewegung setzten, sehr gerächt. Bei dem Fall eines Handelshauses, der auch unter dem Volke Aufsehen erregte, wandten sich gewisse Leute, welche darein verwickelt waren, an das Serail um Schutz gegen den Mutwillen des Kara-guhs, der auf der Schaubühne die Rolle eines Kaufmanns gespielt, und, um auf neuere Vorfälle anzuspielden, zur grossen Unterhaltung des gemeinen Haufens eine Menge betrügerischer Streiche vorgestellt hatte.«

Mit dem 19. Jahrhundert mehren sich die Nachrichten über das Schattentheater in der Reiselitteratur ganz bedeutend; ihre Zuverlässigkeit steht dazu leider im umgekehrten Verhältnis. Man darf niemals vergessen, dass Reisewerke zum weitaus grössten Teil aus Erzählungen von Fremdenführern oder Konsuln

¹⁾ Möglicherweise verwechselte Russell hier die Janitscharen mit den *Deli's*, die nach ihm II S. 13 in den Dörfern der Umgegend lagen. Der renommierte *Deli Bekir* legte namentlich in der Schlusszene dem vorwitzigen *Karagöz* eine Anspielung auf die jüngsten Ereignisse nahe. Vgl. über jene Figur mein Buch über das türkische Schattentheater, Berlin 1900 S. 23 ff.

zusammenwachsen, von denen die ersten meist wenig oder garnicht Türkisch verstehn, die letzteren ihre Stellung vielfach als Hindernis für den Verkehr mit dem Volk auffassen. Auf sicheren Boden gelangen wir erst wieder mit der Aufzeichnung von Texten, die in erfreulicher Weise begonnen hat, aber noch eifrig fortgesetzt werden muss; vor allem fehlt es an Texten für Turkistan, Persien und Tunis; in Algier kommen wir bereits zu spät. Türkische Texte verdanken wir hauptsächlich Kúnos, an dessen Arbeiten sich die meinigen anreihen. Zum türkischen Kreis, wenn auch in arabischer Sprache überliefert¹⁾, gehört ferner das von Wetzstein bereits vor einem halben Jahrhundert zu Damascus aufgezeichnete Stück: »Die Liebenden von Amasia«. Damals stand die Schattenbühne zweifellos noch auf einer höheren Stufe als heute, und es ist bedauerlich, dass Wetzstein, wenn auch aus berechtigter Verstimmung, die Arbeit den Fachgenossen vorenthielt, wodurch diese Studien nicht nur verzögert, sondern dadurch auch um manches wertvolle Material, das heute nicht mehr zu erlangen ist, für immer gekommen sind. Nach seinem Tode waren verschiedene junge Orientalisten zur Herausgabe bereit; dass Jahn die Arbeit ohne Verzögerung

¹⁾ Die Erhebung des äusserlichen Unterscheidungsmerkmals der Sprache zum Einteilungsprinzip und Grenzwall hat auf dem Gebiet der islamischen Wissenschaft leider vielfach die natürlichen Zusammenhänge zerrissen und das Verständnis für dieselben getrübt.

geleistet hat¹⁾, bleibt aner kennenswert, wenn auch sachkundigere Behandlung vielfach wünschenswert gewesen wäre²⁾. Sehr viel wertvoller sind für uns die von Littmann in Bairût und von Prüfer in Kairo aufgenommenen Texte, weil sie in sorgfältiger Transcription vorliegen. Die zur Festlegung der Aussprache durchaus unzureichende Niederschrift neuarabischer Texte in dem unvollkommenen Schriftsystem des *Qorân* war vor 50 Jahren zu entschuldigen, wäre aber heute besser durch eine wissenschaftliche phonetische Umschrift ersetzt worden. Littmann's Texte³⁾ hängen durch die typischen Figuren noch mit dem türkischen Spiel zusammen, zeigen aber schon manche arabischen Züge, wogegen Prüfer's⁴⁾ den rein-arabischen Charakter

¹⁾ Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes XII, 2 Leipzig 1906.

²⁾ Dass der Herausgeber von »Ferhad und Schirin«, einem der beliebtesten Stoffe der islamischen Poesie, dessen Verwendung im Schattenspiel längst bekannt war, überhaupt nichts zu wissen scheint, muss ebenso Staunen erregen wie etliche Anmerkungen unseres gelehrtesten *Nahy*-Kenners über ganz gewöhnliche sprachliche Erscheinungen. Keineswegs soll jedoch bestritten werden, dass Wetzsteins Manuskript trotz seines vorzüglichen Kommentars Schwierigkeiten unerklärt liess, über die auch andere gestolpert wären.

³⁾ Vgl. namentlich Enno Littmann, Arabische Schattenspiele, Berlin 1901.

⁴⁾ Curt Prüfer, Ein ägyptisches Schattenspiel [*Li'b ed-dêr*], Erlangen 1906 und Das Schiffsspiel, ein Schattenspiel aus Kairo: Münchener Beiträge zur Kenntnis des Orients 2. Band 2. Abt. 1906 S. 154—169.

repräsentieren, indem sie keine stehenden Typen kennen und noch längere Abschnitte ganz in gebundener Rede enthalten. In den türkischen Stücken herrschen meist die Sprache und die Jargons des täglichen Lebens¹⁾, *Ibn Dāniḡāl* kennt nur Reimprosa und Poesie; auch von den älteren Schattenspiel-Manuscripten, die Prüfer im Besitz des Kairoer Schattenspielers *ustā Daryḡsch* entdeckte und deren Erwerbung durch eine europäische Bibliothek mit zweckmässigen Ausleih-Bestimmungen sehr zu wünschen wäre, berichtet er, sie wären »durchweg in poetischer Form abgefasst«²⁾.

Nach islamischer Weltanschauung hat der Mensch wenig Einfluss auf die Gestaltung seines Schicksals. Allah ist der Lenker, der Sultan, der tut, was er will, ohne dass er Jemand Rechenschaft schuldet. Die Schattenbühne ist, wie schon Saladins Wezir herausfühlte³⁾, die angemessene dramatische Ausdrucksform einer solchen Weltauffassung, weil hier kein Einzelspiel selbstständige Geltung erstrebt und die Regie nicht durch Individuen gehemmt und beeinflusst wird, sondern mit ihren Geschöpfen arbeitet. Der Muslim würde einem Drama, das ethische Probleme subjektiv löst, wenig Verständnis entgegenbringen; er fühlt sich zu sehr abhängig von den launenhaften Bestimmungen

¹⁾ Eine Ausnahme bildet die romantische Schule, von deren Produkten wir bisher nur »*Ferhad* und *Schirin*« genauer kennen.

²⁾ *Līb ed-dēr* S. XI.

³⁾ Vgl. S. 77.

seines Herrn, deren Erfüllung sein Ideal, den Inhalt seines Glaubens, seine Lebensaufgabe und Existenzberechtigung bildet. In diesen Grenzen bewegt sich der Konflikt. In den meisten Schattenspielen kann man die Idee einer Schuld, die eine Sühne nach sich zieht, beobachten; in den türkischen Stücken ist dies Vergehen meist weltlicher, in den echt-arabischen meist religiöser Natur.

Zum Verständnis der religiösen Sühne, welche namentlich in arabischen Stücken als tieferer Gehalt der Handlung gerade noch erkennbar ist, muss man mit der islamischen Auffassung des Unglaubens vertraut sein. Durch schlimme Taten, namentlich solche, die im *Qorân* ausdrücklich verboten sind, verfällt der Gläubige nach der strengeren Auffassung dem Unglauben. Kompensiert wird diese Strenge dadurch, dass die Reue genügt, um wieder gläubig zu werden, aber der vorher aufgespeicherte Schatz guter Werke ist verloren, auch die Verpflichtung zur Pilgerfahrt nach Mekka erwächst von neuem, weshalb sie am zweckmässigsten erst am Ziel des Lebens unternommen wird. Das ist der tiefere Grund, weshalb der *Emîr Qisâl* und das moderne *Li'b ed-dêr* mit der Pilgerfahrt schliessen und *al-Mutajjîm* wenigstens mit der *Schahâda* auf den Lippen verscheidet, denn sie bedeutet den Übertritt zum Glauben. Unklare Begriffe haben etliche Reisewerkfabrikanten und andere veranlasst sich über die Moral des islamischen Schattentheaters zu entrüsten. Zu ihrer Beruhigung möchte ich auf

die Inhaltsangabe hinweisen, die Ouseley¹⁾ von jenem Schattenspiel gibt, das er, wie oben bemerkt, in einem türkischen Nomadendialekt aufführen sah, und das an moralischer Pedanterie kaum etwas zu wünschen übrig lässt. Die Hauptfigur, der *Pehlewán*, verliebt sich in ein hübsches Mädchen, wird aber von seinem Berater vor dieser Liebe gewarnt, da die Brüder derselben furchtbare Diwe seien. Diese erscheinen nach einander und werden vom *Pehlewán* erschlagen. Als der Held die Früchte seines Sieges geniessen will, ermahnt ihn sein Berater eine rechtmässige Ehe zu schliessen, die dann auf der Schattenbühne mit allem Pomp vollzogen wird. Ähnliche Züge finden sich in *Li'b ed-dér*²⁾.

Der typische Verlauf der türkischen Stücke ist der, dass *Hadschiewad* und *Karagöz* einander begegnen und verabreden sich durch irgendein Gewerbe etwas Geld zu verschaffen. *Karagöz* erweist sich bei der Ausführung zunächst als Tölpel, bis seine Tölpeleien allmählich in mutwilligen Unfug übergehn. Als Kunden ziehen die einzelnen Völkertypen Stambuls: der Grieche, Armenier, Jude, Laze etc. auf, jeder das Türkische in seiner Weise radebrechend. Schliesslich schreitet die Polizei in Gestalt des *Mandraly Tuzsuz Deli Bekir*³⁾

1) Ouseley, Travels in Various Countries of the East, more particularly Persia, Vol. III, London 1823 S. 404/5.

2) Vrgl. namentlich die Forderung des Freiers S. 112/3: »Ich bestehe auf der Abfassung des Heiratskontraktes in einem muslimischen Hause«.

3) Die *Deliler* (Tollen) waren vordem ein irreguläres Elitecorps der türkischen Armee, in welches sich verwegene Soldaten gegen

ein. Auf Bitten des *Hadschievad* lässt er den *Karagöz* endlich unter der Bedingung laufen, dass er am nächsten Abend noch lustiger spiele¹⁾. Dieses Grundschema lässt sich auf alle nur denkbaren Gewerbe übertragen; wir sehen den *Karagöz* als Bootsmann, Strassenschreiber, Schulmeister, Eisverkäufer, Bettler, Irrenarzt, der seine Kranken für Geld sehn lässt, etc. Die Moral dieses Genres erscheint uns für Kinder berechnet.

Vielfach sind nun die Stoffe nicht auf der Schattenbühne ursprünglich, sondern der Roman- oder Schwank-Litteratur entlehnt. Der in persischen und türkischen Epen so oft behandelte und als türkisches Volksbuch viel gelesene Stoff von *Ferhâd* und *Schîrîn* wird heute noch von den *Xajaldschy's* in Konstantinopel und Selanik hinter der erleuchteten

Solderhöhung aufnehmen liessen, und das in der Schlacht den exponiertesten Posten einnahm. Es bestand vorwiegend aus Arnauten, und als solcher wird *Deli Bekir* noch heute gespielt. *Tuzsuz adem* sagt man von einem faden Menschen. *Mandraly* bezeichnet den Mann aus der Meierei (*μάρδορα* Viehhürde); in der Regel wird aber *Deli Bekir* in *Akserai* neben dem alten Janitscharen-Quartier wohnend gedacht, z. B. in meinem Brussaer *Karagöz*-Manuskript *Xymymly mandra sefasy* S. 15: »Los, geh und sage, dass aus *Akserai* *Deli Bekir* gekommen ist.« In Sarajewo wurde die entsprechende Figur *Kylydschly Mehmed* genannt.

¹⁾ Auch mitten im Stück machen die türkischen *Xajaldschy's* gern von der romantischen »Ironie des aus dem Stücke Fallens« Gebrauch; vrgl. über diese Theobald Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts S. 19; Brandes, Die romantische Schule in Deutschland S. 170 ff.

Leinwand vorgeführt, wie ihn schon Joseph von Hammer sah¹⁾ und er auch dem von Wetzstein aufgezeichneten Damascener Schattenspiel zu Grunde liegt. Auch das Volksbuch *Tahir ile Zühre* lieferte den Vorwurf zu einem Schattenspiel²⁾. Das zu Konstantinopel unter dem Titel *Saxte gelin* und von Kúnos bei Radloff³⁾ als *Ters evlenme* gedruckte Stück behandelt einen alten Wanderstoff; es wird in demselben dem *Karagöz* eingeredet, er sei ein Mädchen, das verheiratet werden soll. Der Vorwurf könnte aus Indien stammen, da Oldenberg⁴⁾ vom indischen Drama sagt: »Da ist . . . die Vermummung in ihren verschiedenen Formen bis hinauf zur Komödie der Hochzeitsfeier mit einer verkleideten Braut männlichen Geschlechts, die dem armen Bräutigam gegenüber natürlich recht handfest auftritt«. Da aber beim Schattenspiel bereits die Gesetze, nach denen die bildende Kunst darstellt, sich geltend machen werden, ist es fast wahrscheinlicher, dass eine Ummodellung der Geschichte vom geizigen *Qadı* aus 1001 Nacht⁵⁾

¹⁾ Vgl. dessen *Schirin*, Leipzig 1809 S. XXVII ff., abgedruckt von Stumme: GGA. 1906 S. 820, und seine *Geschichte des Osmanischen Reiches* I Pest 1827 S. 229/230.

²⁾ Die Stoffe erinnern an *Romeo und Julia*, *Pyramus und Thisbe*, *Hero und Leander*.

³⁾ Proben der Volkslitteratur der türkischen Stämme 8. Band S. 354 ff.

⁴⁾ Hermann Oldenberg, *Die Litteratur des alten Indien* S. 258/9.

⁵⁾ Habichts Übers. II. Bändchen S. 84 ff.

vorliegt, wobei Volkserzählungen, wie sie Littmann¹⁾ und Stumme²⁾ mitteilen, oder ein Meddah-Vortrag wie *Hadschi Vesvese*³⁾ die Brücke gebildet haben könnten. An Stelle der Entbindungsszene hat die Schattenbühne wegen der malerischen Wirkung die Hochzeitsszene gerückt. — Dem türkischen Schattenspiel *Jalowa sefasy* liegt wohl gleichfalls ein Stoff aus 1001 Nacht zu Grunde, nämlich *La Dame du Caire et ses quatre galants* vrgl. Chauvin's Bibliographie VI S. 11. Wir haben hier also dieselbe Erscheinung wie in Ostasien und im Abendland: das Schattentheater entlehnt seine Stoffe gerne den Volksbüchern.

Doch ist das Bild, welches die islamische Schattenbühne bietet, ein sehr mannigfaltiges, und eine einheitliche Charakteristik gestaltet sich bei dem Wachsen des Materials immer schwieriger. Wir sahen bereits neben dem im modernen Milieu spielenden Schwank auch der alten Romantik entlehnte Stoffe. Findet man Stücke gleichen Charakters in verschiedenen Städten, so gehen sie sicherlich auf einen

¹⁾ Modern Arabic Tales, Leyden 1905 No. 32: *Haddûtit il-χayâdscha illi hibil*.

²⁾ Maltesische Märchen, Gedichte und Rätsel in deutscher Übersetzung No. XVIII.

³⁾ *Hadschi Vesvese*, ein Vortrag des türkischen Meddah's *Nayif Efendi* nach dem Original in armenischen Lettern lateinisch umschrieben, zum ersten Mal in's Deutsche übertragen und mit Anmerkungen herausgegeben von Hermann Paulus, Erlangen 1905. Der Stoff wird heute noch von dem Meddah *Sururi* vorgetragen, der in *Akserâi* im Cafe *Dil-küscha* verkehrt.

Meister zurück, dessen Werke allmählich verfallen, wie Volkslieder »zersungen« werden, und denen eines andern Platz machen, der wieder einen neuen Charakter darstellt. Der Stil der Schattenbühne hat die ganze Scala von der Kunstsprache *Harîrî's*, der geziertesten Verbildung der Klassik, bis zur vulgärsten Redeweise der Gasse durchlaufen¹⁾; sie ist von den Höhen sūfischer Betrachtung bis zur derb-sinnlichen Weltanschauung des Zigeuners *Karagöz* hinabgestiegen. Echt volkstümlich spielten ihre Figuren in den Vierteln der Handwerker, in den Spelunken, wo Träger und Treiber verkehren, aber auch vor den Tronen der Weltbeherrscher wie des mächtigen *Oyotai*. Saladin und der grosse Eroberer *Selm* begünstigten das Spiel, es erfreute selbst den Tyrannen *Mürad IV.* und setzte seinen Nachfolger, den vergnügungssüchtigen *Ibrahim*, in Entzücken. Noch heute hält sich der Sultan seinen Hofschattenspieler in *Jyldyz*. Sicherlich haben alle grossen Entwicklungsphasen des Islam auch im Schattentheater ihren Ausdruck gefunden. Sehen wir doch bereits mit dem immer stärker werdenden abendländischen Geist im Orient neben den alten Traditionen eine moderne Schule aufkommen, welche durch die 5 von mir früher als Akserai-Schule bezeichneten

¹⁾ Die Schattenspiele in Brussa und Sarajewo waren im Gegensatz zu den von Littmann in Bairüt aufgezeichneten keineswegs in den dortigen Volksdialekten, sondern in der türkischen *Kotvî* abgefasst.

Stambuler Drucke repräsentiert wird, denen auch modernisierte Figuren entsprechen.

Eins aber dürfte trotz aller Wandlungen im Lauf der Zeiten das islamische Schattentheater treulich durch die Jahrhunderte begleitet und seine Lebensader gebildet haben: der Humor. Ich habe in meinem Buch über das türkische Schattentheater die verschiedenen Arten der Karagöz-Komik eingehend untersucht, weil man nur auf Grund solcher Untersuchungen über die Wahrscheinlichkeit der für dieses Gebiet in neuerer Zeit vielfach behaupteten Entlehnungen ein sicheres Urteil gewinnen kann und möchte das dort Gesagte hier nicht wiederholen. Eine wichtige Quelle namentlich der türkischen Schattenspielkunst wie der verwandten des Meddah ist das *Taglid*¹⁾. Dieses wird in der arabischen und türkischen Litteratur vielfach erwähnt; einige Belege mögen genügen: Schon um die Wende des 9. und 10. Jahrhunderts verstand der Erzähler *Ibn al-Mayâzilî* vor dem *Xalîfen al-Mo'taqid* die verschiedensten Völkertypen zu kopieren²⁾. *Dscha'farak*³⁾, der Narr des Seldschuken-Sultans *Melik-*

¹⁾ Nachahmung, Kopierung, Mimik; vgl. Türk. Bibl. I S. 7, 8, 14, 18, 19.

²⁾ *Mas'ûdî, Murûg ed-dahab* VIII S. 161 ff.

³⁾ Die persische Verkleinerungsform (von *Dscha'far*) deutet wohl auf einen Zwerg. Zwerge hielten sich die Herrscher des Morgenlands von den Pharaonen (A. Wiedemann, Die Anfänge dramatischer Poesie im alten Ägypten: *Mélanges Nicole* 1905 S. 568/9) bis auf die Osmaniden (Jacob, Das türkische Schattentheater S. 27/8).

Bibliothek der
Deutschen
Morgenländischen
Gesellschaft

schâh kopierte vor diesem seinen grossen Wezir *Nizâm al-Mulk*, wofür ihm dessen Sohn die Zunge ausreissen liess¹⁾, was er mit dem Leben büssen musste. Nach Anna Komnena erregte eine Posse, welche den angeblich am »Kanonenfieber« erkrankten Kaiser Alexios vorführte, am Hofe des *Kylydsch Arslan* zu *Konja* grosse Heiterkeit²⁾. Ausführlicher über solche *Muqallid's* (Nachahmer, Mimen), die unter der Regierung *Mürad IV.* blühten, findet man im 1. Bande des *Evlja*; einer dieser Künstler, der selbst *Tirjaki* (Opiumesser) war, verlegte sich z. B. auf die Darstellung dieses pathologischen Typus³⁾. Es war natürlich, dass die Schattenbühne diese Nachahmungskunst, welche sie entwickelt vorfand, in ihre Kreise zog. Schon *Ibn Dânişâl's* zweite *Bâba* gipfelt im *Taglid*. Die Türken verwenden es mit Vorliebe. Hauptsächlich geht es bei ihnen auf Defekte und Raceneigentümlichkeiten aus, wodurch seine komische Wirkung gesteigert wird. So ist der *Tirjaki* mit seinem verkrümmten Rücken, seiner Nervosität und seiner Neigung einzuschlafen eine beliebte Figur der türkischen Schattenbühne. Freilich macht der Schattenspieler als *Muqallid* selten noch direkte Studien etwa über den türkischen Jargon des Armeniers, Griechen, Juden und der andern von ihm vorgeführten Typen; vielmehr wirkt auch

¹⁾ *Al-Bundârî* ed. Houtsma S. 73, *Ibn al-Aşîr* X S. 79/80.

²⁾ *Alexias* ed. Reifferscheid II S. 265.

³⁾ *Evlja* I S. 658.

hier die Tradition, welche jedesmal nur einige besonders charakteristische Lautdifferenzen zum Ausdruck bringt, dieselben vielfach übertreibt und oft ganz falsch anwendet, was wiederum die komische Wirkung steigert.

Ferner steht dem Schattenspieler die Möglichkeit einer sehr wesentlichen Verstärkung seiner Komik in der bildlichen Darstellung zu Gebote, die ihm zu Hilfe kommt; denn seine Kunst ist eben eine Kombination verschiedener Künste: der Poesie, Mimik, Malerei und Musik. Der Erzähler vermag z. B. Situationskomik stets nur unvollkommen darzustellen. Man vergegenwärtige sich, welche Wirkung unter Umständen schon die blossе Karikatur, etwa in einem Witzblatt, ausübt. Beim Schattenspiel unterstützt sie aber noch das Moment der Bewegung, und gerade in diese weiss ein geschickter Spieler sein Nachahmertalent zu konzentrieren.

Mit der bildlichen Darstellung gerät nun freilich das Schattentheater in religiöse Konflikte. Bekanntlich wird jene von der islamischen Tradition im Einklang mit dem semitischen Geiste bekämpft¹⁾. Der Gläubige, der lebende Wesen nachbildet, fürchtet am jüngsten Tage in Verlegenheit zu geraten, da ihn Gott auffordern wird auch diesen Körpern Seele zu ver-

¹⁾ Vrgl. Karabacek, Das angebliche Bilderverbot des Islam: Kunst und Gewerbe, Nürnberg 1876 S. 281 ff.; Chauvin, La défense des images chez les Musulmans: Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique XLIX, 4^e série, tome IX, Anvers 1896 S. 403 ff.

leihen. Obwohl diese Auffassung manche Schattenspielerverbote begründet haben mag, so wussten doch andererseits die Juristen auch hierfür Rat, indem sie, wie wir oben sahen, erklärten, es wäre nur verboten lebensfähige Geschöpfe nachzubilden, da aber die Schattenspielfiguren zur Einführung des Stäbchens, mit dem sie dirigiert werden, ein Loch im Bauch hätten, wären sie nicht lebensfähig und deshalb erlaubt¹⁾. Misslich bleibt trotzdem, dass nach einer Prophetentradition kein Engel ein Haus betritt, in welchem sich eine Figur oder ein Bild²⁾ befindet, ebenso wie ein Hund im Hause für den Besuch des Engels ein Hinderungsgrund wäre. Doch auch dem ist abzuhelpfen. In der bessern Jahreszeit spielen die türkischen Schattentheater mit Vorliebe im Freien, in Gärten und auf Höfen³⁾, sonst vielfach in Spelunken,

¹⁾ So lehrt *Bâgûrî* in seiner *Hâschîja* zu *Ibn Qâsim*, *kitâb an-nîkâh*, Abschnitt von der *ḡalîma*. Vgl. ZDMG. 53. Band 1899 S. 148, 56. Band 1902 S. 413/4. Anfertigung neuer Figuren bleibt jedoch dem Muslim versagt; der Künstler war zu Konstantinopel ein Armenier.

²⁾ *Şâra* oder *timḡâl* nach verschiedenen Fassungen bei *Abû Dâ'ûd* II S. 219.

³⁾ Was mir einmal von einem Türken mit obigem *Hadîs* begründet wurde, während ich andererseits in türkischen Wohnungen mehrfach Ölgemälde, sogar Porträts, gesehn habe. Viele Sultane liessen sich malen und zeichnen. Wir besitzen z. B. von *Mehmed II.* den bekannten Bellini, von Soliman dem Grossen die Holzschnitte von Lorichs (der eine reproduziert bei Carl von Lützwow, Geschichte des Kupferstiches und Holzschnittes, Berlin 1891 S. 195); ein Porträt *Mîrad III.* von demselben Künstler ist, worauf mich kürzlich

welche überhaupt nicht auf Engelbesuch reflektieren¹⁾).

Von islamischen Schattenspielfiguren kenne ich — von *Dschajja* abgesehen — türkische und arabische; persische sind mir leider nie zu Gesicht gekommen. Die arabischen stellen eine Verrohung dar, die in *Tânîs* ihren Höhepunkt erreicht. Während die ägyptischen noch Stil zeigen²⁾, sind die tunesischen stil- und kunstlos aus dunkelblauem Leder geschnitten, häufig ohne Gelenke³⁾. Die türkischen und besseren arabischen Figuren dagegen sind vielfarbig und transparent, so dass die Farbe durch den Vorhang durchschimmert. Auf dem Sattler-Bazar in Konstantinopel findet man jetzt meist

unser Oberbibliothekar Herr Dr. Zucker aufmerksam zu machen die Güte hatte, reproduziert in den Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, herausgegeben von Jos. Meder, Wien, Ferdinand Schenk, Verlag für Kunst und Kunstgewerbe Band XI Lieferung 9 No. 1261. Dass die beiden Sultane Lorichs gegessen haben, scheint mir sicher. Dazu käme dann der neue Belini-Fund, einen türkischen Prinzen darstellend, und vieles Andere.

¹⁾ Als Aufenthaltsort der bösen Geister gelten namentlich die Bäder. In den ägyptischen Bädern waren zur Zeit des Kalifen *Hâkim* weibliche Figuren dargestellt, da dieser Herrscher nach *Ibn Xallikân* ed. Wüstenfeld No. 752 S. 13 Z. 3 dieselben ausmerzen liess. Das erinnert mich an das, was unlängst in den Zeitungen über die Darstellungen in *Quşair 'Amra* zu lesen war, in dem wir nach Nöldeke's Ausführungen (Neue Freie Presse, 28. März 1907) sicherlich ein omejadisches Badeschloss zu sehn haben. Die Publikation selbst war mir bisher leider unzugänglich.

²⁾ Vrgl. die Abbildungen in Prüfer's *Lîb ed-dêr*.

³⁾ Ein solches Scharnier wird von den Türken *ek* oder *ek jeri*, beziehungsweise mit dem arabischen Wort *myfsal* genannt.

Karagözfiguren vorrätig, die in der Nähe hergestellt werden; das Verfahren, namentlich die Erzeugung der Transparenz, verdiente eine Untersuchung. Bisweilen entdeckt man in dem Vorrat der Spieler noch kleine Kunstwerke; die schönsten habe ich zu Sarajewo gesehen; doch sind auch diese gröber als die ostasiatischen und zeigen nur wenig von der feinen Schnitzarbeit der dschawanischen, dem Stilgefühl der siamesischen oder der subtilen Ausführung, mit welcher die chinesischen oft z. B. das Muster gestickter Gewänder wiedergeben. Dagegen zeichnen sich manche durch Charakter-Ausdruck und ältere türkische Exemplare bisweilen durch einen Geschmack der Farbengebung aus, den die modernen kaum noch ahnen lassen. Das Spiel mag früher, als noch die prächtigen und grotesken Trachten der Janitscharenzeit hinzukamen, einer hohen malerischen Wirkung fähig gewesen sein. Manche Typen dürften gerade durch ihr Kostüm die Schattenbühne erobert haben; so ist in älteren Reisewerken mehrfach von dem phantastischen Aufputz der *Deli's* die Rede. Die Tracht der heutigen Figuren entspricht nur bei der modernsten Richtung völlig der Gegenwart; die kostümkundliche Bestimmung der älteren könnte neue wichtige Anhaltspunkte ergeben, ist aber natürlich bei der langen Vernachlässigung dieser Gebiete von Seiten der Orientalisten keine leichte Aufgabe¹⁾.

¹⁾ Die erste Zusammenstellung von Material ist: F. R. Martin, *Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550—1650*, Stockholm 1899.

Die Schattenbühne erhält durch diese ihre Beziehung zur Malerei zunächst einen sehr wesentlichen Wirkungsfaktor in der Befriedigung der Schaulust. Die Wiedergabe des für jedes Malerauge reizvollen orientalischen Lebens auf der Strasse, in den Kafes, den Bädern etc. in seinen charakteristischen Typen ist an sich eine dankbare Aufgabe. Zu dieser naturalistischen gesellt sich oft aber noch eine wesentlich andere Wirkung, die des Stils, welche namentlich bei den Kulissen, deutlich aber auch in den Figuren und im Spiel zum Ausdruck kommt und in ihrem Wesen bei guten Künstlern an Erzeugnisse des orientalischen Kunstgewerbes erinnert. Besonders stark habe ich diesen Faktor in Sarajewo empfunden. Vor einigen Jahren liess ich daselbst den Schattenspieler Samauil Gratiani in dem gemieteten kleinen Kafe des alten Husein Pašalić in der Jeftanovića ulica vor einer geladenen Gesellschaft spielen. Von den Stücken wurde merkwürdiger Weise nur die Exposition in slawischer Sprache gegeben, das Übrige türkisch. Obwohl meine Gäste nur das Serbische verstanden, folgten sie doch der Vorstellung mit grossem Interesse und äusserten sich sehr befriedigt über den Reiz dieser »magischen und eigenartigen türkischen Malerei.«

Wie die bildende Kunst so bekämpft der kulturfeindliche arabische Islam auch die Musik. Das Zerschmettern der Musikinstrumente bei entdeckten Gelegen ist eine Obliegenheit seiner Obrigkeit, deren Ausübung in älteren Texten häufige Erwähnung findet.

Beim vollständigen Schattentheater spielt aber die Musik eine wichtige, teilweise führende Rolle, so dass man die Stücke oft mehr als Operntexte beurteilen muss. Das vollständige türkische Orchester (*indsche saz*) besteht in der Regel aus 5 Instrumenten¹⁾. Jede Figur tritt, ein für sie charakteristisches Lied mit Kopfstimme unter Musikbegleitung vortragend, auf. Dieser Brauch lässt sich bereits bei *Ibn Dānişāl* beobachten und besteht bis auf den heutigen Tag. Musikkundige Türken erzählten mir, dass für die Haupttypen bestimmte Tonarten festständen, die gewissermassen ihr Leitmotiv bildeten, *Hadschiewad* z. B. mit einem Liede in der Tonart *Ewdsch* aufzutreten pflege. Mögen andere, die in musikalischen Dingen bewandert sind, das nachprüfen und das Studium auch dieser Seite des Schattentheaters fördern.

Die Bedeutung der Schattenbühne für den Islam, den wir jetzt verlassen, ist mit dem Gesagten noch nicht erschöpft. Das Schattentheater muss natürlich auch litterarisch weiter gewirkt haben. Je mehr wir vom *Orta oĵnu* kennen lernen²⁾, desto deutlicher tritt die sehr bedeutende Einwirkung des Schattenspiels auf das Volksschauspiel hervor. Dies muss ich be-

1) *Keman*, *ud*, *tef*, *kanun* und *santur*; vgl. Türk. Bibl. VII S. 6 Anm.

2) Privat-Dozent Dr. Giese in Greifswald erwarb unlängst das Theater-Manuskript einer *Orta-oĵnu*-Gesellschaft; unter den 31 Titeln desselben kehrt eine ganze Anzahl aus dem *Karagöz* bekannter wieder, so *Hamam*, *Jazydschy*, *Mahalle baskyny*, *Mejxane* und andere.

sonders gegenüber der Polemik Wundt's¹⁾ contra Pischel betonen. Was uns nach einer kollegheftfrohen Katheder-Theoretik, die nur einen Teil des bekannten Materials am Wege zusammenrafft, am plausibelsten erscheint, ist nicht immer das Richtige. Vermögen doch oft schon geringfügige Funde das Gesamtbild wesentlich zu verschieben. Mehrung und Sichtung des Materials nach Pischels Vorgang erscheint mir jedenfalls verdienstlicher.

¹⁾ Wundt, Völkerpsychologie II 1 S. 488 Anm.

III.

Das Schattentheater im Abendland.

Von den Völkern des abendländischen Kulturkreises haben jedenfalls diejenigen die erste Bekanntschaft mit dem Schattentheater gemacht, welche zeitweilig unter türkischer Herrschaft standen. So ist das türkische Schattenspiel noch in Athen volkstümlich. Foy berichtet¹⁾, dass er Karagözvorstellungen in Griechenland an den verschiedensten Orten und zu den verschiedensten Zeiten gesehn. »Eine Rolle spielte neben den zwei Hauptfiguren *Καραγιόζος* und *Χατζη-Αϊβάνης*, namentlich der »singend« sprechende *Ζανθίνος*«. Auch in Rumänien spielte das Karaghioz früher eine grosse Rolle²⁾. In Sarajewo sah ich es selbst noch auf einer ziemlich hohen Entwicklungsstufe. Seine Wanderung nach dem Abendland scheint aber das Schattentheater von Tunis aus angetreten zu haben und von da nach Italien, sodann nach Deutschland und schliesslich nach Frankreich gelangt zu sein. Vielleicht erklärt sich daraus die

¹⁾ Liter. Centralbl. 8. Sept. 1900.

²⁾ Keleti Szemle I Budapest 1900 S. 143.

Tatsache, dass das volkstümliche deutsche und das ältere französische Schattenspiel meist einfarbige Figuren verwendete, wie sie heute noch in Tunis gebräuchlich sind ¹⁾).

¹⁾ Eine kleine Sammlung von solchen habe ich vor Jahren aus Tunis mitgebracht und aus derselben eine Probe in meinem Türkischen Schattentheater S. 36 abgebildet.

Das italienische Schattentheater.

Zunächst stelle ich meine Belege dafür zusammen, dass das alte deutsche Schattenspiel der Jahrmärkte aus Italien stammt¹⁾).

Das älteste Zeugnis für italienisches Schattentheater weist — was beachtenswert ist — auf Unteritalien hin. Pietro della Valle beschreibt in seinem mir leider nicht im Original zugänglichen Reisewerk um die Mitte des 17. Jahrhunderts das türkische Schattenspiel und weist auf ähnliche Vorfürungen in

¹⁾ Von näherem Eingehn auf die Helena-Erscheinung im Volksbuch von Doktor Faust glaube ich Abstand nehmen zu müssen; sie gehört zu den im Orient seit der Hexe von 'Éndôr sehr beliebten Geisterbeschwörungen (vgl. S. 16 Anm., Lane's Sitten und Gebräuche II S. 89 ff.), die allerdings gerade in der Zeit, welche uns jetzt beschäftigt wird, vielfach im Abendland nachgeahmt wurden; berühmt war namentlich der Geisterbeschwörer Johann Schröpfer, der sich am 8. Oktober 1774 im Leipziger Rosental erschoss (Helmuth, Volksnaturlehre, 2. Aufl. 1788 S. 34). Diese Kunst berührt sich mit der von uns behandelten nur oberflächlich.

Neapel und Rom hin mit den Worten¹⁾: »Unter andern machen sie / wie ich selber gesehen habe / hinter einem Tuch / oder gemahlten Papier / und durch den Schein etlicher Fackeln / unterschiedliche Vorstellung der Geister und Gespenster die sich bewegen / gehen / und allerley Posturen machen / eben auff die Weise / wie bei uns in etlichen Schau-Spielen zu geschehen pflegt. Diese Gestalten oder Gauckler-Poppen aber sind nicht stumm / wie die unserigen / sondern sie machen sie reden / wie die Quacksalber die ihrigen zu Neapolis bey dem Schloss / oder zu Rom auff dem Platz Navona«.

Die nächst-älteste Urkunde für abendländisches Schattenspiel ist leider undatiert; nach Johannes Bolte hätten wir sie ins Jahr 1683 zu versetzen. Es ist eine Bittschrift, in welcher eine von Riga gekommene Comödiantengesellschaft den Rat von Danzig um die Erlaubnis ersucht in einer Stube den mitgebrachten »italienischen Schatten benebenst solchen schönen Figuren« zu präsentieren²⁾. In den nächsten Jahren mehren sich die Zeugnisse. Johann Velten erwähnt »Poppenspiel und Schatten« in Frankfurt in einer Eingabe an den Rat dieser Stadt vom 21. August 1686, abgedruckt im Archiv für Frankfurts Geschichte und

¹⁾ Petri della Valle, Eines vornehmen Römischen Patritii Reisz-Beschreibung, Erster Theil, Getruckt zu Genff 1674 S. 28.

²⁾ Johannes Bolte, Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert, Leipzig 1895 S. 129.

Kunst, N. F. IX. Frankfurt a. M. 1882 S. 119; nach S. 117 daselbst handelte es sich um einen italienischen Dockenspieler, der zur Ostermesse 1686 nach Frankfurt gekommen war. Von ihm scheint sich Velten die Kunst selbst angeeignet zu haben, denn 2 Jahre später (18. Mai 1688) kündigt er auf seinem Theaterzettel¹⁾ zu einer Faustvorstellung in Bremen an: »Zum Beschluss sol denen Hochgeneigten Liebhabern, diese gantze Haupt-Action / durch einen Italiänischen Schatten präsentiret worden, welches vortrefflich / Rar, und versichert das Geld doppelt werth ist, wobey auch eine Masqve/rade von 6. Persohnen, nemlich ein Spanier, zwey Gaudiebe, ein Schul-/meister, ein Bauer und Bäuerin, welche alle ihren absonderlichen Tantz / haben, und sehr lächerlich wird anzusehen seyn«. Nach einer Notiz von Weisstein ohne Quellenangabe, die man in Spemann's Goldenem Buch des Theaters No. 811 findet, wurden auch in Hamburg bereits am Ende des 17. Jahrhunderts neben Marionetten »Schattenwerke mit Komödien« dargestellt, worin malerische Städteprospekte, Malta, Rom u. s. w. gezeigt wurden. Schon diese geographischen Beziehungen deuten wiederum auf Italien und zwar auf den Süden, und sprechen gegen Weisstein's Vermutung, dass das Schattenspiel direkt aus China auf

¹⁾ Photographisch reproduziert bei O. Hauer, Ausstellung von Handschriften, Druckwerken, Bildern und Tonwerken zur Faustsage und Faustdichtung, Frankfurt a. M. 1893 No. 150 Taf. 13.

dem Umwege über England nach Hamburg gelangt sei. In Hamburg, möglicher Weise aber auch in Italien selbst, mag der vielgereiste Kaspar von Stieler das Schattenspiel kennen gelernt haben, dessen er in seinem zu Nürnberg 1691 gedruckten Wörterbuch¹⁾ an zwei Stellen gedenkt.

Auch die dem Schattenspiel nah verwandte Zauberalaterne finden wir bereits im 17. Jahrhundert in Italien verbreitet. Ihr Erfinder, Athanasius Kircher, erzählt in seiner *Ars magna lucis et umbrae*²⁾, wie der Däne Thomas Walgenstenius seine Erfindung verbesserte³⁾ und sie verschiedenen italienischen Fürsten verkaufte »ut proinde jam Romae res poene vulgaris sit.« »Est autem«, sagt er im Folgenden, »res visu dignissima, cum ejus ope, vel integras scenas satyricas, Tragicas theatrales & similia ordine ad vivum exhibere liceat«. 1670 liess sich der Optiker Johann Franciscus Griendel zu Nürnberg nieder, in dessen Laden man nach Doppelmayr⁴⁾ »Laternae magicae oder Bilder-Laterne von allerhand Grösen« fand.

1) Der Teutschen Sprache Stammbaum, Sp. 1739, 2088.

2) Editio altera priori multò auctior, Amstelodami 1671 S. 768/9; in der 1. Ausgabe (Rom 1646) erwähnt er seine Erfindung noch nicht.

3) Dieses ist offenbar derselbe Däne, welcher Deschales 1665 eine Laterna magica zeigte, kann also schwerlich, wie Poggendorf in seiner Geschichte der Physik (Leipzig 1879) S. 136 meint, dem grossen Jesuiten die Entdeckung streitig machen.

4) Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, Nürnberg 1730 S. 112. Vrgl. die in

Noch im 18. Jahrhundert sind die in Deutschland umherziehenden Schattenspieler meist Italiener. Nach dem Magistratsprotokoll von Hermannstadt in Siebenbürgen vom 2. November 1775 wurde einem Schattenspieler aus Mailand, Johannes Conti, die Erlaubnis erteilt seine Schattenspiele während der Jahrmarktszeit im dortigen Stadttheater vorzuführen¹⁾, und Schütze berichtet in seiner Hamburgischen Theater-Geschichte²⁾: »Ein gewisser Chiarini gab diese ombres chinoises wol am vorzüglichsten vom 8. Novb. 1780 bis in das Jahr 1781 zu seinen Seiltänzen, Illuminationen und Pantomimen, womit er die Hamburger belustigte«. Vielleicht war es derselbe Chiarini, den Professor Johann Beckmann etliche Jahre später in Göttingen sah; dieser schreibt³⁾ über das Schattentheater: »In Europa sollen diese Vorstellungen, wie mir ein Italiener, der sie hier vor einigen Jahren zeigte, sagte, zuerst in Bologna nachgemacht sein«. Johann Heinrich Helmuth berichtet in der 4. Aufl. seiner Volks-

einem Sammelband der Königsberger Universitäts-Bibliothek vorhandene Dissertation von Ehrenberger, *Novum et curiosum Laternae magicae augmentum*, Jenae 1713 S. 4.

¹⁾ Eugen Filtsch, Geschichte des deutschen Theaters in Siebenbürgen: Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde, N. F. 21. Band, Hermannstadt 1887 S. 542 Anm. 1.

²⁾ Johann Friedrich Schütze, Hamburgische Theater-Geschichte, Hamburg 1794 S. 105.

³⁾ Johann Beckmann, Beyträge zur Geschichte der Erfindungen, 4. Band, Leipzig 1799 S. 118.

naturlehre zur Dämpfung des Aberglaubens¹⁾ S. 45: »Nichts gewährt wohl eine täuschendere Erscheinung, als das chinesische Schattenspiel, womit der Herr Cavalieri auf dem Theater des Herrn Ritters von Pinetti zu Berlin, in dem verwichenen Jahre (1797) Vorstellungen gegeben hat, die das grösste Erstaunen erregt haben. In der Gegend, welche den Himmel vorstellt, sieht der Zuschauer den Untergang des Mondes, und den Aufgang der Sonne so natürlich, dass er nicht weiss, ob er seinen eigenen Augen trauen soll. Auch können dadurch verschiedene Thiere und Gestalten von lebenden und verstorbenen Personen, wie auch das Schauspiel eines Platzregens und eines Hagelwetters, sehr natürlich vorgestellt werden«.

Noch im 19. Jahrhundert lässt Bretzner²⁾ im ersten seiner Singspiele, das sich »Schattenspiel an der Wand« betitelt 3 Personen »als italienische Schattenspieler verkleidet« auftreten. Das Schattenspiellied eines Savojarden von Adam und Eva findet man abgedruckt bei Joh. Gottl. Radlof, Mustersaal

¹⁾ Herr Dr. Gerhard Stumme machte mich zuerst auf dieses Buch aufmerksam, das in 1. Aufl. 1785 erschien; die Erlanger Univers.-Bibliothek besitzt die 2. Aufl.; die 4. Aufl. (Braunschweig 1798) entlieh ich aus der Kaiserl. Univers.- und Landes-Bibliothek zu Strassburg.

²⁾ Singspiele von C. F. Bretzner, Neue unveränderte Ausgabe, Leipzig 1820, vorhanden in der Grossherzogl. Bibliothek zu Weimar; auch die Kenntnis dieses Buchs verdanke ich Herrn Dr. G. Stumme.

aller teutschen Munt-Arten, 2. Band, Bonn 1822
S. 369—371.

Ein richtigeres Bild von dem italienischen Schattenspiel werden wir erst dann gewinnen, wann in Italien das Interesse an seiner Geschichte lebendig wird; vor der Hand müssen wir uns fast ausschliesslich mit Notizen über seine Ausläufer nach Norden begnügen.

Die Schattenbühne als deutsche Volksbelustigung.

Von deutschen Dichtern gedenkt zuerst B. Neukirch¹⁾ in einem Gedicht an Floretten, in dem er diese um ihre Liebe anfleht, des Schattenspiels:

»Ich weiss es zwar; Du wirst mir widersprechen /
Und sagen: Ach! es ist nur schatten-spiel.

Wer sich die welt mit worten läst bestechen /
Der fällt / wenn er am besten steigen will«.

Der Grundgedanke ist wiederum derselbe, der das Spiel schon seit dem indischen Altertum begleitet²⁾.

Allmählich ging es mehr und mehr in deutsche Hände über³⁾. Der Sachsen-Waldecksche Hofkomö-

¹⁾ Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen . . . Gedichte, Leipzig 1697 S. 385.

²⁾ Der schwäbische Dichter Gustav Pfizer schliesst ein Gedicht an Justinus Kerner mit den Worten:

»Bis uns am lichten Ziele

Nach langem Schattenspiele

Ein Engel ruft: es ist genug!«

³⁾ Der Österreicher Anton Khünel, der vor Prinz Eugen dem edlen Ritter spielte und von Friedrich dem Grossen zur Hoftafel gezogen wurde, scheint im Wesentlichen Handschattenskünstler gewesen zu sein.

diant Johann Ferdinand Beck¹⁾ pflegte die Zwischenakte seiner Haupt- und Staatsaktionen, die 1731 zu Frankfurt am Main grossen Beifall fanden, durch ein sehr kunstvolles Schattenspiel anziehend zu machen. Da dieser Künstler auch in Nürnberg mehrfach belegt ist²⁾, wird er wohl auch Regensburg, das damals ein so reiches Leben entfaltet³⁾, gelegentlich aufgesucht haben. Vielleicht also gehen auf ihn die Reminiscenzen des zu Regensburg 1723 geborenen Friedrich Melchior Grimm, der in seiner Correspondance⁴⁾ des ihm aus seiner Jugend bekannten »Schattenspiels« gedenkt; das deutsche Wort inmitten des französischen Textes beweist, dass die Sache zur Zeit der Abfassung des Briefs d. i. im Jahre 1770 sich in Paris, von wo aus er schrieb, noch nicht eingebürgert hatte. Nach einer fernerer Notiz Weisstein's⁵⁾ ohne Quellenangabe wurden im Jahre 1752 wiederum zu Hamburg »in einer Bude auf dem Neumarkt grosse orientalische⁶⁾ Schattenpantomimen hinter einer Leinwand dargestellt,

1) Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst N. F. IX Frankfurt a. M. 1882 S. 149.

2) Vgl. Theodor Hampe: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg XII. Abt. 2 Nürnberg 1897 S. 242.

3) Vgl. z. B. Ernst Wilhelm Martius, Erinnerungen aus meinem neunzigjährigen Leben, Leipzig 1847 S. 41 ff.

4) Tome I Paris 1812 S. 252/3.

5) a. a. O.

6) Es wäre das erste Mal, dass diese Kunst im Abendland auf den Orient zurückgeführt würde. Auf den Inhalt ist »orientalisch« wohl kaum zu beziehen.

wobei auch Marionetten und Tänzer mitwirkten«. Die Frag- und Anzeigungs-Nachrichten von Frankfurt am Main berichten am 24. Februar 1764¹⁾: »Mit gnädigster Bewilligung einer Hohen Obrigkeit, wird jedermann nach Standes-Gebühr bekannt gemacht, dass ein Künstler eines Mechanischen Schattens allhier angekommen, der ein besonders sehenswertes Kunst-Cabinet mit sich führt, welches aus einem Wolken-Nebel²⁾ und in einem wohl abgemessenen Schatten, vollkommene Figuren vorstellt, und nach dem Verhältniss derselben, den Augen die angenehmsten Bewegungen darzeiget. Wobey zu wissen, dass dieser Kunst-Schatten alle Tage Abends um 6 Uhr in dem Gasthaus zum Langengang in der Allerheiligen-Gasse gezeiget werden wird, und ist sowohl in den angeschlagenen- als ausgetheilten Zetteln mehrern beliebig zu ersehen«.

Johann Georg Jacobi lässt in seinem Gedicht »Das Schattenspiel«³⁾ einen kleinen Schattenspieler durch belebte Schattenbilder bei einem jungen Mädchen die Liebe erwecken:

¹⁾ Leben in Frankfurt am Main, Auszüge der Frag- und Anzeigungs-Nachrichten (des Intelligenz-Blattes) von ihrer Entstehung an im Jahre 1722 bis 1821, gesammelt ... von Maria Belli, geb. Gontard, 5. Band, Frankfurt am Main 1850 S. 45/6.

²⁾ Zu diesem Wort bemerkt die Herausgeberin: »Dies mögen wohl eine Art der später in England aufgekommenen Nebelbilder gewesen sein, die besonders Döbler seit einigen Jahren in Deutschland bekannt gemacht hat.«

³⁾ Briefe, Berlin 1768 S. 86—89.

»An der Wand, in bunten Schatten,
Wiess er Chloen manches Bild;
Nachtigallen, die sich gatten,
In Gebüsche halb verhüllt.«

Der Ausdruck »bunte Schatten« ist beachtenswert, denn er spricht jedenfalls gegen Silhouetten; da transparente farbige Figuren, gleich den chinesischen und türkischen, aus dem Abendlande nicht bekannt sind, wird man wohl an die Zauberlaterne zu denken haben. Es scheint, dass »Schattenspiel an der Wand« eine stehende Bezeichnung für diese war. Unter der später zu erwähnenden Darstellung eines Schattenspielers von Deisch stehen die Worte »Laterna Magika Zattenspiehl an der Wandt«¹⁾.

Goethe sah im April 1773 zu Frankfurt einen Schattenspieler²⁾ und hat die Eindrücke im Jahrmaktsfest zu Plundersweilern, das im folgenden Jahr erschien, verwertet³⁾. Der in demselben auftretende Schattenspielmann wird in seiner Sprache unverkennbar als Ausländer charakterisiert. War Goethes Vorbild ein Italiener, so könnte man an den Mailänder Johannes Conti oder (den vielleicht aus Bologna

¹⁾ Vgl. auch Carsten Niebuhr, Reisebeschreibung nach Arabien, 1. Band, Kopenhagen 1774 S. 188.

²⁾ Der junge Goethe, Leipzig 1875, 1. Teil S. 363.

³⁾ Dass der Goethesche Schattenspielmann den Stoff der biblischen Urgeschichte entnimmt, erinnert an das oben erwähnte Schattenspiellied eines Savojarden von Adam und Eva, das allerdings erst aus späterer Zeit aufgezeichnet vorliegt.

stammenden) Chiarini denken. Dem »Seh sie« »Guck sie« etc. bei Goethe entsprechend liest man »Seh sie« »Schau sie« auch in Castelli's Gedicht: »Der Italiener mit seiner Laterna magica«¹⁾. Doch scheint mir für die Frage nach der Nationalität des Gewährsmanns noch folgende Annonce der Frankfurter Frag- und Anzeigungs-Nachrichten vom 27. September 1774²⁾ von Belang: »Das neue Chinesische Spectakel, oder die Chinesische Belustigungen, welche die angenehmste und einzige ihrer Art auf der Welt ist, und zu Pecking in China erfunden worden. Herr Marquis welcher auf seiner Abreise begriffen und um ein gehrtes Publicum dieses sehenswürdige Spectakels nicht zu berauben, hat sich entschlossen die Preise der Plätze zu setzen . . .³⁾«. Man vergleiche -e für -en in »die Chinesische Belustigungen« »dieses sehenswürdige Spectakels« mit der Rede des Schattenspielmanns im Jahrmarktsfest zu Plundersweilern:

»Habe gesunge gebet

Glaube mehr an keine Gott«.

Sichere Schlüsse auf das Franzosentum des Goetheschen Schattenspielmanns lassen sich freilich daraus wohl ebenso wenig ziehen wie aus seinem »Lämpgen«, »durkeinander«, »erbärmlick«, der Schreibung »Häide« und dem vereinzelt »Mesdames«.

¹⁾ J. F. Castelli, Memoiren meines Lebens, 1. Band, Wien und Prag 1861 S. 143/4.

²⁾ Bei Maria Belli a. a. O. 6. Band S. 58/9.

³⁾ Folgen die Preise der Plätze etc.

Der Franzose, welcher 1774 zu Frankfurt seine »Chinesische Belustigungen« zeigte, dürfte aber wohl wegen dieser Benennung in irgendwelcher Beziehung stehen zu dem berühmten Ambroise, der im folgenden Jahre (1775) zu Paris sein »Théâtre des récréations de la Chine« eröffnete und den wir 1776 in London antreffen¹⁾; ein Namenswechsel würde bei ihm nach Magnin's Mitteilungen²⁾ mit Rücksicht auf seine Gläubiger nicht ausgeschlossen sein. Aus den Frankfurter Ratsprotokollen ist leider, wie es scheint, der Name des Schattenspielers, der im April 1773 dort Vorstellungen gab, nicht festzustellen, obwohl dieser Erlaubnis nachzusuchen hatte.

Das »Orgelum orgeley Dudeldumdey« des Goetheschen Schattenspielmanns im Jahrmarktsfest zu Plundersweilern weist darauf hin, dass auch das deutsche Spiel wie das orientalische unter Musikbegleitung und zwar in diesem Falle Leierkastenbegleitung stattfand. Eine eingehende Schilderung des Schattenapparats jener Zeit nebst Abbildung einer Schattenbühne³⁾ und Schattenfigur besitzen wir in Halle's Magie (2. Aufl. Berlin 1784 S. 267—9). Die Darstellung eines Schattenspielers durch Deisch⁴⁾ findet man reproduziert bei

¹⁾ Magnin, Histoire des marionettes, 2. édition S. 182.

²⁾ a. a. O. S. 183.

³⁾ Im Vergleich zur orientalischen fällt namentlich die feste reiche Landschaftsdekoration auf.

⁴⁾ G. K. Nagler, Neues allg. Künstler-Lexicon, 3. Band, München 1836 S. 312: Deisch, Matthäus, Kupferstecher mit der Nadel und in

Max Herrmann, Jahrmarktsfest zu Plundersweilern S. 40. Ein Gemälde von Johann Georg Trautmann († 1769), einem jener Frankfurter Künstler, die Goethe's Vater beschäftigte, eine umherziehende Bande darstellend, die Schattenvorstellungen gibt, befindet sich im Privat-Besitz zu Mainz ¹⁾.

Aus meinen Sammlungen über das Fortleben des volkstümlichen Schattenspiels in Deutschland hebe ich nur noch wenige Notizen heraus: 1796 wurde ein Gesuch des Mechanikers Georg Geiselbrecht von Hessen-Hanau, der zu Nürnberg »seine chinesischen Kunstschatten« vorführen wollte, wegen der schweren Kriegszeiten abschlägig beschieden ²⁾. 1809 sah Justinus Kerner zu Tübingen chinesische Schatten. »Die Schattenspiele«, sagt August Zoller in seinen 1834 erschienenen Bildern aus Schwaben (S. 17—18), »sind im Hause noch immer sehr beliebt; ebenso diejenigen, welche in kleinerem Format Abends auf offenen Plätzen aufgeführt werden. Die drei Könige und andere Szenen aus der biblischen Geschichte werden in der Regel zuerst gegeben. Dann folgen eine Art von Farce und zum Beschluss ein grosses Wettrennen oder eine Jagd, nicht selten die Schicksale des wilden

Schwarzkunst, geb. zu Augsburg 1718, lieferte eine Menge Bildnisse und Sammlungen von geätzten Prospekten und Ausrufern. Er lebte noch 1789 zu Danzig, wo er grösstentheils sich aufhielt.

¹⁾ S. meine Erwähnungen des Schattentheaters in der Welt-Litteratur S. 14/5.

²⁾ Th. Hampe, Die fahrenden Leute S. 126.

Jägers. — Eine zweite Gattung kann nur bei der Nacht auf öffentlichen Plätzen gegeben werden. Das Theater ist in der Form der Puppenkasten gebaut. Wo bei diesen der offene Raum gegeben ist, wird bei jenen grünes mit Öl getränktes Papier vorgeklebt; schwarze ausgeschnittene Figuren schweben hinter diesem Papier vorüber und spielen die Szenen durch, welche die dirigierende Person mit wenigen Worten exponirt. Am häufigsten sah ich da »Tyrabus und Krisbe« (Pyramus und Thisbe), die in einem Gefängnisse eingeschlossen worden, und »vor Liebeserfindung ein Loch durch die Mauer geschnitten haben«. Die Exposition wird in einer gar traurigen Monotonie gegeben, die den baaren Unsinn, — der übrigens mehr in der Erklärung, als in der Production der Figuren liegt, welche häufig mit historischer Genauigkeit ihre Szenen durchführen, — um so anschaulicher macht und viel Unterhaltung gewährt.«

Eines grossen Rufes als Schattenkünstler sollen sich in Deutschland vordem die Brüder Lobe erfreut haben¹⁾, die auch den Faust als chinesisches Schattenpiel vorführten²⁾.

¹⁾ Deutsche Puppenkomödien hrsg. von Karl Engel XII S. XXVII.

²⁾ Scheible, Das Kloster V S. 693.



Das litterarische deutsche Schattenspiel.

Von der Gasse wanderte das Schattentheater in die Kinderstube, in die Familie, in den Salon. Einige Anzeichen dieser Wandelung haben wir bereits berührt. Auch hier waren es zunächst die Romantiker, die, wiederum Goetheschen Anregungen folgend, ans Volkstümliche anknüpften.

Wir erwähnten, dass die »schweren Kriegszeiten« am Ende des 18. Jahrhunderts zu Nürnberg ein Schattenspielverbot veranlassten. Bald aber sollten gerade die Welt-Ereignisse dieser Bühne einen neuen Wirkungskreis, den der politischen Satire, erschliessen. Herr Dr. Michaelis in München machte mich auf einen einschlägigen Druck aufmerksam, der sich, wahrscheinlich als Unicum, in einem Sammelband der Münchener Universitäts-Bibliothek befindet und den Titel führt:

»Schönes Schattenspiel an der Wand, Vorstellend die neuesten Weltbegebenheiten. Gedruckt in diesem Jahr, Da Wien eingenommen war« d. h. 1805.

Der Inhalt ist folgender: Die österreichische

Kaiserfamilie spielt Maskerade im Tirolerhaus im Prater. Kaiser Franzl erscheint als »Nabuchodonosor« Kräuter fressend. Sehr ungelegen kommt Alexander I. zu Besuch und beginnt von politischen Sorgen zu sprechen. Franz erklärt, dass nicht der geringste Grund für solche vorliege:

»Es geht ganz charmant, und in ein Paar Wochen
Wird schnurgrad in Paris eingebrochen.
Wir stossen den fränkischen Kaiser vom Thron,
Und laufen dann mit seiner Krone davon.
Ich nehme mir Lothringen, Elsass, Braband,
Und Baiern dazu, und das römische Land.

Alexander.

Mit Gunst, Kaiser Franz, ich muss auch dabey seyn,
Euch jagt man nicht Alles in's Garn hinein.
Das römische Land gebührt mir allein.

Franz.

Was thut ihr damit, habt ihr denn noch nicht satt?
Der kann zufrieden seyn, der so viel schon hat.

Kaiserinn.

Ihr Herren, ich bitte, thut euch moderiren.
Ich sehe den Mack herbeygaloppiren.

Johann.

Der arme Patron, wie sieht er denn aus,
Ich glaube fast, es fehlt ihm im Oberhaus.«
General »Mack der Allerlezte« überbringt die Nachricht, dass seine Armee verloren sei:

»Die Franzosen und Baiern schnell vorwärts zieh'n,
In vierzehn Tagen sind sie in Wien«.
Franz erkennt, dass es Zeit sei Frieden zu machen
und hofft sich für seine Person sicher zu stellen.
Alexander flucht den Engländern:

»Vermaledaites englisches Gold,
Du bist uns ein verderblicher Sold.
Verfluchte Britten, die nie Ruhe geben,
Und wie die Meerkrebse vom Salzwasser leben«.
Indem Alles bestürzt durcheinander ruft, dass die
Franzosen kämen, fällt der Vorhang.

Zur Zeit der Gewaltherrschaft durfte der Unmut
sich höchstens im Spott über die vorangegangene
Sorglosigkeit Luft machen, nach dem Sturz Napoleons
wagt sich der Spott an den Gestürzten. So in einem
Schattenspiel von Christian Brentano, dem Bruder des
Romantikers, das den Titel führt »Der unglückliche Fran-
zose oder der Deutschen Freiheit Himmelfahrt« und nach
einem Manuskript von 1816 zu Aschaffenburg 1850 ge-
druckt wurde. Der Verfasser bemerkt in der Vorrede,
dass solche Produktionen eine traditionell übliche Unter-
haltungsweise des Familienkreises seiner Verwandten
in Frankfurt am Main waren. Die Anregung zu die-
ser Tradition wird auf jene in Frankfurt aufgetretenen
Schattenspieler zurückgehn, deren wir im vorigen
Abschnitt gedachten.

Neben Brentano's Bruder können wir Achim von
Arnim nennen, der 1813 das *Inclusa-Motiv*¹⁾ in einem

¹⁾ Vgl. Goedeke: *Orient und Occident* III Heft 3.

Schattenspiel »Das Loch oder das wiedergefundene Paradies« behandelte.

Hauptsächlich aber nahm sich Schwaben und seine Dichterschule der neuen dramatischen Gattung an; volkstümlich und dabei intim, weil wegen der kleinen Bühne zunächst auf einen kleinen Kreis beschränkt, von einem geheimnisvollen Schimmer umgeben, musste sie diesem gemütvollsten der deutschen Stämme besonders zusagen. Wie bereits mitgeteilt, sah Justinus Kerner im Frühjahr 1809 zu Tübingen chinesische Schatten¹⁾. Ganz begeistert schreibt er darüber an Varnhagen²⁾. Das Originelle und Magische des Spiels musste eine Natur wie Kerner packen. Bald darauf trat er jene Studienreise durch Deutschland an, auf welcher sein allbekanntes Wanderlied entstand. Unter dem Eindruck der empfangenen Anregungen erwuchs sein bedeutendstes Werk, die Reiseschatten³⁾, zunächst in Form von Schattenbriefen an Uhland. Im Winter 1809/10 nahm Kerner längeren Aufenthalt zu Wien. Dort bearbeitete er, Uhlands

1) Vermutlich verstand der von ihm gesehene Schattenspieler, viele Figuren sich aus einer ablösen und wieder in dieselbe aufgehen zu lassen, einen Kunstgriff, den Kerner im Eginhard sehr häufig verwendet.

2) Vgl. Nord und Süd 1900 S. 59.

3) Leider ist es heute ohne Kommentar unverständlich; sehr verdienstlich war es daher von Gaismaier, jetzt zu Wien, ein solches Hilfsmittel zu schaffen, vgl. Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, N. F. Band 13, 1889 S. 492—513, Band 14, 1900 S. 76—148.

Ausstellungen stets berücksichtigend, seine Schöpfung, vermehrte sie stark durch Tübinger Reminiscenzen und brachte sie im März 1810 zum vorläufigen Abschluss. Die 1811 unter dem Pseudonym eines Schattenspielers Luchs erschienene erste Ausgabe ist eine gesuchte Rarität geworden, und ein Neudruck derselben wäre wünschenswert. Uhland hatte den regsten Anteil an dem Entstehen des Buchs genommen. Vom Volksbuch »König Eginhard«¹⁾ begleitete ein alter Nürnberger Druck Kerner auf der Reise, den er zu einem »chinesischen Schattenspiel« verarbeitete und später den Reiseschatten einfügte. Auch dieses Schattenspiel, in dem vielfach Tiecksche Einflüsse zu erkennen sind, hatte er Uhland mitgeteilt, der ihm darauf am 26. April 1809 antwortet: »Du solltest mehreres auf diese Art bearbeiten, Volksromane, Novellen etwa aus den 7 weisen Meistern²⁾; Du würdest ein neues und den ästhetischen Theoretikern noch nicht bekanntes dramatisches Genre, das Schattenspiel, begründen. Heute werd' ich es zur Feier meines 22^{sten} Geburtstags durch Felix Schaber³⁾ und andere aufführen lassen mit einem Nachspiel, das Du hiebei erhältst«. Uhlands humorvolles Nachspiel wurde

¹⁾ Über die Geschichte des Stoffs vgl. Gaismaier a. a. O. Band 14 S. 121 ff.

²⁾ Vgl. Arnim's Schattenspiel.

³⁾ Das Vorbild des Felix in den Reiseschatten.

erst nach seinem Tode herausgegeben¹⁾. Von Wien zurückgekehrt liess sich Kerner im Oktober 1810 als Badearzt in Wildbad nieder. Hier folgte er der Anregung des Freundes und es entstand im folgenden Jahre ein zweites Schattenspiel »Der Bärenhäuter im Salzbade.« Der Stoff, dem neuerdings Gaismaier eine Studie gewidmet hat²⁾, beschäftigte ungefähr um jene Zeit auch Klemens Brentano und Achim von Arnim. Kerner's Schattenspiel blieb zunächst liegen. Später überarbeitete er es auf Lenau's Veranlassung, der es 1835 in seinem Frühlingsalmanach zuerst veröffentlichte. Das der Überarbeitung Zugehörige löst sich nicht immer leicht vom alten Bestand. Natürlich kam es Kerner in seinen Schattenspielen nicht darauf an alte Sagenstoffe zu dramatisieren; ihm ist das Ganze ein humorvoller Kampf für das Übersinnliche und Romantische gegen Platttheit und Rationalismus. Dass auch in Kerners Hause die Kunst des Schattenspiels gepflegt wurde, bezeugt seine Tochter Marie Niethammer³⁾.

¹⁾ Friedrich Notter, Ludwig Uhland, Stuttgart 1863 S. 80—84, A. v. Keller, Uhland als Dramatiker, Stuttgart 1877 S. 186—191.

²⁾ Josef Gaismaier, Die Bärenhäutersage: 33. Jahresbericht des k. k. Staats-Gymnasiums Ried 1903/4.

³⁾ Marie Niethammer, Justinus Kerners Jugendliebe und mein Vaterhaus, Stuttgart 1877 S. 178: »Auch beim Schattenspiel gab er [der Vater] uns immer dramatische Vorstellungen zur Erläuterung der Bilder«.

Ein häufiger Gast in Kerners gastlichem Haus zu Weinsberg war Mörike. Dieser hat bekanntlich seinem Hauptwerk »Maler Nolten« sein Schattenspiel »Der letzte König von Orplid« eingefügt, das in der umgearbeiteten 2. Ausgabe des Nolten gleichfalls eine Metamorphose durchmachte. Wie im Einzelnen Maync¹⁾ zeigt, sind es jedoch weniger Einflüsse der Reiseschatten als vielmehr Shakespeare's, die in diesem Stück zu Tage treten. Bei der Aufführung im Roman handelt es sich aber nicht um »Ombres chinoises«, sondern »bunte Schatten« und zwar um unbewegliche²⁾. Mörike lässt die Gräfin ihre Verwunderung darüber äussern, dass man in Deutschland von einer so schönen Erfindung wie der Zauberlaterne keinen »besseren Gebrauch als in der Kinderstube und selbst für diese nur den allerdürftigsten zu machen wisse. Die Bilder müssten . . . Zusammenhang haben, eine Geschichte, ein Märchen begleiten, das jemand daneben erzählte, ja eigentlich sei die Zauberlaterne so recht der Märchenpoesie zum Dienst geschaffen«.

Mit Justinus Kerner stand gleichfalls in brieflichem Verkehr³⁾ eine noch immer viel zu wenig gewürdigte unmittelbare Künstlernatur, Graf Poggi. Mörike lässt bei seinem Schattenspiel im Maler Nolten einen Schau-

Har

¹⁾ Henry Maync, Eduard Mörike, Stuttgart 1902 S. 147 ff.

²⁾ Eduard Mörike, Maler Nolten, 2. überarb. Aufl., 1. Band, Stuttgart 1877 S. 137.

³⁾ Die Briefe sind abgedruckt bei Theobald Kerner, Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden, Stuttgart 1897.

spieler und einen Maler zusammenwirken. Pocci hat, als Komponist, Dichter und Zeichner tätig, mit humorvoller Beobachtungsgabe deutsche und speziell bayrische Art in volkstümlicher Schlichtheit so rein und behaglich wie wenige zum Ausdruck gebracht und sogar auf Ludwig Richter nach dessen eigenem Zeugnis bestimmend eingewirkt. Als Zeichner vielleicht am meisten dem grossen Japaner Hokusai kongenial, schuf er zahllose Schöpfungen des Augenblicks, zugleich Romantiker und ein echtes Kind seiner Zeit. Seine Begabung auf verschiedenen Kunstgebieten, seine Vorliebe für die Kinderwelt, für das Volkstümliche, Romantische, seine angeborene satyrische Neigung mussten ihn auf das Schattenspiel führen¹⁾. München hat am 7 März dieses Jahres dankbar Pocci's 100jährigen Geburtstag gefeiert; dort wirkt auch sein Geist noch nach verschiedenen Richtungen hin fort; zu bedauern bleibt jedoch, dass die dortige berühmte städtische Pflegstätte seiner Kasperle-Muse die Bestrebungen des Künstlers auf dem Gebiet des Schattenspiels nicht fortzuführen wusste.

Zeitlich und räumlich weit getrennte Entwicklungsphasen unseres Spiels weisen häufig überraschende

¹⁾ Franz Pocci, Schattenspiel, München, Literar.-artist. Anstalt 1847; vrgl. Leopold Hirschberg, Franz Graf Pocci: Zeitschrift für Bücherfreunde, 9. Jahrg. 1905/6 S. 447: »Offenbar ist das Ganze als Bilder-Unterlage für eine Laterna magica gedacht«, S. 454, 474; Franz Pocci, Was Du willst, 2. Aufl. München o. J. S. 131—205: Ein

Berührungspunkte auf. In Pocci's »Was Du willst« erklärt ein Gedicht die von ihm gezeichneten Schattensbilder, was uns an das epische Schattenspiel, wie es in Ostasien vorkommt, erinnert, während die Liederinlagen in der Rolle, die sie spielen, denen des türkischen *Karagöz* entsprechen. Im Odoardo¹⁾ ist dann Pocci wiederum zum dramatischen Schattenspiel übergegangen; nur der Explicator, der dem malaiischen *Dalang* entspricht, deutet noch auf die frühere Form, hat aber hier zugleich die Rolle des Narren übernommen, der das prosaische Gegengewicht zu den Gestalten der Märchen-Phantasie bildet, und verkörpert die Ironie der Romantiker, welche besonders auch bei Kerner stark hervortritt. Die allegorischen Züge namentlich am Schluss des Odoardo erinnern wieder an die süßfischen Elemente des ältern türkischen Spiels, und Brentano's Karrikaturen des Franzosen und Engländers bilden eine völlige Parallele zu den türkischen Dialekttypen. Der Narr scheint hier überhaupt überall unvermeidlich. Misslungene Nachbildungen und die beim Schatten sich leicht ergebenden Verlängerungen und Verkürzungen führen von selbst zur Karrikatur. Die Steifheit und Ungelenkigkeit der Figuren erinnert an das unbeholfene Auftreten von Ausländern.

neues Schattenspiel, vgl. die Münchener Bilderbogen No. 154—6: Allerneuestes Schattenspiel.

¹⁾ Graf Pocci, Odoardo, Romantisches Schattenspiel in 5 Aufzügen, München 1869.

Obwohl die deutschen Schattenspieldichter manches Gehaltreiche schufen, blieb ihre Wirkung auf kleinere Zirkel beschränkt, teils weil sich die verschiedenen künstlerischen Talente, welche die Schattenbühne verlangt, nicht in einer Person vollkommen vereinigten, teils weil die Dichter es verschmähten ihre Eigenart zu zügeln und so nur wenigen verständlich blieben. Bei so ausgesprochener Individualität und Innerlichkeit war es überhaupt von vorneherein ausgeschlossen, fremde Spielleiter zu finden, denen namentlich das Schauspielerische hätte anvertraut werden können. So sind die deutschen Schattenspiele Buchdramen geblieben. Dass es nichts desto weniger auch auf diesem Gebiet möglich ist, wenigstens zeitweilig, grosse Erfolge bei einem weiteren Publicum zu erzielen, haben die Franzosen gezeigt.

Die französische Schattenbühne.

Die Franzosen wurden mit dem Schattentheater schon etwas früher bekannt als man noch vor kurzem annahm. Warsage berichtet in seiner *Histoire du célèbre théâtre Liégeois de marionettes* S. 28: Nicolas Médard Audinot, acteur et auteur dramatique français après avoir joué les Ombres au Théâtres des Italiens, éleva, en 1760, à la foire St.-Germain, un petit théâtre où figuraient les silhouettes des acteurs de la Comédie Italienne«. Dass aber fremde Schattenspieler schon am Anfang des 18. Jahrhunderts in Frankreich auftraten, wird mir durch folgende Stelle aus 1001 Viertel-Stunde¹⁾ wahrscheinlich:

»Es waren zwey Jahr oder etwas darüber, dass aus Indien eine Compagnie Comödianten ankamen, welche ihre Stücke gemeiniglich auf dem Marckte spielten, und alsdann viele Artzeneyen, welche an allen Kranckheiten Wunder thun und sie heilen solten,

¹⁾ Leipzig 1753, 65. Viertelstunde S. 176/7.

verkauften. Weil sie sehr wenig Persianisch wusten, so machten sie lauter Schattenwerke und Gauckeleyen«.

Offenbar werden hier okzidentalische Verhältnisse auf den Orient übertragen; leider ist mir das französische Original, welches Paris 1715 erschien, unzugänglich; der Verfasser Thomas Simon Gueulette lebte 1683—1766.

1774 wird das Spiel, wie wir im vorigen Kapitel sahen, zum ersten Mal von China hergeleitet. Seit 1735 konnte man ja aus du Halde wissen, dass in China Schattenspiele existierten. Die Pariser Schattenvorstellungen finden 1776 ihren Weg nach London¹⁾.

In Frankreich verfeinerte sich die Kunst, der damals auch das Interesse an den 1757 aufgekommenen Silhouetten entgegenkam. Sie wurde namentlich durch den meist mit seinem Vornamen genannten Dominique Séraphin (François) fortgebildet. Geboren 1747 hatte dieser in jungen Jahren mit wandernden Komödianten Italien und Deutschland durchzogen; dort vermutlich wird er die erste Bekanntschaft mit dem Schattenspiel gemacht haben. Er und seine Erben hatten 1784 bis 1858 ihre Bühne im Palais-Royal aufgeschlagen. Schon am Ende des 18. Jahrhunderts hatten diese Salon-Schattenspiele als »Ombres chinoises« europäischen Ruf erlangt. Vom Jahre 1812 sagt Paul Eudel: »On

¹⁾ Magnin, Histoire des marionettes, 2. éd. S. 182. Einige Notizen zur Geschichte des englischen Schattentheaters findet man bei Tony Denier, Shadow Pantomimes, London, Samuel French o. J.

parlait alors presque autant de Séraphin¹⁾ que de la campagne de Russie«. Eine Sammlung der von Séraphin gespielten Stücke wurde gedruckt und erlebte mehrere Auflagen; doch scheint keine einzige deutsche Bibliothek dieselbe zu besitzen. Seit Séraphin's erstem Auftreten ist das Schattenspiel in Paris ständig mit nur kurzen Unterbrechungen gepflegt worden und hat sich wiederholt als eine Hauptsehenswürdigkeit der Stadt behauptet, der auch auswärtige Fürsten ihren Besuch abstatteten.

Bevor wir jedoch die Weiterentwicklung der Ombres chinoises verfolgen, müssen wir auf eine andere Form des Schattentheaters einen Blick werfen, die 1767 angeblich von Spanien aus ihren Einzug in Paris hielt, um von dort aus weitere Verbreitung zu finden, nämlich das noch heute beliebte mit Schatten wirklicher Menschen dargestellte Lustspiel. Das Vorwort einer 1770 in Paris anonym gedruckten Schattenkomödie »L'heureuse pêche«, von der sich ein Exemplar in der Hof- und Staats-Bibliothek zu München befindet, enthält folgende wertvolle Bemerkung: »Le genre de Drame dont je donne aujourd'hui un essai, est, à ce qu'on m'a dit, très-usité en Espagne: il est nouveau à Paris«. Auf dem Titelblatt wird dieses zum ersten Male am 22. Dezember 1767 aufgeführte Stück als eine »Comédie pour les ombres à scènes changeantes« bezeichnet. Sie setzt sich, ein echtes

¹⁾ Séraphin war damals bereits gestorben.

Kind ihrer Zeit, aus arkadischen Stimmungen und Zauberpossenmotiven zusammen: Ein armer verliebter Fischer zieht eine Vase aus dem Netz und öffnet sie. Ihr entsteigt der Geist Élemaliga¹⁾ und verehrt seinem Befreier einen Zauberring. Vermittelt desselben entlarvt der junge Fischer einen Nebenbuhler als Spitzbuben.

Diese Form des Schattenspiels, die man im Gegensatz zu den italienischen Schatten als die spanische bezeichnen könnte, wurde durch den Prinzen Georg von Meiningen 1781 am Weimarer Hof eingeführt. Zu Goethe's Geburtstag am 28. August 1781 wurde in dieser Weise eine recht fade Verhimmelung des Dichters, »Minervens Geburt« betitelt, dargestellt, für deren Verfasser Seckendorff gilt²⁾. Goethe's Einsilbigkeit über das Stück ist erklärlich. Am 24. November folgte »Das Urtheil des Midas«, das Schöll mit Unrecht Goethe selbst zugeschrieben hat³⁾, während es eine Leistung Seckendorffs oder Einsiedels sein dürfte²⁾. Für die Urheberschaft des letzteren ist meines Wissens

¹⁾ Über dieses orientalische Motiv vgl. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes* VI S. 23—25, wozu ich *Sa'dî's Bustân* ed. Graf S. 190 Vers 5 nachtrage. Nach Benfey's *Pantschatantra* I S. 116/7 würde das Motiv aus Indien stammen. Wir hätten dann im *Bustân* wiederum ein Beispiel indischen Einflusses im seldschukischen Zeitalter.

²⁾ Vgl. Westermann's Monats-Hefte, 57. Band 1884 S. 758 ff.

³⁾ Adolf Schöll, *Goethe in Hauptzügen*, Berlin 1882, XII: Ein verlorenes Zauberspiel von Goethe.

noch nicht geltend gemacht worden, dass er auch sonst als Schattenspieldichter erscheint ¹⁾).

Doch kehren wir zu den *Ombres chinoises* Séraphin's zurück. Es war natürlich, dass seine Kunst bei den Erfolgen, die sie erzielte, auch Schule machte. Im Jahre 1812 empfing Eudel vom Palais Royal her so nachhaltige Eindrücke, dass ihn diese seine Jugendreminiscenzen veranlassten ein viertel Jahrhundert später selbst die Schattenkunst in der Provinz auszuüben, zuerst in Crotoy an der Somme und später in Nantes. Nachdem seine meisterhaft ausgeführten Silhouetten später eine Zeit lang auf der Insel Réunion die Eingeborenen unterhalten hatten, erlangte sie der Sohn des Künstlers zurück und setzte seinem Vater ein würdiges Denkmal in dem Prachtwerk »*Les ombres chinoises de mon père*« (Paris 1855).

Einen neuen Aufschwung nahm das Schattenspiel mit dem 1881 von Rodolphe Salis begründeten Künstler-Cabaret »*Chat Noir*«. Dieses Institut, das bald die grössten Triumphe feierte, entwickelte sich aus den Malerateliers des Künstlers, der für einen Liebhaber Szenen aus den Novellen des Amerikaners Edgar Allan Poe malte, von denen eine, »*der schwarze Kater*« betitelt, schildert, wie ein Trinker seine Frau erschlägt und im Keller einmauert, das Verbrechen aber durch das Heulen eines schwarzen Katers ent-

¹⁾ S. meine Erwähnungen des Schattentheaters in der Weltliteratur S. 17.

deckt wird, den er aus Versehn miteingemauert hat¹⁾. Nach Übersiedelung in ein neues Lokal in der Rue Victor-Massé führte Henry Somm eines Tages Ombres chinoises im Chat Noir vor, zunächst als Illustration eines Spottgedichts auf die Familie Grévy, verfasst von Jules Jouy. Es folgten verschiedene Schattenspiele, die bald einen ausserordentlichen Erfolg errangen, vor allem »La Marche à l'Étoile«. Während die Mutterbühne im Jahre 1897 einging, entstanden verschiedene Unternehmungen, welche gleiche Ziele verfolgten, von denen einige heute wieder in Blüte stehn sollen. Tournées in die Provinzen wurden zunächst nach Belgien und Holland ausgedehnt, zogen dann aber viel weitere Kreise.

In der Grande Rue de Péra zu Konstantinopel sah ich im September 1906 ein französisches Schattentheater nach Weise des Chat Noir. Der Apparat kam jener Form nahe, für welche Mörike eintrat, d. h. es handelte sich um wechselnde Lichtbilder, bei denen naturgemäss dem Landschaftlichen die Hauptrolle zufällt, während die Figuren-Staffage, mit beschränkter Bewegungsfähigkeit ausgestattet, nur diskrete Verwendung findet. Poesie, Malerei und Musik vereinigten sich hier oft harmonisch zu einem schönen Gesamterfolg.

Den natürlichen Bedingungen dieser Schatten-

¹⁾ Eine deutsche Übersetzung in Reclam's Universal-Bibliothek No. 1646.

bühne war namentlich die Dichtung »Au clair de la lune« trefflich angepasst. Vom bleichen Mondlicht umschimmert ziehen unter stimmungsvollen Melodien vor unserm Auge düstere Waldpartien vorüber, spiegelnde Teiche mit Wasserrosen im stillen Park, glitzernde Meereswogen, auf denen ein Schifflein mit dunklem Segel schaukelt:

»Ohé! matelot au bateau qui penche,
Sous les clairs rayons de la lune blanche
A quoi rêves-tu?
Serait-ce à la mort sans linceul ni planche?
Matelot perdu sous la lune blanche!«
»Je pense à la Vierge aimante aux doux yeux!
A l'étoile d'or qui sourit aux cieux,
Au Christ implorant pour nous sur la dune
Au clair de la lune!«

Das Schlusstableau bildet eine Winterlandschaft, vom rötlich aufgehenden Mond und vom Schneelicht erhellt; bei zerschossenen Kirchhofsmauern liegt ein sterbender Krieger im Todeskampf; aber er flucht nicht der Kriegsfurie, die ihn dahinrafft, sondern erwidert dem Dichter auf die Frage, wovon er träume in seiner letzten Stunde:

»Je rêve à ma mie aux si doux appas,
A ma mère aussi qui m'attend là-bas,
A mon vieux clocher qui chante à la brune
Au clair de la lune!«

Charles Quinel's Gedicht »Mes moutons« erreichte durch die Schattenbühne eine Wirkung, die man beim

Lesen desselben kaum ahnen dürfte. Zu einem Hirten, der in einem stillen Tal seine vom Schattenkünstler mit liebevollem Naturalismus behandelte Heerde weidet, tritt ein fremder Wanderer, ihm vorschlagend, statt seines niederen Looses in der weiten Welt ein besseres zu suchen. Die Türme einer grossen Stadt steigen auf, das um grosse zerbröckelnde Felsblöcke brandende tiefblaue Meer, schroffe Bergkämme in magischer Beleuchtung, aber der Hirt erklärt stets:

»J'aime mieux garder mes moutons«.

Die grossartigen Landschaftsbilder verblassen, in stimmungsvollem Kontrast tritt immer wieder das stille Tal deutlicher hervor. Da öffnet dies sich von neuem: ein strahlender Tempel ragt im Hintergrund empor, auf dem die hohe stolze Gestalt der Gloire die vor ihr stehende Harfe schlägt; verlockend klingt dazu der Sirenengesang des Fremden:

»Qui sait si par un clair de lune
Un soir courbés sur nos bâtons
Nous ne verrons pas la fortune« —

»J'aime mieux garder mes moutons.«

Auch diese Vision verschwindet. Die Musik schwillt zu immer wilderen kriegerischen Weisen an, man vernimmt Fanfaren, die Leinwand rötet sich, und im Hintergrund zeigt sich eine brennende Stadt. Da hält es den Hirten nicht mehr bei seiner Heerde, er greift zur Flinte mit den Worten:

»Les chiens garderont mes moutons«.

Die patriotische Begeisterung entfesselte stürmischen Beifall des französischen Publikums. General Boulanger war ein Freund und häufiger Besucher des Chat noir ¹⁾; sein Geist scheint, wie auch diese Beispiele zeigen, noch vielfach in den Schattentheatern nachzuleben, welche das Erbe von Rodolphe Salis angetreten haben.

Wir haben bereits Schattenepik und Schattendramatik kennen gelernt; die modernen französischen Bestrebungen möchte ich als Schattenlyrik charakterisieren.

¹⁾ Dorthin wurde ihm z. B. die Nachricht von der Verhaftung Schnaebels überbracht.

IV.

Schlussbetrachtung.

Wir sind dem bunten Spiel der Schatten durch die Jahrhunderte gefolgt und sahen, wie schon in vorchristlicher Zeit im fernen Osten tiefsinnige Wanderapostel des indischen Erlösers in der gestaltungsreichen Bühne ein Abbild dieser Welt des Scheins erblickten. Wohl auf verschiedenen Strassen, wahrscheinlich auch mit dem islamischen Bruder des buddhistischen Bettelmönchs, dem Derwisch, wandert unsere Bühne im 12. Jahrhundert zu den Herrscher-sitzen, denen die Sonne seldschukischer Kultur leuchtete, um mit ihren letzten Strahlen in die Kalifenstädte an den Gestaden des Nil und des Bosphorus einzuziehen, deren buntes Volksgewimmel sie malte. Wanderndes Volk trug den Schattenkasten im 17. Jahrhundert von Italien über die Alpen nach Norden, wo in der Folge deutsches Gemüt und französischer Geschmack eine neue Entwicklungsphase des Spiels begründeten, die heute noch nicht vollendet ist.

Als eine Dienerin der Romantik ist auch die Schattenbühne ein Kind des Ostens. In grosser Menge sind ja kosmologische und eschatologische Vorstellungen, Legenden, Märchen, Sagen und Schwänke zu

uns aus dem Morgenland gewandert. Dieses Lehngut hat sich meist vollständiges Bürgerrecht bei uns erworben, während das durch die Schule vermittelte antike Element fast durchweg als fremdes Kunstprodukt empfunden wird. So sind unsere Romantiker wie häufig auch bei der Schattenbühne in der Meinung das eigene Volksgut zu fördern an orientalisches Lehngut geraten.

Als ein aus dem fernen Osten zum Abendland gewandertes Zeitvertreib steht das Schattenspiel keineswegs vereinzelt da, sondern hat zahlreiche Parallelen. Für Schach und Dame ist ja die östliche Herkunft bekannt und noch durch die Namen bezeugt. Was die Spielkarten anlangt, so glaube ich gezeigt zu haben¹⁾, dass ihre älteste abendländische Benennung *naib*, *nayp*, *nahip* nichts als das gewöhnliche arabische Wort für »Spiel« *la'ib* ist; der Lautübergang ist ohne jeden Grund bezweifelt worden und hat sein Analogon z. B. in *niveau*²⁾, das mit *libella* zusammenhängt. Alte chinesische Nachrichten über das Kartenspiel findet man in der wichtigen Jenenser Dissertation Gustav Schlegels über »Chinesische Bräuche und Spiele in Europa«³⁾ S. 19—22 zusammengestellt; vergl. ferner Himly: ZDMG 63. Band S. 448 ff.

¹⁾ ZDMG. 53. Band 1899 S. 349/350.

²⁾ Kollege Pirson teilt mir mit, dass *nivel* im 15. Jahrhundert erscheint; bei *naipe* handelt es sich wahrscheinlich um das 14. Jahrhundert.

³⁾ Breslau 1869.

Für den Schulgebrauch pflegt man unsere Papierdrachen auf jene *περιστερά ξύλλη πετομένη* des Archytas von Tarent, welche Gellius in seinen *Noctes Atticae* 10, 12 in einem Zitat aus Favorinus zwischen lauter Fabeldingen erwähnt, zurückzuführen. Schon die Art der Erwähnung bei Gellius erweist diese Kombination als unkritische Willkür. Ob überhaupt jene fragwürdige »fliegende Taube aus Holz«, von deren Nachahmung nichts bekannt ist, mit Papierdrachen irgendeine Verwandtschaft aufwies, bleibt höchst unsicher. Ganz anders hören sich die chinesischen und arabischen Nachrichten über Papierdrachen an. Für erstere kann ich auf Schlegel's soeben genannte Dissertation S. 23/4 verweisen, der auch die chinesische Kunstfertigkeit erwähnt durch Anhängsel bei den steigenden Drachen ein singendes Geräusch zu erzeugen¹⁾. Solche Drachen soll nun *Muhammad's* Zeitgenosse, der falsche Prophet *Musailima*, bei Nacht verwendet haben, um den Eindruck seines Verkehrs mit Engeln zu erwecken. Deutlicher als alle mir früher bekannten Beschreibungen dieser Drachen²⁾ ist die des *Gâhiz*, *Kitâb al-hazâqân* IV S. 120/1, auf welche mich Goldziher, bei dem ich den ägyptischen Druck des Werkes zum ersten Mal sah, im vorigen Herbst aufmerksam machte; *Gâhiz* spricht dort von

¹⁾ Über die Verwendung des Papierdrachens zu Kriegszwecken durch die Chinesen im 13. Jahrhundert s. von Romocki's Geschichte der Explosivstoffe I S. 47.

²⁾ Wie *Qazwînî* II S. 90.

»Fahnen der Knaben, welche man aus chinesischem Carton und Papier verfertigt, an die man Schweife und Flügel anbringt und an deren Vorderseiten man Glöckchen hängt und sie an windigem Tage an langen und festen Fäden steigen lässt«. Auch sonst spielt der Papierdrache im Orient eine Rolle. Herr Kollege Pechuel-Loesche macht mich z. B. darauf aufmerksam, dass die Fidschi-Insulaner nach Ratzel's Völkerkunde² I S. 274 mit drachenartigen bunten Dingen, die sie bei günstigem Winde gegen den Feind fliegen lassen, diesen herausfordern. Vámbéry erwähnt, dass auch bei den Türken das Aufsteigen des Drachen *sar*¹⁾ nicht nur als Kinderspiel, sondern auch als Belustigung der Erwachsenen besteht²⁾. Im Abendland scheint der Papierdrache nicht alt zu sein; nach Schlegel stammt hier die erste Nachricht aus dem Jahre 1690³⁾; ältere Belege aus den Jahren 1634 und

¹⁾ Ich habe von osmanischen Türken nur die Benennung *kartal* gehört, die wie das dschajataische *sar* und das englische *kite* eigentlich einen Raubvogel bezeichnet; 'Omer Faik hat *utschurtma*.

²⁾ Vámbéry, Die primitive Cultur des turko-tatarischen Volkes S. 148.

³⁾ Ob es sich bei dem feuerspeienden Drachen, wie ein solcher dem mongolischen Reiterheer in der Schlacht bei Liegnitz voranflog und wie wir ihn in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wiederholt am Leitseil eines Reiters abgebildet finden (vgl. Romocki I S. 161; Feldhaus: Welt der Technik 1906 S. 431 und Illustrierte Aeronautische Mitteilungen 10. Jahrg. 1906 S. 114) um Flächendrachen oder Heissluftballons handelt, bleibt noch immer unklar. Das Feuer spricht für letzteres, nur würde es in der Art, wie es angebracht ist, den

1664 für Kenntnis des Papierdrachens in England findet man bei Joseph Strutt, *The Sports and Pastimes of the People of England*, New Edition, London 1903 S. 297, 307; auch dieses Spiel wurde mit besonderer Liebe von Justinus Kerner gepflegt¹⁾.

Im 18. Jahrhundert blühte im Abendland das Mailspiel, dessen Spuren noch in die Gegenwart hineinreichen; erinnern doch in französischen, holländischen²⁾ und englischen Städten noch heute vielfach in Promenaden umgewandelte Mailbahnen, oft sogar durch ihre Namen, an diese Belustigung; auch unser Erlanger Schlossgarten besass eine solche Bahn³⁾. Das Spiel entspricht, wie schon Alfred von Kremer erkannt hat⁴⁾, dem in persischen Miniaturen oft dargestellten und von persischen Dichtern mit Vorliebe zu Vergleichen verwendeten Kugelspiel. Ferner sind der Plumpsack⁵⁾, das Karussel (*kurrag*) und zahlreiche

Drachen nicht steigen machen; aber auch ein Flächendrache könnte in der dargestellten Weise nicht fliegen.

¹⁾ M. Niethammer, Justinus Kerners Jugendliebe S. 178/9.

²⁾ Z. B. in Utrecht.

³⁾ Ernst Wilhelm Martius, *Erinnerungen aus meinem neunzigjährigen Leben* S. 200: »In der Allee, die längs dem botanischen Garten hinläuft, befand sich in früherer Zeit eine sogenannte »Maille-Bahn«, eine mit 2—3 Schuh hohen Brettern eingefasste Bahn, worauf der Markgraf mit seinen Cavaliers, um sich nach der Tafel eine Bewegung zu machen, hölzerne Kugeln mit einer Art von Schlägeln forttrieb«.

⁴⁾ Kremer, *Culturg. des Orients* II S. 75.

⁵⁾ Türk. Bibl. IV S. 88; Ahlwardt's Verzeichnis V S. 90.

andere Spiele im Orient weit früher zu belegen als im Abendland, worauf ich bei anderer Gelegenheit zurückzukommen gedenke.

Das Schattenspiel aber beansprucht an sich und namentlich gegenwärtig ein höheres Interesse, denn unverkennbar zieht in den letzten Jahren eine Bewegung für seine Wiederbelebung¹⁾ sowie für künstlerische Ausgestaltung des Marionettenspiels immer weitere Kreise. Hervorragende Dichter haben erklärt, dass sie dieser Aufführungsweise ihrer Stücke den Vorzug geben würden. Sehr mit Unrecht hat man sich dieser Strömung gegenüber wieder einmal auf die Griechen berufen. Die Griechen kannten allerdings kein Schattentheater, wohl aber Marionetten. Es ist der Gegensatz zwischen Malerei und Plastik. Mit der Hebung des geistigen Elements auf Kosten des Körperlichen ist ersterer eine grössere Rolle zugefallen. Man darf aber nicht übersehen, dass auch die grosse griechische Bühne eine sehr wesentliche Beziehung zum Marionettentheater hat: die Maske. Gerade hierin scheint sich mir ein von unsern Theoretikern bisher nicht verstandenes tiefes künstlerisches Empfinden zu offenbaren, das gleiche, welches sich in dem soeben erwähnten Urteil zeitgenössischer Dichter äussert. Die Schattenspielfigur und die Marionette sind ja nichts

¹⁾ Schattenspielfiguren im modernsten Stil, von einer Wiener Künstlerin entworfen, waren auf der vorjährigen Nürnberger Ausstellung zu sehen.

als der Ausdruck der Idee des Künstlers, der Schauspieler aber ist daneben noch Mensch, und das gerade wirkt als illusionsstörendes Element; der wahre Dichter empfindet es unangenehm, wenn das Publikum den Künstler in der Rolle sieht. »Es ist wunderbar«, sagt Justinus Kerner¹⁾, »aber mir wenigstens kommen die Marionetten viel ungezwungener, viel natürlicher vor als lebende Schauspieler. Sie vermögen mich viel mehr zu täuschen . . . Die Marionetten haben kein aussertheatralisches Leben, man kann sie nicht sprechen hören und kennen lernen, als in ihren Rollen, auch tragen sie keinen Namen und heissen weder Madame noch Monsieur. Bei den Marionetten und Schattenspielen ist eher die Täuschung, als gehe diese Begebenheit wirklich im Ernste an einem Orte der Welt vor und könne wie durch einen Zauberspiegel hier im kleinen, als in einer camera obscura mit angesehen werden. Das Fach der Marionetten und Schattenspiele stünde einem wahrhaftig noch recht zur Bearbeitung offen.« Die Schattenbühne in der Gestalt, die Mörike vorschwebte und wie sie neuerdings die Franzosen pflegen, ist die natürliche Verbindung zwischen Poesie und Malerei, wie die griechische Bühne zwischen Poesie und Plastik. Demnach scheint es nicht ausgeschlossen, dass eine fortschreitende Vergeistigung des Dramas mehr und mehr auf das Schattentheater zurückgreifen wird.

¹⁾ Zeitschrift für vergl. Litteraturg. N. F. XIII S. 509.

Zunächst freilich bewegen wir uns wie auf andern Gebieten so auch hier noch in niedergehender Richtung. In neuerer Zeit haben die sogenannten lebenden Photographien, welche der 1896 von Lumière in Lyon konstruierte Kinematograph projiziert, namentlich von Berlin aus in Deutschland Verbreitung gefunden. Obwohl dieser Apparat eine äusserliche Berührung mit der Schattenbühne aufweist, besteht doch keine Wesensverwandtschaft zwischen ihnen. Den Photographen trennt, wenn er auch die Wirklichkeit weit treuer zu kopieren vermag, doch vom Schaffen des Malers eine unüberbrückbare Kluft. Die Schattenbühne steht nicht etwa deshalb so hoch über dem Kinematographen, weil sie ausser der Bewegung ihren Objekten noch Farbe und Sprache zu verleihen vermag, sondern, weil sie keinen blossen Spiegel der Erscheinungswelt darstellt, wie die alten Weisen und Dichter des Orients vielfach irrtümlich meinten, vielmehr durch den Adel der Kunst zum Höchsten emporstrebt, dessen die Menschheit fähig ist. Ihre Stärke liegt vor allem darin, dass sie, wie bereits ausgeführt wurde, verschiedene Künste zu gemeinsamer Wirkung zu vereinen und die Grenzen des einzelnen Kunstzweiges zu erweitern vermag. Die Zeichnungen unserer humoristischen Blätter sind oft nur ein Notbehelf, sie wollen die Gesten und Bewegungen ausdrücken, durch welche der Vortrag begleitet sein soll. Natürlich ist es ein ungemeiner Gewinn, wenn man diese in allen Phasen wirklich wiederzugeben anstatt nur in einer

Phase anzudeuten vermag. Die Schöpfungen des Landschaftsmalers werden durch den dichterischen Interpreten unserm Empfinden näher gerückt, den poetischen Bildern verleiht der Pinsel des Malers festere Gestalt, und Musik bereitet die Stimmungen vor, welche für den Genuss des Ganzen am empfänglichsten machen. Das Bild kann auf der Schattenbühne, wie namentlich Chat Noir gezeigt hat, um so eindrucksvoller wirken, als die Beleuchtungseffekte nicht durch Farben ausgedrückt, sondern durch natürliche wandelbare Lichtquellen erzielt werden¹⁾. Der vollkommene Mensch bedarf — so könnte man einwenden — solcher Mittel nicht, die natürlich stets auf der Höhe der Kunst stehn müssen, um nicht zu stören; aber dieser vollkommene Zustand ist imaginär; auch bei einem sehr guten Publikum wird alleiniges Hören nur mattere Vorstellungen, alleiniges Sehen nur schwächere Empfindungen auslösen, während auf der Schattenbühne Poesie, Malerei und Musik als wirkungsverstärkende Faktoren einander in die Hände arbeiten. Das Gestirn der Romantik steht »im erfreulichen Licht der Erneuerung«, und sicherlich wird dereinst der Meister erstehn, welcher jene Aufgaben, die seiner harren, der grössten Vollendung entgegenführt.

¹⁾ Vielleicht stossen wir hier auf ähnliche Probleme wie bei der Polychromie der Plastik. Da man aber beim Schattenspiel von lebenden Darstellern Abstand nimmt, braucht man andererseits viel weniger die Wirklichkeit zu scheuen.

Nachträge und Verbesserungen.

S. 10/11. Das nunmehr erschienene epochemachende Werk des P. Wilhelm Schmidt in Mödling »Die Mon-Khmer-Völker« (Braunschweig 1906) erweckt die Hoffnung, dass man auch der Geschichte dieser Bildungen mit der Zeit beikommen wird durch Vergleichung der mehrsilbigen, malaiischen Worte mit austroasiatischen und Bestimmung der Prä- und Infixe.

S. 23 Z. 1 verbessere man den störenden Druckfehler 13 in 12.

S. 28. Bei der Interpretation des Verses hatte ich Bedenken, ob nicht besser *Xôrschêdê tschirôy'dân* zu lesen und »die Sonne ist Leuchte« zu übersetzen ist, was mir jetzt besser gefallen will. Gegenüber der mir vorgeschlagenen weiteren Lesung *u-'âlem-fânûs* (und Weltlaterne) erregt das folgende *enderô* Bedenken.

Zu S. 36 vrgl. die von M. Wolff herausgegebene und übersetzte Muhammedanische Eschatologie (Leipzig 1872) S. 175: »Die Weintrinker werden am Tage der Auferstehung mit am Halse hängendem Pokal und der Mandoline in der Hand herbeigebracht, um an einem Kreuze von Höllenfeuer gekreuzigt zu werden«. Die Kreuzigungsstrafe wird offenbar deshalb gewählt, weil der Weinhandel vielfach in christlichen Händen war und der Wein im christlichen Kult eine Rolle spielte.

S. 70/71. Zu *Tufailî* vrgl. auch *Tabarî* III S. 1157.

S. III. Eine griechische Karagioz-Vorstellung hat Gysis gemalt; der Wittve des Künstlers verdanke ich eine Photographie des noch in ihrem Besitze zu München befindlichen Originals.

S. 113. Auf das älteste Zeugnis für italienisches Schattenspiel werde ich zufällig durch S. J. von Romocki's schon mehrfach genannte, vortreffliche Geschichte der Explosivstoffe I S. 235 aufmerksam. In dem der Münchener Hof- und Staats-Bibliothek gehörigen Skizzenbuch des Johannes de Fontana, das man etwa ins Jahr 1420 versetzt, zeigt die 45. Abbildung eine Figur, welche mittels einer Laterne einen auf dieser in kleinem Maassstab gemalten Teufel projiziert; dazu lautet die Unterschrift: »*Apparentia nocturna ad terrorem videntium.*« Romocki reproduziert das Bild a. a. O. mit der Bemerkung: »Zwar ist dies wohl die älteste erhaltene bestimmte Nachricht über diese Vorrichtung (*Laterna magica*), und Fontana setzt hinzu: »*Habes modum cum lanterna quam propriis oculis vidisti ex mea manu fabricatam et proprio ingenio*«, doch nimmt Fontana, wie schon erwähnt, oft nur auf Grund geringfügiger Abänderungen Erfindungen für sich in Anspruch, so dass durchaus nicht ausgeschlossen erscheinen kann, dass auch schon Bacon den einfachen, anscheinend nur erst aus einer einfachen Laterne mit bemalter Scheibe bestehenden Apparat gekannt hat, was verschiedenen seiner Äusserungen durchaus entsprechen würde«. Damit stehen wir wieder vor einem grossen Vermittler zwischen Ost und West.

Na $\frac{134^a}{50}$

D

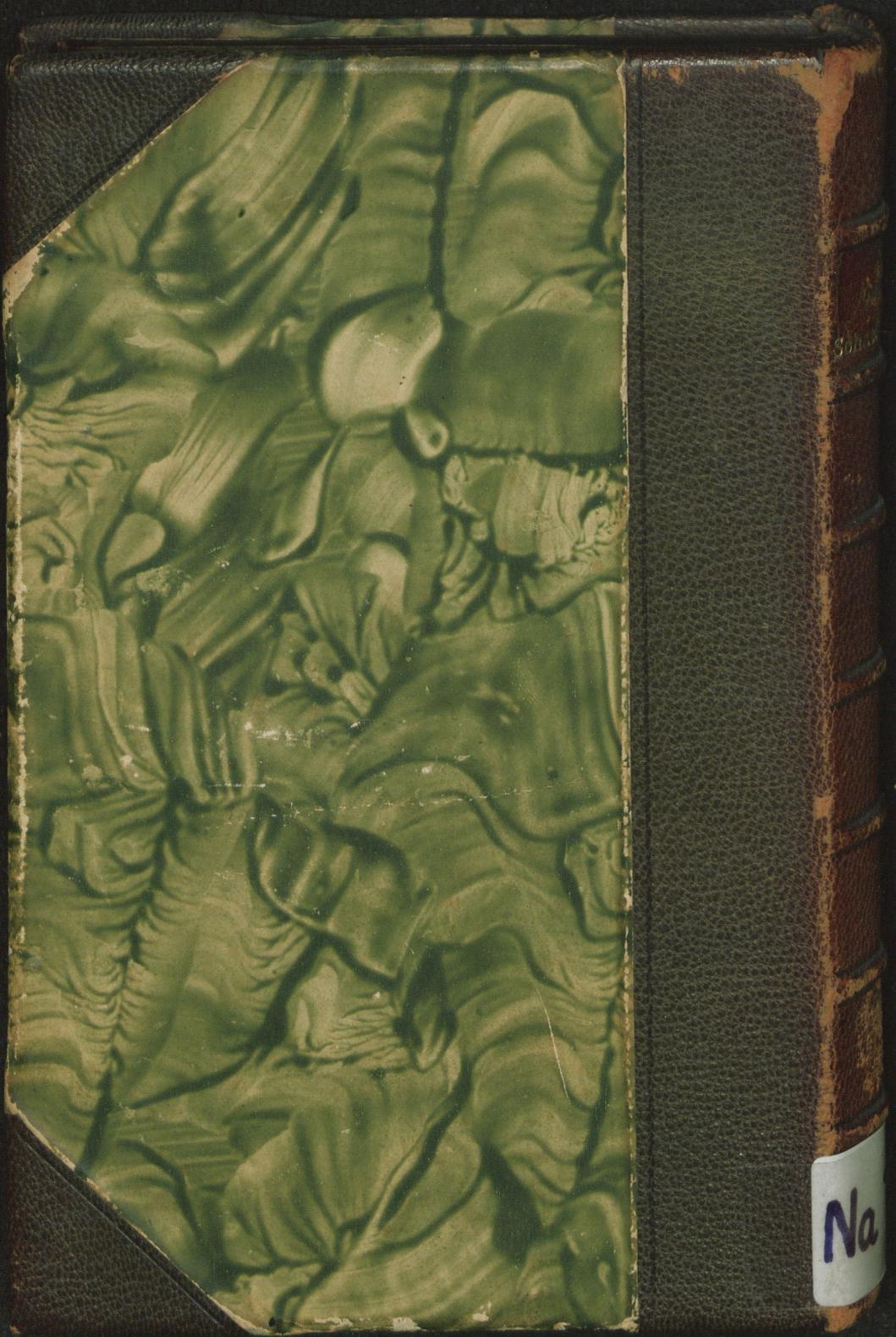
ULB Halle
001 098 772

3/1



Nur für den Lesesaal





Na

