

Die Literatur der osmanischen Türken.

Von Geh. Regierungsrat Professor Dr. **Georg Jacob** in Kiel.*)

Die sogenannten Märchenerzähler des Orients, bei den Türken „Meddah“ genannt, tragen in den seltensten Fällen wirkliche Märchen vor. Märchen etwa nach Weise der Grimmschen sind den Türken wohl bekannt und werden von ihnen als „Altweibermärchen“ (kodscha kary masallary) bezeichnet. Am verbreitetsten ist eine kleine in Konstantinopel gedruckte Sammlung, die nach dem ersten Stück Billur köschk (Krystall-Palast) heißt. Es sind die bekannten Kinder des Wunsches und Brüder des Traumes, die zum Teil über die ganze Erde verbreitet sind und häufig von Indien ausstrahlen. In meinem Hilfsbuch habe ich als Probe das Märchen von der Prinzessin, die nicht reden mag, abgedruckt; es begegnet bereits im mongolischen Ardschi-Bordschi Chan, der wieder auf eine indische Quelle zurückgeht und wurde von Ulrich Jahn in Pommern aufgezeichnet; man ersieht aus diesem Beispiel, daß die Altweibermärchen für das originelle Schaffen des türkischen Volksgeistes wenig ausgiebig sind; der Stoff ist meist Fremdgut und die Form der Niederschrift beruht auf der Individualität des zufälligen Gewährsmanns und des Aufzeichners; übrig bleiben einige mythische Wesen, deren türkischer Ursprung noch weiterer Untersuchungen bedarf. In den Kırklar, die bald in Jungfrauen-, bald in Taubengestalt erscheinen, Jünglinge in ihre Netze locken und den Gesang inspirieren, glaube ich die antiken Sirenen zu erkennen.

Wesentlich verschiedene künstlerische Ziele verfolgen die Meddahs. Sie sind die Träger einer reichentwickelten Vortragskunst, die mit den Analphabeten zurückgeht; Reichtum an Lesestoff ist ein Feind des kunstgemäßen Vortrags. Den letzten Spuren dieser aussterbenden Zunft bin ich vor Jahren namentlich in Konstantinopel und Smyrna nachgegangen und habe auch ein Buch über sie geschrieben. Die Meddah mimen in

*) Bericht über einen Vortrag, den der Verfasser am 28. September 1918 in der Gießener Hochschulgesellschaft gehalten hat.

den Kafes, in Karawanserajs oder auf Bestellung auch in Privatwohnungen humoristische Szenen, meist aus dem Leben der niederen Stände, indem sie, fast die ganze Handlung in direkte Rede auflösend, hierbei ihre Fertigkeit im Kopieren türkischer Dialekte und Jargons zum besten geben. Charakteristisch für ihren Stil sind auch die rhetorischen Fragen, mit denen sie die Aufmerksamkeit ihrer Hörer wach halten. Die bekannte Hypothese von Herrn Professor Reich in Berlin, daß der türkische Meddah ein direkter Ausläufer des antiken Mimus ist, kann ich trotz zahlreicher Parallelen noch nicht für erwiesen erachten.

Die moderne türkische Novelle, welche in der Mitte des vorigen Jahrhunderts vorwiegend unter französischem Einfluß entstand, weist in ihren älteren Erzeugnissen noch mannigfache Beziehungen zur Meddahkunst auf. Solche verraten namentlich die Jugendarbeiten des Vielschreibers Ahmed Midhat. In dem Roman Tal'at ve-Fitnet des Arnauten Samy tritt gleich auf den ersten Seiten eine alte Negerklavin auf, die einen türkischen Jargon mit denselben Eigentümlichkeiten spricht, welche die Meddahs vorzuführen lieben. Selbst der feinsinnigste unter den türkischen Novellisten der Gegenwart, Ahmed Hikmet, vermag diese Zusammenhänge nicht zu verleugnen. Schon die Monologform¹⁾ mehrerer seiner Schöpfungen erinnert an den Meddah; besonders tritt die Verwandtschaft jedoch in Jegenim (mein Neffe) hervor; in diesem Vortrag macht ein Onkel die Neuerungsucht seines Neffen, der in Paris studiert hat, lächerlich; die burlesken Töne dieses Stücks und seine Verspottung des Fränkischen sind Ahmed Hikmet sonst fremd; auch kleine Züge erinnern an die Meddahkunst: so mimt der Onkel die fränkische von der türkischen abweichende Art, das Taschentuch zu entfalten; Stab und Tuch bilden die ständigen Hilfsmittel des Meddah zur Unterstützung seiner Gesten. Bewußt hat schließlich Hüsejn Rahmi die Stoffe der alten Erzähler aufgegriffen und ihre Kleinkunst der Milieuschilderung neu zu beleben versucht. Seine Schriften stellen reiche Fundgruben für die türkische Volkskunde und das türkische Wörterbuch dar, freilich auch eine äußerst schwierige Lektüre.

Die moderne türkische Novelle, wesentlich ein Stambuler Produkt, ist bei uns mehrfach überschätzt worden. Hervorragende Talente sind Ahmed Hikmet, von dem das 7. Bändchen der Türkischen Bibliothek zum ersten Mal drei Proben in deutscher Übersetzung mitteilte²⁾, Thalide

¹⁾ Vergl. auch seine „Brautschauerin“ und Sezai's „Die Katzen“, aus den Kutschük schejler abgedruckt bei Künos, Janua (Budapest 1905).

²⁾ Vergl. Ahmed Hikmet, Schönheit und Liebe, aus dem Türkischen übertragen von Ludwig Szamatolski, Berlin, Osmanischer Verlag 1913.

Edib, deren Roman *Jeni Turan* (Das neue Turan), welcher die turanischen Ideen zum Hintergrund hat, gleichfalls in deutscher Übersetzung vorliegt (Deutsche Orient-Bücherei, Band 6) und Ja'kub Kadri, über den am besten ein Artikel von Richard Hartmann im 5. Bande der Welt des Islam orientiert; übersetzt ward von ihm meines Wissens bisher nur die lesenswerte kleine Novelle *Frau Zejneb* durch C. Frank in der Frankfurter Zeitung vom 28. Oktober 1916. Man könnte noch manche nennen; vor allem hat Chalid Zija ein warmes Herz für das stumme geduldige Leiden; das ist das Heldentum, welches er wie auch andere moderne Türken besonders gerne zum Vorwurf wählt und ohne sentimentale Phrase dem Leben abgelauscht zu schildern versteht; ist doch der Orient reich an solchen Szenen und die Passivität seine eigentliche Seele; einige Proben seiner Kunst findet man verdeutscht in den von Max Rudolf Kaufmann herausgegebenen *Türkischen Erzählungen* (München 1916).¹⁾

Wichtig bleibt die türkische Moderne unter allen Umständen als eine indirekte Quelle für türkisches Leben und türkische Verhältnisse; die Orientalistik wird ihr Studium jedenfalls mehr als bisher in den Vordergrund rücken müssen; die Umorientierung hat bereits eingesetzt.

Die ältere türkische *Şerik* steht zum großen Teil in einem Abhängigkeitsverhältnis zu persischen Vorbildern; namentlich übte der formvollendete Meister der Mystik, Hafiz, einen tiefgreifenden Einfluß auf sie aus. Die Form des *Gazels* im Deutschen sklavisch zu kopieren, halte ich für durchaus verkehrt. Bekanntlich hat das *Gazel* einen durchgehenden, oft sehr reichen Reim, der die ersten beiden Halbverse und alle weiteren zweiten Halbverse bindet. Der orientalische Reim unterscheidet sich von dem unsern dadurch, daß auch der Anlaut identisch sein muß. Im Arabischen und Türkischen lassen nun die zahlreichen Affixe und Suffixe diesen Reim als etwas Naheliegenderes und Natürliches erscheinen, während er im Deutschen gekünstelt und gesucht wirkt. Meist wird dieser Äußerlichkeit, die schon an sich einen den Absichten des Dichters entgegengesetzten Eindruck hervorruft, noch die Eleganz der Diktion geopfert. Da nun diese für den Orientalen eine große Hauptsache ist — die Formlosigkeit ist ja eine ziemlich moderne Errungenschaft — so zerstört der sklavische Formkopiist meist gerade das, um dessentwillen das Gedicht da ist.

Das *Gazel* ist literarisch, das *Türkü* volkstümlich; das *Gazel* feiert in letzter Instanz die himmlische Liebe, das *Türkü*, in seinen Vorwürfen reicher, meist die irdische; das Objekt der Liebe ist daher beim *Gazel* in

¹⁾ Vergl. ferner *Türkische Geschichten* übersetzt von Habib Edib: Deutsche Orientbücherei 23 und Österreichische Rundschau, 15. März 1916.

der Regel männlich, beim Türkü weiblich gedacht. Auch die Metrik beider Gattungen ist verschieden; das Gazel folgt der klassischen Metrik, d. h. ist nach dem festgeregelten Schema des Wechsels zweier Klassen silbischer Werte gebaut, während das Türkü sich freier bewegen darf und nur Hebungen zählt. Feste Grenzen für alle diese Unterschiede lassen sich allerdings nicht ziehen. Der türkische Gelehrte Köprülüzade hat neuerdings darauf hingewiesen, daß schon im Divan des klassischen Dichters Nedim, der 1727 starb, sich ein nicht mehr quantitierendes Stück findet, andererseits klingen auch bei Volksliedern der neuesten Zeit noch bisweilen arabische Rhythmen durch. Die Silbennmessung war überhaupt im Türkischen niemals so streng wie im Arabischen, da die arabischen Längen im Türkischen zu Halblängen wurden und viele türkische Kürzen im Schriftbild lang erscheinen.

Der Begründer der modernen Richtung in der türkischen Literatur Şhinasî († 1871), der von dem leutseligen Sultan 'Abdulmedschid nach Paris gesandt, dort von de Saen, Renan und Lamartine die ersten Anregungen empfing, gehört heute bereits zu den Halbvergessenen. Zu veralten beginnt auch Namık Kemal, der der älteren Generation vielfach als erster Dichter der Osmanen galt, obwohl er mehr deklamierte als gestaltete. Als Dramatiker, Romanschriftsteller, Essayist, Geschichtsschreiber hervorgetreten, ist Kemal bei uns als Lyriker weniger bekannt geworden. Seine Lyrik war Paul Horn in seiner Geschichte der türkischen Moderne unzugänglich geblieben und ich kenne nur Weniges von ihr aus der Anthologie Mustafa Reschids, so in einer durch die hamidische Zensur arg verstümmelten Gestalt die Kaside an einen vom Amt zurückgetretenen Großvesir, die eine gewaltige Meisterschaft über die Sprache bekundet und in den berühmten Versen gipfelt:

Wir sind das Volk, durch Heldensinn und Glaubenskraft berufen,
 Daß wir ein welterobernd Reich aus einem Stamm erschufen,
 Wir sind die hochgemute Schaar, die im Gefild der Schlachten
 Weit besser als den Staub der Schmach des Grabes Staub erachten!

Die neueste Richtung ist viel subjektiver geworden als die Bahnbrecher und schwelgt vielfach in Stimmungsmalerei; als charakteristische Probe gebe ich Ali Dschanib's Sokak feneri.

Die Straßenlaterne.

Aus totem Glas ergießt sich klagend Bangen
 Durch das Geflimmer schaurig-öder Nacht.

Das Pflaster ruhet schweigend, schlafumfängen,
 In der Vertiefung am Gemäuer wacht
 Wie große Augen flehend ein Verlangen
 In Tränen: Tu dich, stummer Zweifel, kund!
 Da lauert Schrecken, Angst entfarbt die Wangen —
 „Lies dieses Blatt!“ ertönt's von Geistermund,
 Dein Herz ist krank, vom fahlen Schein befangen,
 Aus totem Glas ergießt sich klagend Bangen!

Natürlich ist die Straßenlaterne Symbol für die veraltete Umwelt, welche des Dichters Streben nicht mehr befriedigt. Und doch ist das Ganze, was sich auch bei andern Erzeugnissen moderner Lyrik zeigen läßt, im alten Islam verankert. „Lies dieses Blatt“ will natürlich an den bekannten Morâners (Sûre 96, 1) und die Berufung des Propheten erinnern. Aber auch die Form zeigt alte Reminiszenzen; wir begegnen hier dem redd-i-matla' genannten Kunstgriff, der darin besteht, daß der erste oder zweite Halbvers als Schlußvers wiederholt wird, so hier:

Ölü bir dschamdan âlajan korku
 Aus totem Glas ergießt sich klagend Bangen.

Dennoch ergiebt sich auch hier ein analoges Verhältnis wie zwischen moderner Novelle und Meddahvortrag, wenn auch der große Wandel, der sich vollzogen hat, nicht bestritten werden soll.

Ali Dschanib sieht aber in der alten quietistischen Religiosität nur Hemmnisse und predigt statt Gottergebenheit rücksichtslose Betätigung. Besonders charakteristisch ist sein Gedicht

Scharkyñ ufuklary ¹⁾ (Das Morgenland).

In stillem Lande hielt ich Rast, wo Wahngelilde wohnen,
 Wird nimmer dir, o Ost, verhaßt der Schlummer der Aeonen?
 Als Freistatt steht der Kuppeln Dach noch stets der Demut offen,
 Aus Höhlen ein verwaistes Ach preist man als frommes Hoffen.
 Wird immer aus dem Mauerloch ertönen Ruf der Eulen
 Und Zorn erwecken immer noch der Straßenhunde Heulen?
 Wird hier von Gittern, morsch und alt, stets dumpfer Wahn geheget,
 Wo ihr verstaubtes Knirschen hallt die Wiege, traumbewegtet.

¹⁾ Das türkische Original: Newsal-i-milli 1330 S. 308/9.

Den Heilsruf singt vom Turme noch der Türmer unverdrossen,
 Zum Himmel dringt dein Flehen, doch der Himmel bleibt verschlossen,
 Erbleibe dir am Firmament der Schimmer der Betörung,
 Und was sich hier Ergebung nennt, das weiche der Empörung!
 Dem tauben Himmel zugewandt sollst du das Knie nicht beugen,
 Entfesselt soll der Welten Brand von deinen Leiden zeugen!
 Für Willkür und Gewalttat schlug die Stunde blut'ger Rache!
 Auf, Osten auf! Es ist genug! Auf, Osten, auf! Erwache!

Gegenüber dem passiven sinnlichen Orient will Ali Dschanib die männliche Kraft des Islam zur Geltung bringen; scharf pointiert erscheint dieser Gedanke in seinem Gedicht „Git“ (hinweg):

Die Fesseln sprengend will ich nicht vergang'ner Tage denken,
 Nie mehr in deiner Augen Traum, der blauen, mich versenken.

Unnachahmlich im Deutschen sind die Verse, in denen er Causative, die sich im Türkischen bei vokalischem Auslaut des Stammes nur durch ein antretendes t vom Grundstamm unterscheiden, wirkungsvoll diesem entgegenstellt:

Git, bende âlamak dejil, âlatmak isterim
 (Hinweg! — Nicht beugen will ich mehr mich, hassend still im Herzen.)
 Hinweg! — Ertragen will ich nicht, erzeugen will ich Schmerzen!

Leider kann ich Ihnen von andern Dichtern, die ich gerne erwähnt hätte, keine Probe mitteilen, da mir ihre Werke zur Zeit unzugänglich sind. Ich will nur noch der kernigen Persönlichkeit Mehmed Emin's gedenken, der aller literarischen Feinschmeckerei abhold, für das Volk dichtet und es dichterisch erziehen möchte. Zuerst durch seine Kampflieder bekannt geworden, von denen „Ben bir Türk-im“¹⁾ (Ich bin ein Türke) zu einer Art Nationalhymne geworden ist, erhebt er sich in volkstümlichen Weisen oft zu poetischer Kraft, so in seinem Gedicht „Fener“²⁾, in dem er einen Leuchtturm apostrophiert, der vom glatten Felsen seine rote Flamme in das Nebelmeer streut, um allen Schiffen den Pfad der Rettung zu weisen, ohne zu fragen, ob sie Christen oder Muslime führen, da die ins Unglück Geratenen für ihn nur Menschen sind.

Das Drama tritt uns zunächst in verschiedenen primitiven Formen als Schattentheater, Kukla oĵnu und Orta oĵnu entgegen.

¹⁾ Vergl. Jacob, Türkisches Hilfsbuch. 3. Aufl. 1. Teil S. 32/3.

²⁾ Türk jurdu, 1. Jahrg. 6. Heft.

Über das Schattentheater ist namentlich im letzten Jahrzehnt sehr viel gearbeitet und geschrieben worden; die Sanskritisten haben die Streitfrage diskutiert, ob die Phantombühne der Schauspielerbühne vorausging oder, wie die alte Ansicht war, lediglich eine Verkümmernng derselben darstellt. Durch eine Berliner Akademie-Abhandlung von Lüders „Über die Śāubhikas“ ist nun wohl Pischels Annahme endgültig erwiesen worden, daß das Schattenspiel in Indien erheblich älter als die Schauspielerbühne war. Vielleicht noch älter ist es in Java. Von Indien wanderte das Schattentheater wahrscheinlich über China in die islamischen Länder. Am Hofe des Ogotai, des Sohnes und Nachfolgers des Welt-eroberers Tschingizchan, erwähnen persische Historiker Schattenspieler aus China. Viele islamische Herrscher protegierten das Spiel, so der große Saladin, Selim I. und Murad IV. Für die türkische Schattenbühne sind die typischen Figuren des gebildeten Hadschivad und des Zigeuners Karagöz charakteristisch; die Dialekt- und Jargon-Typen teilt sie mit den Meddahvorträgen.

Erst neuerdings haben wir eine bereits von Ewlija beschriebene noch primitivere Theaterform Kukla oĵnu oder Ibisch oĵnu näher kennen gelernt; ich verweise auf die im 9. Bande des Islam erscheinenden Mitteilungen; die typischen Figuren dieser Bühne, welche etwa unserem Kasperletheater entspricht, sind Ibisch und der İchtijar (d. h. Greis).

Wichtiger ist die türkische Volksbühne, das Orta oĵnu, dem Kúnos 1887 eine Arbeit gewidmet hat, die leider nur die jüngste Entwicklungsphase dieser herumziehenden Schauspielertruppen behandelt, deren Spuren sich bei den Historikern und Ewlija erheblich weiter zurückverfolgen ließen, ja bis in seldschukische Zeit zurückreichen.¹⁾

Auf das moderne türkische Theater dürfte die Volksbühne wenig eingewirkt haben, denn die für jenes geschriebenen Stücke, welche bereits nach Hunderten zählen, sind ihrer Natur nach, auch wenn sie Aufführungen erleben, meist Buchdramen. Deutsche Übersetzungen liegen nur von Stücken vor, die heute bereits als veraltet gelten, so von Schinasi's Scha'ir ewlenmesi in Vámbérn's Sittenbildern aus dem Morgenlande, Berlin 1876 S. 37—46, Kemals Watan oder Silistria (von Pekotjch, Wien 1887) und dem Ejwah des Vielschreibers Ahmed Midhat (durch Frau Doris Reek im 15. Bande der Türkischen Bibliothek).

¹⁾ Anna Komnena, Alexias ed. Reifferscheid II 265.