

Münchener Universitätsschriften
Theaterwissenschaft

Melike Nihan Alpargin

**Istanbuls theatralische
Wendezeit**

Die Rezeption des
westlichen Theaters im 19.
und frühen 20. Jahrhundert
des Osmanischen Reiches



Herbert Utz Verlag · München

Theaterwissenschaft · Band 23

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehrer und

Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München



„Dieses Softcover wurde auf FSC-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2011

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, ins-
besondere die der Übersetzung, des Nach-
drucks, der Entnahme von Abbildungen, der
Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähn-
lichem Wege und der Speicherung in Daten-
verarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur
auszugsweiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2013

ISBN 978-3-8316-4130-7

Printed in EC

Herbert Utz Verlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

Inhalt

Danksagung	5
1 Einleitung	7
1.1 Die Motivation, ein etwas anderes Geschichtsbuch zu schreiben	7
1.2 Das Problem mit den Quellen	8
1.3 Die Bedeutung von Zeit, Sprache und Perspektive	11
1.4 Der lange Weg der Entwicklung	15
2 Ein Blick hinter die Kulissen	18
2.1 Zustände in osmanischen Theatern	19
2.2 Auf den Brettern, die die Welt bedeuten ... sollten	49
3 Das aufregende Leben der Theaterleute	73
3.1 Finanzielle Probleme und mögliche Auswege	74
3.2 „Ehrlose Idole“ der Gesellschaft	95
3.3 Kabale ohne Liebe: Neid und Intrigen in den eigenen Reihen	103
4 Das Theater zwischen Unterhaltungsort und Bildungsstätte	109
4.1 Fortschritt oder Rückschritt? Zustände im Theater	109
4.2 Die Bühne als moralische Anstalt mit Bildungsauftrag?	114
4.3 Sprache als Werkzeug der Bildung	120
4.4 Osmanische kontra europäische Stücke: Fürsprecher und Gegner	124
5 Theater kontra	130
5.1 ... Musik, Gesang und Tanz	131
5.2 ... Opern und Operetten	135
5.3 ... Tuluat	141
5.4 ... Kino	148

6	Wichtige Theater und Schauspieltruppen gegen Endes des Osmanischen Reiches	159
6.1	Das Naum Tiyatrosu	160
6.2	Das Osmanlı Tiyatrosu.....	162
6.3	Die Sahne-i Âlem.....	169
6.4	Die Sahne-i Osmâniyye	173
6.5	Das Dârülbedâyi-i Osmânî.....	177
6.6	Die Yeni Sahne	189
7	Mehr als zwei Seiten einer Medaille: Frauen im Alltag und auf der Bühne.....	193
7.1	Rollenverteilungen im Wandel oder „Wie gebildet sollten Frauen sein?“.....	194
7.2	Der steinige Weg auf die Theaterbühne.....	199
7.3	Armenische Schauspielerinnen.....	204
7.4	Türkische Schauspielerinnen	225
8	Die Allrounder: Schauspieler, Regisseure und Direktoren in einem.....	244
8.1	Armenische Theaterkünstler	245
8.2	Türkische Theaterkünstler.....	259
9	Schlusswort	278
	ANHANG.....	282
	Abbildungsverzeichnis	283
	Bibliographie	287
	Quellenverzeichnis	287
	Verwendete und weiterführende Forschungsliteratur	300
	Kommentiertes Inhaltsverzeichnis	303

Danksagung

Ich möchte diese Gelegenheit nutzen, einigen Menschen und Institutionen zu danken, die mir während der Arbeit an meiner Dissertation stets mit Rat und Tat zur Seite standen. Mein Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Michael Gissenwehler, der mich als erster auf die Idee brachte, mein Interesse für das osmanische Theater in Form einer Promotion zu vertiefen, und mich von Anfang bis Ende mit besonderer Begeisterung für mein exotisches Thema betreute. Ebenso großer Dank gebührt Prof. Dr. Suraiya Faroqhi, die mich als Zweitkorrekturin zu gleichen Teilen förderte und forderte. Ihre wertvollen Tipps und Korrekturvorschläge für die Drucklegung dieser Arbeit sowie die Nennung einiger türkischer Neuerscheinungen zum Thema osmanische Unterhaltungsformen haben mir sehr geholfen. Ganz besonders danken möchte ich meinem Türkisch- und Osmanischdozenten, Herrn Dr. Özgür Savaşçı, und seiner unermüdlichen Hilfe bei der Korrektur einiger schwieriger Übersetzungen vom Osmanischen ins Deutsche. Es gab Momente, in denen er fast mehr Gelassenheit und Ausdauer bei der Durchsicht meiner Zitate bewies als ich selbst.

Ohne die richtigen Quellen wäre es jedoch unmöglich gewesen, dieses Thema zu bearbeiten und sich gleichzeitig von den damaligen Menschen und ihrem Leben in den Bann ziehen zu lassen. Die Chance, zu Recherchezwecken nach Istanbul zu gehen, erhielt ich dank eines sechsmonatigen Auslandsstipendiums des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD), der mir zumindest meine finanziellen Sorgen nahm. Die nötige Hilfe, auf die ich während meiner Nachforschungen angewiesen war, wurde mir in den örtlichen Bibliotheken größtenteils mit viel Freundlichkeit und Geduld entgegengebracht. Ich möchte allen an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aussprechen, allen voran den Mitarbeitern der Beyazıt Devlet Kütüphanesi, die mich schon vermissten, wenn ich einmal zwei Tage hintereinander nicht im obersten Lesesaal zu finden war, und die mir sogar den ein oder anderen Tee und Kaffee anboten: Tee, um mir die Wartezeit beim Scannen und Brennen meiner Quellen zu versüßen, Kaffee als Dankeschön für die Übersetzungen einiger deutscher Buchtitel, nachdem sie gemerkt hatten, dass ich ja Deutsch könnte – alles immer verbunden mit einem netten Pläuschchen.

Mein größter Dank gilt allerdings meiner Mutter, Fatma Alpargin, die sich aus Gründen der mütterlichen Solidarität, und nicht zuletzt aus eigenem wachsendem Interesse an meinem Thema, im Laufe meiner Promotion zur Großmeisterin der osmanischen Theaterliteratur entwickelte. Mit ihrer Hilfe bei der Transkription alter Quellen hat sie mir wieder einmal bewiesen, dass Lernen ein lebenslanger Prozess ist, für den man nie zu alt ist – und auch, dass Frauen eine sehr hohe Schmerzgrenze haben. Der Dank, den ich ihr schulde, passt nicht auf diese Seiten. Für ihre tatkräftige intellektuelle und zugleich seelische Unterstützung verdient sie in meinen Augen die Ehrendoktorwürde.

An meine Familie und all meine Freunde, die mich in den letzten Monaten meiner Promotion entweder kaum zu Gesicht bekamen oder mich zwar hin und wieder sahen, von meinem Anblick und meinen Launen jedoch etwas abgeschreckt waren, und mir *dennoch* die Treue hielten: ein großes Dankeschön.

MNA

1 Einleitung

1.1 Die Motivation, ein etwas anderes Geschichtsbuch zu schreiben

Meine Motivation, mich über Jahre hinweg mit einem Thema wie diesem zu beschäftigen, hatte sich schon früh entwickelt. Seit meiner Jugend interessierte es mich, mehr über die Türkei – der Heimat meiner Eltern und Herkunft meiner eigenen Wurzeln – zu erfahren. Ich entschied mich für Orientalistik mit Schwerpunkt Turkologie im Nebenfach und merkte bald, dass es nicht nur die richtige Entscheidung war, sondern ich, je mehr ich über die Geschichte und Sprache der Türkei lernte, umso mehr wissen wollte. Das Osmanische Reich hatte es mir besonders angetan. Dabei erfuhr ich aber nicht nur etwas über bedeutende historische Ereignisse jenes einstigen Großreiches, sondern lernte auch dessen Sprache kennen. Osmanisch: im Grunde eine Kombination aus einem Grundgerüst türkischer Grammatik und Vokabeln gepaart mit vielen persischen und arabischen Versatzstücken; sozusagen Alttürkisch, das, je älter der zu lesende osmanische Text ist, desto mehr arabische und persische Wörter enthält und umso mehr zu einer Fremdsprache wird, selbst für Türkischmuttersprachler. So war es auch keine Seltenheit, mich während der letzten Jahre meiner Promotion tief über meine alten Quellen gebeugt, mit einem Osmanisch-Türkisch-Wörterbuch in der Hand eine Vokabelliste führend zu beobachten. Die Erkenntnis, dass ich noch viel zu lernen hätte, spornte mich dabei ebenso an wie sie mich bisweilen demotivierte. Dennoch erhielt ich in den letzten Jahren tiefe Einblicke in die speziell theaterhistorische Vergangenheit des Osmanischen Reiches und erlebte dabei unerwartete thematische Wendungen, die ich zu Beginn meiner Promotion – trotz aller Motivation – nicht für möglich gehalten hatte.

Der Wunsch, meine während des Studiums erworbenen Kenntnisse und Fähigkeiten aus dem Fachbereich Turkologie auch in theaterwissenschaftliche Arbeiten einfließen zu lassen, entwickelte sich recht bald. Die Entscheidung, nach dem Studium zu promovieren war daher schnell getroffen und somit auch der Entschluss, meine Magisterarbeit, die ebenfalls über diverse Theaterentwicklungen im Osmanischen Reich handelte, inhaltlich auszubauen. Ich hatte erst an der Oberfläche gekratzt und wusste, wie ergiebig das Thema noch sein würde, vor allem, wenn man wegginge von der schlichten Wiedergabe der (meist türkischsprachigen) Literatur und sich mit den eigentlichen Schätzen beschäftigte: den osmanischen Quellen. Mit den darin enthaltenen Informationen ließe sich, so meine Überzeugung damals, eine ganz andere Art von Geschichtsbuch verfassen, weg von trockenen Jahreszahlen und chronologisch aufgelisteten Fakten, hin zu persönlichen Erlebnissen und Gefühlen von Leuten, die mal mit einem Schmunzeln, mal mit einem ironischen Seitenhieb und mal mit resignierter Stimme einstige Vorfälle und Rückschläge kommentierten. Meine anfänglichen Hoffnungen diesbezüglich wurden glücklicherweise nicht enttäuscht.

Zeitungsartikel als Zeugenaussagen der osmanischen Theatergeneration? Viele noch so kleine Redaktionen, von Tagesblättern bis hin zu monatlich erscheinenden Magazinen, hatten eine mehr oder weniger große Rubrik für die schönen Künste. Musik, Oper, Theater oder Kino: Sämtliche Neuigkeiten zu diesen Themen wurden berichtet. Egal, ob es sich nun um die Gründung eines neuen Theaterensembles, die Premiere und/oder Kritik eines Stückes sowie Filmes oder die (nicht immer) gelungene Darbietung eines Schauspielers handelte, alles wurde von der osmanischen Presse dokumentiert. Neue Theaterbauten gab es weniger, stattdessen freute man sich, wenn in bereits bestehende Gebäude eine Bühne integriert werden konnte. Genauso viel Enthusiasmus wurde neuen Inszenierungen entgegengebracht, allerdings hatte man auch keine Scheu davor, die zum Teil schlechten schauspielerischen Leistungen der Akteure verbal zu zerlegen.

Diese und ähnliche Erkenntnisse, die ich mir von einem als exotisch zu bezeichnenden Thema erhofft hatte, konnte ich dank der Originalquellen gewinnen. Die Tatsache, dass man für die Bearbeitung einer Dissertation solchen Inhalts nicht nur über Türkisch-, sondern auch die nötigen Osmanischkenntnisse verfügen muss, bot sich mir als Gelegenheit, auf diesem, der LMU München noch weitgehend unbekanntem Gebiet zu forschen. Da unser Institut ausschließlich die Theatergeschichte Europas lehrt, werden Entwicklungen im Rest der Welt, ob nun im Nahen Osten, Zentralasien, Afrika oder auf dem amerikanischen Kontinent, nur vereinzelt in Form von Gastvorträgen im Rahmen einer Ringvorlesung durchgenommen. Wie ich in den letzten Jahren, in denen ich mich mit diesem Thema auseinandersetzte, erfahren konnte, sind viele deutschsprachige bzw. europäische Theaterwissenschaftler mit dem Osmanischen Reich und dessen Geschichte nicht oder nur ungenügend vertraut. Mit meinem in der westlichen Welt eher wenig bekannten Themengebiet hoffe ich, Interessenten, die nicht über die nötigen Sprachkenntnisse verfügen, einen Einblick in das osmanische und frühtürkische Theater im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert geben zu können, dessen Widersprüchlichkeit und Intensität mich selbst, trotz einiger nicht zu leugnender Durststrecken im Laufe der Promotion, immer in ihrem Bann hielt.

1.2 Das Problem mit den Quellen

Metin And als eine der wenigen Koryphäen auf diesem Gebiet hatte sich bis zu seinem Tod 2008 jahrzehntelang eingehend mit dem osmanischen und türkischen Theater beschäftigt. Dank seiner Sprach- und Fachkenntnisse waren ihm verschiedene Quellen zugänglich. Was die Anfänge des westlichen Theaters im Osmanischen Reich betrifft, so waren armenische Bürger die Schauspieler der ersten Stunde. Aus diesem Grund nutzte And neben türkischer, deutscher, französischer und englischer Literatur sowie den obligatorischen osmanischen Zeitzeugnissen mindestens ebenso wichtige armenische Quellen, um seine Arbeiten mit zusätzlichen Informationen zu bereichern. Einziger

Nachteil dabei: Nur wenige seiner zahlreichen Bücher und Artikel sind in europäischen Sprachen wie Englisch, Deutsch oder Französisch erhältlich, der Großteil ist auf Türkisch zu finden. Diese Tatsache ist insofern problematisch, als dass seine mittlerweile zur Standardlektüre der osmanisch-türkischen Bühnenkultur zählenden Werke Europa und dem Rest der (Theater-)Welt aufgrund einer sprachlichen Barriere unzugänglich bleiben.

Metin And war allerdings nicht der Erste, der die künstlerische Entwicklung im Osmanischen Reich erforschte. Neben zahlreichen Artikeln über zeitgenössische Theaterereignisse veröffentlichte der Journalist und Autor Refik Ahmet Sevengil 1933 erstmals ein Buch über türkische Literatur mit dem Titel „Bizim İstedğimiz Edebiyat“ (Literatur, wie wir sie uns wünschen), worin er unter anderem Bezug auf die Einflüsse der Tanzimatperiode ab 1839 nahm. Mitte des 20. Jahrhunderts begann er, die Geschichte der darstellenden Kunst in seiner vierteiligen Reihe „Türk Tiyatro Tarihi“ (Türkische Theatergeschichte) zusammenzutragen. Entgegen des Titels beschrieb er darin nicht nur die Entstehungsgeschichte der türkischen Bühne, sondern die Entwicklungen von der Antike bis in das Osmanische Reich.¹

Doch nicht nur Sevengils und Ands Bücher sind fast ausschließlich in türkischer Sprache erschienen, auch die vieler anderer, meist einheimischer Wissenschaftler, die sich mit osmanischen Unterhaltungsformen beschäftigten. Manche mag dies dennoch nicht abschrecken. Allerdings stünde selbst dem engagiertesten Leser, der sich die Mühe machte und Türkisch lernte, lediglich die Sekundärliteratur zur Verfügung, da sämtliche Artikel jener Zeit auf Osmanisch (oder Armenisch!) sind. Ausnahmen bilden Texte ab 1928, da mit der Schreibreform in jenem Jahr die arabische Schrift durch das lateinische Alphabet ersetzt wurde. Neue Erkenntnisse oder eine veränderte Sichtweise auf damalige Verhältnisse sind also kaum möglich, wenn Originalquellen nicht genutzt werden können.

Nachdem die Bestände hiesiger Bibliotheken nach der Anfertigung meiner Magisterarbeit weitgehend ausgeschöpft waren, verlagerte sich die Recherche der für dieses Thema nötigen Literatur in die Archive Istanbuls. Dank meines DAAD-Stipendiums war es mir möglich, mich voll und ganz auf meine Arbeit vor Ort zu konzentrieren. In Istanbul angekommen galt es, sich in den teilweise sehr gut und teilweise nur mäßig organisierten Bibliotheken mit all ihren (nicht immer funktionierenden) Systemen zurechtzufinden. Davon un-

1 Die vierteilige Theaterreihe wurde von 1959-1961 veröffentlicht:
 Sevengil, Refik Ahmet, *Eski Türklerde Dram San'atı. Türk Tiyatro Tarihi I*, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, İstanbul: Maarif Basımevi, 1959.
 Sevengil, Refik Ahmet, *Opera San'atı İle İlk Temaslarımız. Türk Tiyatro Tarihi II*, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, İstanbul: Maarif Basımevi, 1959.
 Sevengil, Refik Ahmet, *Tanzimat Tiyatrosu. Türk Tiyatro Tarihi III*, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1961.
 Sevengil, Refik Ahmet, *Saray Tiyatrosu. Türk Tiyatrosu Tarihi. IV*, Devlet Konservatuarı Yayınları Serisi, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1962.

beeindruckt bemühte ich mich um einen möglichst breiten Einblick in die damalige Zeit, beginnend mit der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts und endend in den 1920er Jahren der mittlerweile türkischen Republik. So leicht es ist, heute davon zu berichten, so zeit- und arbeitsintensiv war es, die osmanischen Quellen zu finden, auszusortieren, zu katalogisieren, zu transkribieren, ins Deutsche zu übersetzen und letztendlich ein weitgehend zusammenhängendes Werk wie dieses zu schreiben. Schwierig wurde es, als mir auffiel, dass sich manche Quellen widersprachen, in ihren zeitlichen Angaben nicht übereinstimmten oder schlicht unvollständig waren. Zudem ging die osmanische Presse von einem Vorwissen ihrer Leser in Bezug auf damals kursierende Gerüchte, vorgefallene Ereignisse und herrschende Anschauungen aus. Selbst die vollständige Schreibweise armenischer sowie ausländischer (Vor-)Namen² sucht man vergeblich, da ihr Wissen vorausgesetzt wurde – alles Informationen und Vorkenntnisse, die dem heutigen Leser über 100 Jahre später fehlen. Die Journalisten jener Zeitungen waren oftmals selbst Theaterautoren oder Schauspieler, die entweder vor ihrer künstlerischen Karriere oder zusätzlich dazu für diverse Blätter schrieben. Ein Mann jedoch sticht mit seiner 1926 in der Zeitung Vakıt erschienenen Autobiographie besonders ins Auge, nämlich der vielseitige Theaterkünstler Ahmet Fehim. Seine in Artikelform veröffentlichten, sich über insgesamt 40 Ausgaben erstreckenden Memoiren dienen mir als nützliche Quelle mit wertvollen Hintergrundinformationen zu Künstlern und ihren Arbeitsbedingungen. Allerdings muss dazu gesagt werden, dass seine Beschreibungen von Personen und Ereignissen recht einseitig, da nur aus seiner Sicht erzählt, und mitunter unüberhörbar subjektiv sind. Dies gilt im Übrigen für sehr viele Artikel, Kritikschriften, Leserbriefe und dergleichen aus jener Zeit. Objektivität war weder die Stärke der osmanischen Presse noch die der Theaterkünstler noch die einiger engagierter, manchmal auch besserwisserischer Bürger. Außerdem ist es im Nachhinein schwer, wenn nicht gar unmöglich, damals geäußerte Aussagen und vermittelte Informationen ob ihres Wahrheitsgehalts zu überprüfen, da es sich um recht alte – teilweise über 100 Jahre alte! – Quellen handelt.

2 Abgesehen von einer unvollständigen Nennung speziell armenischer Namen findet sich in osmanischen Quellen auch das Problem der falschen Schreibweise. Es wurde nach (türkischem) Gehör geschrieben, wobei Namen berühmter Persönlichkeiten meist(!) ein festes osmanisches Schriftbild hatten. Allerdings gab es selbst da Abweichungen oder andere, von Redakteur zu Redakteur unterschiedliche Schreibarten sowohl von Vor- als auch von Nachnamen. Zudem stellte die Vokalisation die einzelnen Journalisten immer wieder vor ungeahnte Probleme, da es im arabischen Alphabet nicht für jeden Vokal ein eigenes Schriftzeichen gibt. So kann beispielsweise allein das Zeichen « و » in osmanischer Sprache den Platz folgender Buchstaben einnehmen: o, u, ö, ü sowie v. Das « ی » kann für i, ı (ohne Punkt!) und y stehen und das « ا » schließlich für a, e und i, wie beispielsweise in den Namen Ahmed = احمد, Elif = اليف und İsmail = اسماعيل. Auch der Buchstabe « ع » kann bei einer Transkription Sorgen bereiten, da es sich hierbei um ein vielseitig einsetzbares Zeichen handelt, das neben a, i, o und ö – zum Beispiel bei Namen wie Ali = علی, İzzet = عزت, Osman = عثمان oder Ömer = عمر – auch ein einfacher Stimmabsatz sein kann, ähnlich wie im deutschen Wort „bejachten“.

Trotz lückenhafter Informationen und anderer unvorhergesehener Probleme bei der Auswertung galten meine Bemühungen der systematischen Darstellung damaliger Entwicklungen, auch wenn eine zeitlich zusammenhängende Schilderung der Ereignisse nicht angestrebt wurde. Darüber hinaus lag mein Augenmerk darauf, eine zumindest für den deutschsprachigen Raum zugängliche Arbeit zu verfassen, die nicht die bereits vorhandene Theaterliteratur nacherzählt, sondern sich hauptsächlich auf Originaltexte aus dem 19. und 20. Jahrhundert bezieht, wobei sich inhaltliche Überschneidungen zu anderen (türkischen) Werken nicht vermeiden ließen. Da die Arbeit jedoch in deutscher Sprache verfasst wurde, kann sie hiesigen Fachleuten als Grundlage für weitere Forschungen auf diesem Gebiet dienen – oder aber als Inspirationsquelle für Theaterliebhaber, die Interesse an einem trotz aller europäischer Einflüsse exotischen Land mit einer mindestens ebenso historisch außergewöhnlichen Theaterkultur haben.

Zwar ist es unmöglich, alle osmanischen Quellen, die es zu diesem Thema gibt, zu berücksichtigen. Dennoch bietet die Arbeit einen gut dokumentierten Überblick über das Theater und dessen Entwicklung in der einstigen Hauptstadt Istanbul. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Darstellung einstiger Zustände sowie der Wiederbelebung ihrer einzigartigen Atmosphäre. So ist diese Arbeit trotz aller Bemühungen, einem gewissen akademischen Anspruch zu genügen, ebenso romanartiges Geschichtsbuch wie wissenschaftliches Werk – ein Buch, das die Stimmung ihrer Zeit wiedergibt und zusätzlich zu historischen Fakten von einem orientalischen Istanbul erzählt, das um (fast) jeden Preis westlich sein wollte.

1.3 Die Bedeutung von Zeit, Sprache und Perspektive

Um den Aufbau besser verstehen zu können, bedarf es vorab einer Klärung dreier entscheidender Aspekte, nämlich der Bestimmung der Zeit, dem stilistischen Einsatz der Sprache sowie der Perspektive, aus welcher Situationen und Personen betrachtet werden. Allein die Ermittlung der Jahreszahlen bildet ein Kapitel für sich, da sich insgesamt drei verschiedene Daten in osmanischen Quellen finden lassen: die muslimische Zeitrechnung, das osmanische Finanzjahr und die christliche Zeitrechnung. Der islamische Kalender, auch Hidschrakalender genannt, ist ein zwölfmonatiger, reiner Mondkalender, beginnend mit dem 1. Muharrem 1³, dem Tag der Hidschra, das heißt der Auswanderung

3 Hier eine Auflistung der zwölf Monate des Hidschra-Kalenders in türkischer Schreibweise – diese unterscheidet sich ein wenig von der arabischen – sowie der Anzahl ihrer Tage:

- | | |
|---------------------------------------|----------|
| 1. Muharrem « محرم »: | 30 Tage, |
| 2. Safer « صفر »: | 29 Tage, |
| 3. Rebiyyü'l-evvel « ربيع الأول »: | 30 Tage, |
| 4. Rebiyyü'l-âhir « ربيع الآخر »: | 29 Tage, |
| 5. Cemâziyyü'l-evvel « جمادى الأول »: | 30 Tage, |

Mohammeds von Mekka nach Medina – nach christlicher Zeitrechnung am Freitag, den 16. Juli 622.

Während der Tanzimatperiode, genauer ab 1840, wurde im Osmanischen Reich neben dem islamischen Mondkalender auch der Rumi-Kalender, der zuvor nur in Finanzangelegenheiten Verwendung fand, eingeführt, daher auch die obige Bezeichnung Finanzjahr. Es handelt sich hierbei um einen auf dem Julianischen Kalender basierenden, mit der Hidschra beginnenden Solarkalender, der bis 1926, das heißt bis in die Anfänge der Republik Türkei hinein, für amtliche Zwecke genutzt wurde. Anders als jedoch in der Gregorianischen Zeitrechnung lag der Jahresbeginn nicht im Januar, sondern im März.⁴ Bis 1917 war der Rumi-Kalender neben dem islamischen Mondkalender die gängige Zeitrechnung im Osmanischen Reich. Am 7.5.1335 (H.), dies entspricht dem 1.3.1917 (n. Chr.), wurde der Julianische Kalender durch den Gregorianischen ersetzt – allerdings noch ohne christliche Jahreszählung –, unter anderem sich darin äußernd, dass der Jahresbeginn nun auf den 1. Januar verlegt wurde. Erst zehn Jahre später, nach dem Zerfall des Großreiches, wurde am 26.8.1345 (H.) bzw. 1.3.1927 (n. Chr.) auch die christliche (internationale)

6. Cemâziyyü'l-âhir « جمادى الآخر »:	29 Tage,
7. Receb « رجب »:	30 Tage,
8. Şabân « شعبان »:	29 Tage,
9. Ramazân « رمضان »:	30 Tage,
10. Şevvâl « شوال »:	29 Tage,
11. Zilkade « ذوالقعدة »:	30 Tage,
12. Zilhicce « ذوالحجة »:	29 Tage bzw. 30 Tage im Schaltjahr.

Da der islamische Mondkalender insgesamt zehn Tage kürzer ist als der Gregorianische Sonnenkalender, verschiebt sich der Jahresbeginn nach unserem Verständnis um zehn Tage nach vorne, weshalb auch die Fastenzeit, das heißt der Monat Ramadan, jedes (Gregorianische) Jahr zehn Tage früher beginnt und endet als im Jahr davor.

4 Da sich die türkischen Monatsnamen von damals und heute zum Teil unterscheiden, sind hier die ehemals gültigen Bezeichnungen – beginnend mit dem März als ersten Monat – zu finden.:

1. Mart « مارت »:	März,
2. Nisân « نيسان »:	April,
3. Mayıs « مائيس »:	Mai,
4. Haziran « حزيران »:	Juni,
5. Temmuz « تموز »:	Juli,
6. Ağustos « اغستوس »:	August,
7. Eylül « ايلول »:	September,
8. Teşrîn-i Evvel « تشرين اول »:	Oktober,
9. Teşrîn-i Sâni « تشرين ثانى »:	November,
10. Kânûn-ı Evvel « كانون اول »:	Dezember,
11. Kânûn-ı Sâni « كانون ثانى »:	Januar,
12. Şubat « شباط »:	Februar.

Ab 1945 wurden die Monate Oktober-Januar im Sinne der Turkisierung der Sprache umbenannt:

Teşrîn-i Evvel:	Ekim (Oktober),
Teşrîn-i Sâni:	Kasım (November),
Kânûn-ı Evvel:	Aralık (Dezember),
Kânûn-ı Sâni:	Ocak (Januar).

Jahreszählung übernommen.⁵ Neben meinen eigenen Berechnungen sowie den zum Teil recht ausführlichen Angaben einiger Zeitungen, war mir die Wüstenfeld-Mahler'sche Vergleichungstabelle bei der Ermittlung und Überprüfung von Jahresdaten eine große Hilfe.

Abgesehen von dieser Form der Zeitbestimmung gab es im Osmanischen Reich jedoch noch das unterschiedliche Maß der Uhrzeit. Noch heute wird in der islamischen Welt der Sonnenuntergang als das Ende eines Tages gesehen und daher als 12 Uhr oder 0 Uhr bezeichnet. Der Anbruch der Nacht ist demnach bereits Bestandteil des nächsten Tages, der in 2 x 12 Stunden – entsprechend unserem 24-Stunden-System – untergliedert wird. Diese Art der Zeitrechnung nennt sich „ezânî saat“, nach der auch die fünf Mal täglichen Gebetszeiten ausgerichtet sind. Da sich aber die Tage je nach Jahreszeit verlängern oder verkürzen, verschiebt sich auch nach der „ezânî saat“ der Beginn eines Tages. Während also im Dezember die Sonne nach unserer Zeiterfassung etwa um 16:30 Uhr (die vorherige Zeitumstellung im Oktober miteinkalkuliert!) untergeht endet ein Tag im August erst gegen 20:30 Uhr. Dennoch bleibt die Berechnung der Tage mit 2 x 12 Stunden unverändert; demnach werden die Stunden im Sommer nicht *mehr*, sondern *länger*. Eine Zeitumstellung im Frühling und Herbst gibt es nicht, da sich dieses System das gesamte Jahr über am Stand der Sonne orientiert. In meiner Arbeit äußert sich ihre Bedeutung vor allem in später zitierten Theateranzeigen, die den Beginn ihrer Aufführungen nach der „ezânî saat“ ankündigen.

Der nächste Punkt, der diese Arbeit in ihrer Gestaltung entscheidend mitgeformt hat, sind die sprachlich-stilistischen Mittel des Osmanischen. Wie im vorherigen Abschnitt bereits angeschnitten, war ein Großteil der Schauspieler des 19. Jahrhunderts armenischer Abstammung. Da die von mir verwendeten Quellen auf Osmanisch und somit in arabischer Schrift, verfasst worden sind, musste ich die Namen der Künstler den Originaltexten entsprechend ins heutige Türkisch transkribieren. Obwohl diese bereits in lateinischer Form in der türkischen Literatur zu finden sind, stütze ich mich bei meinen Transkriptionen auf Kevork Pamukciyans Bibliographie armenischer Bürger im Osmanischen Reich und der heutigen Türkei, da er als Muttersprachler eine verlässlichere Quelle darstellt als Übertragungen von Nichtmuttersprachlern, zumal einige Namen in der türkischen Literatur unterschiedlich oder gar falsch geschrieben werden. Schriftbilder wie Şişeciyan (Schischedschijan), Çaprasdciyan (Tschaprasddschijan), Hranuş (Hranusch; gerolltes r), oder Ağavni Zabel Binemeciyan (Arawni Sabel Binemedschijan; nicht gerolltes r und stimmhaftes s) – allesamt bekannte Schauspieler ihrer Zeit – basieren

5 Für mehr Informationen zu einzelnen Zeitrechnungen sowie detaillierten Umrechnungstabellen siehe Wüstenfeld, Ferdinand/Mahler, Eduard, Wüstenfeld-Mahler'sche Vergleichungs-Tabellen zur muslimischen und iranischen Zeitrechnung. Mit Tafeln zur Umrechnung orient-christlicher Ären. Wiesbaden: Deutsche Morgenländische Gesellschaft in Kommission bei Franz Steiner Verlag GmbH, ³1961.

auf Pamukciyans lateinischer Schreibung.⁶ Da die armenische Sprache ein eigenes Alphabet besitzt, im Osmanischen Reich aber arabische Buchstaben verwendet wurden, schlichen sich so Fehler bei der Niederschrift einiger Namen ein. Die meist geringe oder nicht vorhandene Kenntnis der armenischen Sprache und das Schreiben „nach Gehör“ durch die Presse führten zu inkorrekten Transkriptionen. Mit der Schreibreform 1928 wurde das arabische Alphabet durch das lateinische ersetzt und mit einigen Sonderzeichen erweitert. Wie auch bei türkischen Namen zu sehen, bediente man sich bei der Übertragung armenischer Namen in die lateinische Schrift jener zusätzlicher Buschstaben, zum Beispiel dem ç (= tsch), ş (= sch), c (= dsch) oder ı (ähnlich wie e in bringen). Der Buchstabe ğ, genannt „yumuşak g“ = „weiches g“, wird in armenischen Namen wie ein „ungerolltes r“ ausgesprochen – etwas wie das deutsche r –, während er im Türkischen (weitgehend) stumm ist und einem weichen Übergang zwischen zwei Vokalen oder einem langen Ausklang am Ende eines Wortes dient.

Da ich nicht über das nötige sprachliche Wissen verfüge, konnte ich für meine Arbeit keine armenischen Quellen nutzen. Dafür habe ich neben einer langen Reihe von osmanischen und türkischen Artikeln auch türkische, deutsche, englische und französische Sekundärliteratur zur Ergänzung meiner Ausführungen hinzugezogen. Dennoch stützt sich meine Arbeit bewusst auf original osmanische Quellen, um die Stimmung jener Zeit einzufangen und auf lebendige Weise wiederzugeben. Es ist mir wichtig, Journalisten, Schriftsteller oder auch Bühnenkünstler, kurz alle, die Beiträge für diverse Magazine und Zeitungen geschrieben haben, gleichermaßen zu Wort kommen zu lassen. Dafür sind viele Zitate vonnöten, die ich als Vorbereitung auf diese Arbeit erst transkribiert und schließlich ins Deutsche übersetzt habe. Sämtliche ursprünglich osmanischen und türkischen Zitate sind im Fließtext auf Deutsch wiedergegeben, um auch interessierten Lesern mit fehlenden Sprachkenntnissen einen Einblick in diese Ära zu gewähren. Dabei konnte und wollte ich nicht umhin, in meinen Übersetzungen die osmanisch-türkische Sprachmelodie wiederzugeben. Diese ergibt sich vor allem durch eine blumige, symbolkräftige Ausdrucksweise und einiger, immer wiederkehrender stilistischer Mittel wie dem Hendiadyoin und der Metapher, die damals zur gängigen Erzählweise gehörten.

Aneinanderreihungen von Wörtern gleicher oder zumindest ähnlicher Bedeutung, die einen Zustand verdeutlichen und/oder kritisieren sollen, sind oft zu finden, so wie die fehlende „sa’y ve gayret“ (= Mühe und Anstrengung) des Improvisationstheaters oder die „rekâbet ve husûmet“ (= Rivalität und Gegnerschaft) einer neu gegründeten Bühnentruppe gegen die Ignoranz der Bürger in Bezug auf das Theaterwesen. Selbst Beispiele für den ein oder anderen Hendiatis sind vorhanden, beispielsweise wenn von der „tahakküm ve cebir ve şiddet“ (= Tyrannei, Gewaltanwendung und Gewalt) der Männer ge-

6 Siehe Pamukciyan, Kevork, Biyografileriyle Ermeniler. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2003.

genüber Frauen gesprochen wird oder auch, wenn beim Mangel an Schauspielerinnen das Auftrittsverbot der ohnehin „verschleierte[n], verhüllten und mit einem Tscharschaf bekleideten“ türkischen Frauen angegriffen wird – oder mit den Worten des Verfassers Muhsin Ertuğrul ausgedrückt: „yaşmaklı, ferâceli, çarşaflı hanımlar“ (= mit einem weißen Schleier (der nur die Augen frei lässt), einem mantelähnlichen Straßenkleid und einem Tscharschaf (einem langen schwarzen Straßenkleid) bekleidete Frauen). Mindestens ebenso viel Bedeutung maß man auch der Metapher bei, die mit der Erzeugung von Bildern bestimmte Gefühle hervorrief und somit die Meinung der Leser – bewusst oder unbewusst – beeinflusste. So erfährt man vom drohenden „gaflet uçurumu“, dem Abgrund der Lethargie, auf den das Volk unweigerlich zusteuerte, aber auch dem „irfân nûru“, dem Licht des Wissens, in das die kurzlebige Schauspieltruppe Yeni Sahne bemüht war, die Bürger zu führen.

Die Wortmalerei, die Verstärkung einer Aussage durch Verdopplungen und ähnliche Mittel verleihen der Sprache eine einzigartige Melodie, die es wert war, bewahrt zu werden. Meine Bemühungen, bei den ins Deutsche übersetzten Zitaten möglichst nah am Originaltext zu bleiben, gründen auf dem Versuch, jene typisch osmanische Erzählstruktur zu erhalten. Schließlich galt all die geleistete Vorarbeit einem Ziel: Der Wiedergabe der vorherrschenden Stimmungen. Die Perspektive, die der heutige Leser dabei einnimmt und die mich bisweilen in meiner Arbeit mit dem Thema beeinflusste, ist wechselhaft. Zwar taucht man dank der bildhaften und zum Teil kindlich-naiven Erzählweise in die Welt von damals mühelos ein. Dennoch kann man nicht umhin, gewisse Zustände, Vorkommnisse und Anschauungen nach heutigen Maßstäben zu analysieren, zu hinterfragen und mitunter zu kritisieren. Während der Recherche, der Quellensichtung sowie des Schreibprozesses erappte ich mich oftmals dabei, wie ich damalige Ereignisse und Meinungen kommentierte, bewertete und manchmal sogar belächelte. Bei der Lektüre einiger Artikel und Berichte schwankte ich immer wieder zwischen Zustimmung, Schmunzeln und Kopfschütteln. Eben aus diesem Grunde erachte ich eine Erzählperspektive „auf Augenhöhe“ mit den betreffenden Personen als die beste – immer im Hinblick darauf, auf diese Weise nicht nur historische, gesellschaftliche und künstlerische Entwicklungen zu ermitteln, sondern vor allem, um, trotz aller Wertungen und Voreingenommenheit unsererseits, die Menschen jener Zeit besser zu verstehen.

1.4 Der lange Weg der Entwicklung

In einer Ausgabe der Zeitschrift *Temaşa* von 1920 findet sich ein Gewinnspiel mit drei Fragen zum osmanischen Theaterwesen:

- 1 – Welcher Künstler leistete dem Theater seit 50 Jahren die besten Dienste?
- 2 – Wem von unseren Schauspielerinnen und Schauspielern des osmanischen Theaters würden Sie den ersten Platz geben?

3 – Welches der Bühnenstücke des Dârülbedâyi-i Osmânî, egal, aus welchem Genre, gefällt Ihnen am besten?⁷

Den Gewinnspielteilnehmern – einschließlich Frauen! – winkten folgende Preise:

1. Platz: einen Monat lang Sitzplatz erster Klasse für Vorstellungen der Schauspieltruppe Dârülbedâyi-i Osmânî;
2. Platz: ein Einjahresabo der Zeitschrift Temaşa;
- 3.-4. Platz: eine Zusammenstellung der Zeitschrift Temaşa von der ersten Ausgabe bis zur aktuellen;
- ab 5. Platz: je eine Postkarte.

Wie die osmanischen Leser abstimmten, wird in verschiedenen Kapiteln gemäß ihrem Inhalt beantwortet. Das erklärte Ziel meiner Arbeit ist, anhand von Quellen wie dieser, die sich hauptsächlich aus Artikeln und diversen anderen Beiträgen – zum Beispiel Leserbriefen, Theateranzeigen, Kritiken zu Bühnenstücken und Schauspielern etc. – der osmanischen Presse zusammensetzen, ein Bild der damaligen Zeit zu rekonstruieren. Dabei geht es unter anderem um die Abbildung innerer und äußerer Kräfte, die auf das Bühnenwesen wirkten. Als innere Einflüsse wären das Verhältnis der Theaterleute untereinander und ihre darstellerischen Leistungen zu verstehen, als äußere hingegen soziale und praktische Umstände wie die gesellschaftliche Stellung der Künstler, die Erlangung von Spielerlaubnissen, technische (oftmals begrenzte) Möglichkeiten einer Inszenierung oder sonstige, meist erschwere Bedingungen, unter denen Aufführungen zustande kamen. Der formale Aufbau der Arbeit entspricht dem eines Trichters, der mit den Beschreibungen des architektonischen, technischen und organisatorischen Innenlebens osmanischer Theater, der Analyse künstlerischer Fragen sowie den alltäglichen Problemen von Schauspielern inhaltlich weit beginnt. Es folgt der Versuch zeitgenössischer Theaterkritiker, -liebhaber und -künstler, das Theater und seine Rolle in der Gesellschaft zu definieren und die einzelnen Sparten von Unterhaltung neben dem Sprechtheater zu bestimmen. Schließlich verengt sich der Trichter mit der Beschreibung ausgewählter Bühnen und Schauspieleresembles hin zu einer Auswahl berühmter weiblicher und männlicher Künstlern ihrer Zeit.

-
- 7 1 – Elli seneden beri bizde tiyatroya en hayırlı hidmeti ifâ iden adam kimdir?
 2 – Osmânî temâşâ hayâtında mümessile ve mümessillerden birinciliği kimlere verirsiniz?
 3 – Dârülbedâyi-i Osmânî eserleri içinde her hângi nevden olursa olsun en çok beğendiğiniz eser hângisidir?

- ۱ – اللی سنه دن بری بزده تیاترویہ اک خیرلی خدمتی ایفا ایندن آدم کیمدر؟
 ۲ – عثمانلی تماشا حیاتنده ممثله و ممثلردن برنجیلی کیملره ویریرسکز؟
 ۳ – دارالیدایع عثمانی اثرلری ایچنده هر هانکی نوعدن اولورسه اولسون اک چوق بکندیکز اثر هانکیسیدر؟

N. N., „Müsabakamız“ (Unser Gewinnspiel), in: Temaşa, 1.2.1336/1920, S. 21.

Im Vordergrund meiner Forschungen steht nicht die Einhaltung einer zeitlich lückenlos zusammenhängenden Auflistung von Daten zu Themen wie beispielsweise dem (Um-)Bau einer Bühne, der Entwicklung neuer Unterhaltungsformen, der Gründung von Theatertruppen oder dem künstlerischen Werdegang einiger Darsteller.⁸ Vielmehr geht es um die Wiedergabe subjektiver(!) Eindrücke, Meinungen und Kritiken damals lebender osmanischer Bürger – Theaterkenner gleichermaßen wie selbst ernannte Experten und Laien, wobei sich bei meinen Untersuchungen ergab, dass letztere in gewissen Fällen als synonym zu verstehen sind.

Aus der Arbeit soll ersichtlich werden, wie sehr und vor allem mit welchen Mitteln die Bühnen Istanbuls versucht haben, sich dem Westen anzunähern. In einer Zeit der allgemein verbreiteten Frankophilie im Osmanischen Reich ist es nachvollziehbar, dass man dem großen Vorbild Frankreich, aber auch dem Rest Europas, nacheifern wollte – auch bzw. besonders, was die schönen Künste betraf. Inwieweit das starke Streben nach Verwestlichung im Theaterwesen tatsächlich positive Entwicklungen mit sich brachte, wird aus zahlreichen zeitgenössischen Artikeln ersichtlich, die Probleme recht unverblümt ansprachen, unter anderem die Zustände im Theater, die Auswahl der Stücke und ihre Kurzlebigkeit, den Konkurrenzkampf zwischen traditionellen und modernen Unterhaltungsformen, das aufstrebende Film- und Kinowesen, den Mangel an guten Schauspielerinnen wie auch die zunehmende Anzahl türkisch-muslimischer Künstler sowohl *auf* als auch *hinter* der Bühne.

Der Modernisierungsdrang innerhalb des Theaters begann Mitte des 19. Jahrhunderts in der Tanzimatzeit. Der Wunsch der gebildeten Schicht, westliche Stücke auf osmanischen Bühnen zu sehen – nicht zuletzt beeinflusst durch die Sultane selbst, die in regelmäßigen Abständen ausländische Schauspieltruppen in ihren Palästen empfangen – wurde immer stärker. Traditionelle Unterhaltungsformen wie das Schattenspiel oder das Orta Oyunu reichten bei weitem nicht mehr aus, um dem Bedürfnis nach mehr „Kultur“ entgegenzukommen. Allerdings wurden im Laufe der Zeit auch Stimmen laut, die sich gegen Adaptionen europäischer Werke und für mehr Eigeninitiative osmanischer Autoren beim Schreiben neuer Stücke aussprachen. Im Grunde hatten beide Seiten Recht.

8 Für chronologisch detaillierte Informationen zu den oben genannten Inhalten empfehlen sich Metin Ands Werke, da sie zwischen den jeweiligen Entwicklungsstufen (Tanzimatperiode, Erste Konstitutionelle Monarchie bis Absolutismus, Zweite Konstitutionelle Monarchie sowie Republikgründung) differenzieren und sie separat behandeln.

Theaterwissenschaft

herausgegeben von Michael Gissenwehler und Jürgen Schlöder

- Band 24: Melina Pfeffer: **Anthropomorphisierung im Animationsfilm**
2012 · 352 Seiten · ISBN 978-3-8316-4165-9
- Band 23: Melike Nihan Alpargin: **Istanbuls theatralische Wendezeit** · Die Rezeption des westlichen Theaters im 19. und frühen 20. Jahrhundert des Osmanischen Reiches
2013 · 312 Seiten · ISBN 978-3-8316-4130-7
- Band 22: Ricarda Gnauk: **Der Wahnsinn hat Methode** · Die Dramaturgie der Genre-Parodien von Mel Brooks
2012 · 308 Seiten · ISBN 978-3-8316-4099-7
- Band 21: Anna Stecher: **Im Dialog mit dem chinesischen Schauspieljahrhundert** · Studien zum Theater von Lin Zhaohua
2012 · 300 Seiten · ISBN 978-3-8316-4095-9
- Band 20: Danijela Kapusta: **Personentransformation** · Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende
2011 · 208 Seiten · ISBN 978-3-8316-4094-2
- Band 19: Ann-Christin Focke: **Unterwerfung und Widerstreit** · Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik
2011 · 266 Seiten · ISBN 978-3-8316-4074-4
- Band 18: Sonja Heinrichs: **Erschreckende Augenblicke** · Die Dramaturgie des Psychothrillers
2011 · 440 Seiten · ISBN 978-3-8316-4048-5
- Band 17: Barbara Kaesbohrer: **Die sprechenden Räume** · Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne. Eine kunstpädagogische Betrachtung
2010 · 242 Seiten · ISBN 978-3-8316-0956-7
- Band 16: Ilse Wolfram: **200 Jahre Volksheld Andreas Hofer auf der Bühne und im Film**
2010 · 430 Seiten · ISBN 978-3-8316-0932-1
- Band 15: Judith Eisermann: **Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne** · Der Weg eines epochalen Schauspielers
2010 · 428 Seiten · ISBN 978-3-8316-0913-0
- Band 14: Frank Halbach: **Ahasvers Erlösung** · Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts
2009 · 344 Seiten · ISBN 978-3-8316-0834-8
- Band 13: Alexandra Coffey: **Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht** · Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance
2009 · 498 Seiten · ISBN 978-3-8316-0793-8
- Band 12: Michael Gissenwehler: **Chinas Propagandatheater 1942–1989**
2008 · 270 Seiten · ISBN 978-3-8316-0791-4
- Band 11: Michael Gissenwehler, Gerd Kaminski (Hrsg.): **In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen** · Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart
2008 · 200 Seiten · ISBN 978-3-8316-0773-0

- Band 10: Yvonne Poppek: **Was ist ein Dorn?** · Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn
2006 · 508 Seiten · ISBN 978-3-8316-0679-5
- Band 9: Verena Bach: **Im Angesicht des Teufels** · Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980
2006 · 360 Seiten · ISBN 978-3-8316-0636-8
- Band 8: Florian Odenwald: **Der nazistische Kampf gegen das ›Undeutsche: in Theater und Film 1920–1945**
2006 · 412 Seiten · ISBN 978-3-8316-0632-0
- Band 7: Mohamed Mostafa Hassan: **Osiris** · Die theatrale Auseinandersetzung mit ägyptischen Mythen
2006 · 236 Seiten · ISBN 978-3-8316-0583-5
- Band 6: Helmut von Ahnen: **Das Komische auf der Bühne** · Versuch einer Systematik
2006 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0569-9
- Band 5: Doris Sennefelder: **Moitié italien, moitié français** · Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern »Mosé in Egitto«, »Maometto II«, »Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge« und »Le siège de Corinthe«
2005 · 324 Seiten · ISBN 978-3-8316-0502-6
- Band 4: Alexandra Delic: **La Vida es un Carnaval – Karnevaleske Gegenwelten in San Juan Chamula und Veracruz**
2003 · 184 Seiten · ISBN 978-3-8316-0287-2
- Band 3: Christiane Plank-Baldauf: **Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts** · Eine musikdramatische Ausdrucksform
2005 · 290 Seiten · ISBN 978-3-8316-0247-6
- Band 2: Astrid Betz: **Die Inszenierung der Südsee** · Untersuchung zur Konstruktion von Authentizität im Theater
2001 · 314 Seiten · ISBN 978-3-8316-0017-5
- Band 1: Katharina Keim, Peter M. Boenisch, Robert Braunmüller (Hrsg.): **Theater ohne Grenzen** · Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag
2003 · 504 Seiten · ISBN 978-3-8316-0237-7

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:

Herbert Utz Verlag GmbH, München

089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utzverlag.de