



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Rezeption des Kulturerbes als Basis für die
Originalisierung des arabischen Theaters“

Verfasserin

Mag. Amira Faisal Jaafar

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt.

A >092 317<

Studienblatt:

Dissertationsgebiet lt.

317 Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Studienblatt:

Betreuerin / Betreuer:

>Univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall<

Inhaltverzeichnis

	Seite
Danksagung	5
Bemerkung zur Transkription	6
1. Vorwort	7
2. Einleitung	10
2.1. Definition des Kulturerbes von arabischen Autoren	10
2.2. Theorien und Gegentheorien über die Existenz des Theaters im arabischen Raum vor dem Kontakt mit der westlichen Kultur	15
3. Entstehung des arabischen Theaters	24
3.1. Die erste Bekanntschaft mit dem Theater	24
3.2. Die Theaterpioniere	29
3.2.1. Mārūn an-Naqqāš Gründer des arabischen Theaters	29
3.2.2. Aḥmad Abū ʿAlī al-Qabbānī	35
3.2.3. Analyse	43
3.2.3.1. Europäische Form und arabischer Inhalt	43
3.2.3.2. Gründe und Ursachen für die Hinwendung der ersten Theaterpioniere zur arabischen Geschichte und zur klassischen und volkstümlichen Literatur	45
3.2.4. Yaʿqūb Ṣannūʿ, der ägyptische Molière	58
3.3. Die Theaterarbeit der Pioniere an-Naqqāš, al-Qabbānī und Ṣannūʿ, Bewertung und Kritik	63

4.	Postpionierzeit	68
4.1.	Salīm an-Naqqāš und al-Qabbānī in Ägypten, Wendepunkt im ägyptischen Theater	68
4.2.	Arabische Operette oder das arabische Schauspiel	72
4.3.	Das historische Drama	75
4.4.	Unterhaltungstheater und Sozialkomödie	82
4.5.	Realismusansätze und Melodrama	85
5.	Rückkehr zu den Ursprüngen	90
5.1.	Ġorġ Abyaḍ	90
5.2.	Analyse: Rückkehr zum europäischen Theater	94
5.3.	Taufīq al-Ḥakīm	100
5.4.	Aḥmad Šawqī	101
5.5.	‘Alī Aḥmad Bākaṭir	102
5.6.	‘Azīz Abāza	104
5.7.	Maḥmūd Taymūr	105
5.8.	Analyse: Europäische Einflüsse	106
5.9.	Unterschiede bei der alten und neuen Rezeption des arabischen Kulturerbes	112
5.10.	Bewertung und Kritik	116
6.	Entwicklung des Theaters in anderen arabischen Ländern von den Anfängen bis zu den 1950er Jahren	119
7.	Die 1950er Jahre	124
7.1.	Große politische Umwandlungen und ihre Auswirkung auf die Kultur	124
7.2.	Das arabische Theater in den 1950er Jahren: Neue Dramatiker, neue Tendenzen	131

7.2.1.	Ägypten	131
7.2.2.	Irak	136
7.2.3.	Syrien	138
7.2.4.	Libanon	138
7.2.5.	Die Golfstaaten	139
7.2.6.	Die Maghrebstaaten	139
8.	Entwicklung des arabischen Theaters in den 1960er und 1970er Jahren	141
8.1.	Ein Überblick	141
8.2.	Neue Autoren, neue Themen und neue Tendenzen	157
8.3	Anbruch der Originalisierungsbewegung in den 1960er Jahren und ihre Fortsetzung in den 1970er Jahren	169
8.4.	Die Autoren und ihre Theaterstücke	183
9.	Die Originalisierung	199
9.1.	Definition der Originalisierung	199
9.2.	Gründe der Originalisierung	202
9.3.	Der theoretische Aspekt	207
9.4.	Die Umsetzung	213
9.4.1.	Der Inhalt:	213
9.4.1.1	Bearbeitungen historischer Ereignisse	213
9.4.1.2.	Bearbeitungen historischer Persönlichkeiten	239
9.4.1.3.	Rezeption des literarischen Erbes	258
9.4.1.3.1	Rezeption der klassischen Literatur	258
9.4.1.3.2	Rezeption der volkstümlichen Literatur	261
9.4.1.3.2.1	Tausend und eine Nacht	261
9.4.1.3.2.2	Sīra-Literatur	277
9.4.1.3.2.3.	Volkserzählungen	288
9.4.1.3.2.4.	Verschmelzung klassischer mit volkstümlicher Literatur	293
9.4.1.3.2.5.	Der volkstümliche Gesang	302
9.4.1.3.2.5.1.	Der Erzählgesanges (Mawwāl)	302

9.4.1.3.2.5.2.	Volkstümliche Kinderlieder	307
9.4.2.	Die Form	313
9.4.2.1.	Traditionelle theatrale Formen als Grundlage für Ein originalarabisches Theater	313
9.4.2.1.1.	Die Maqāmen	316
9.4.2.1.2.	Die Imitatoren	321
9.4.2.1.3.	Der Geschichtenerzähler	323
9.4.2.1.4.	Die Schattenspiele	328
9.4.2.1.5.	as-Sāmir	334
9.4.2.1.6.	Theatrale Formen aus den Maghrebländern	340
9.4.2.2.	Konzeption des Festtheaters und des Theater des Kreise aus traditionellen theatralischen Erscheinungen	343
	Das feierlicher Theater	343
	Das Theater des Kreises	346
9.4.2.3.	al-Muḥabbaẓīn, der Qārāqoz und die Passionsähnliche Spiele (Ta'ziya)	347
9.4.3.	Analyse: Die Originalisierung des arabischen Kulturerbes oder der Versuch eines Widerstandes	350
9.5.	Bewertung und Kritik	363
10.	Unterschiede zwischen frühen und neuen Rezeption des Kulturerbes	379
11.	Das arabische Theater nach der Originalisierungsbewegung	385
12.	Zusammenfassung und Schlussfolgerung	393
	Abstract	397
13.	Literaturverzeichnis	400

Danksagung

Ich möchte mich bei Frau Prof. Dr. Brigitte Marschall für die sehr gute Betreuung meiner Dissertation bedanken. Ebenso bedanke ich mich sehr herzlich bei meinem zweiten Begutachter, Herrn Prof. Dr. Stephan Prochazka.

Ferner gilt mein Dank auch Fr. Dr. Renate Malina und Fr. Elisabeth Al-Himrani für ihre Hilfe bei der Korrektur dieser Arbeit.

Bemerkung zur Transkription

In dieser Arbeit wurden arabische Namen, geographische Namen, Begriffe und andere Wörter in der üblichen Transkription geschrieben: *Aḥmad Abū Qalīl al-Qabbānī, Karbalā'*,

Tuāṭ usw. Dabei wurde hin und wieder, und das insbesondere bei mittlerweile in der deutschen Sprache aufgenommenen arabischen Namen und Begriffen wie zum Beispiel *Ahmed, Muhammed, Ali, Schiiten* und noch mehreren anderen, auf die Umschreibung verzichtet. In anderen Fällen wurden Namen und Begriffe so geschrieben, wie sie in den zitierten Quellen erscheinen.

Die Umschreibung umfasst die folgenden arabischen Konsonanten:

Ṭ ṭ	ث	wie in engl.	<i>thing</i>
Ġ ġ	ج	wie in engl.	<i>jungle</i>
Ḥ ḥ	ح	stimmloser Kehlpreßlaut	
Q q	خ	wie in	<i>ach</i>
Ḍ ḍ	ذ	wie in engl.	<i>this</i>
Š š	ش	wie in	<i>Schule</i>
Ṣ ṣ	ص	emphatisches	<i>s</i>
Ḍ ḍ	ض	emphatisches	<i>d</i>
Ṭ ṭ	ط	emphatisches	<i>t</i>
Ẓ ẓ	ظ	emphatisches	<i>d</i>
'	ع	stimmhafter Kehlpreßlaut	
Ġ ġ	غ	etwa wie im Deutschen nicht gerollten Zäpfchen	<i>r</i>
Q q	ق	kehliges	<i>k</i>
'	ء	wie in	<i>be'enden</i>
Ā ā	آ	ein langes	<i>a</i>
Ī ī	إ ي	ein langes	<i>i</i>
ū	و	ein langes	<i>u</i>
a		wie	<i>ä</i>

Außerdem bedeuten die folgenden Wörter: *Abū*: Vater des, der..., *Umm*: Mutter des, der..., *Ibn*: Sohn des..., *Bint*: Tochter des....

1. Vorwort

Die Anregung zum Thema dieser Arbeit, nämlich die Originalisierung (تأصيل | Ta'sīl) des arabischen Theaters fand ich durch die Vorbereitung für meine Vorlesung über das Theater in der arabischen Welt, die ich seit mehreren Jahren am Institut für Orientalistik der Universität Wien halte. Je mehr ich mich mit diesem Thema befasste, desto mehr wurde ich von einer Faszination, aber auch von einer Ergriffenheit bemächtigt, da die Beschäftigung damit mich auch emotionell in einen Abschnitt meines Lebens zurückversetzte, in dem die Originalisierungsbewegung noch aktuell war. So konnte ich damals unterschiedliche irakische Originalisierungsversuche und auch viele Diskussionen im Theater, im Fernsehen und in der Presse verfolgen. Während der Zeit, die das Schreiben dieser Arbeit in Anspruch nahm, welche auch mit nicht wenigen Schwierigkeiten jeglicher Art begleitet war, habe ich das Interesse an der Auseinandersetzung mit diesem Thema nie verloren.

Die Originalisierung (Ta'sīl) des arabischen Theaters, was so viel wie „Zurückführung“ oder „Anschluss“ an die ursprünglichen theatralen Muster und Formen bedeutet, war eine Kulturbewegung, die ihren Beginn in den 1960er Jahren nahm. Es war eine Zeit, in der die Menschen, und speziell die Intellektuellen, mit Zukunftsvisionen für ihre arabischen Länder erfüllt waren. Ihren Höhepunkt erreichte diese Bewegung in den 1970er Jahren, was allerdings nicht automatisch auch ihr Finale bedeute, denn heute noch spricht man von Originalisierungsversuchen, die von Theaterschaffenden da oder dort in der arabischen Welt unternommen werden.

Was ich mir mit dieser Arbeit zur Aufgabe gemacht habe, ist, die Originalisierung als Theaterichtung und Kulturbewegung zu erfassen, die Hintergründe für ihre Entstehung zu analysieren, ihre Ziele zu erörtern, und die im Zusammenhang mit dem Originalisierungsprozess stehenden notwendigen Details hervorzuheben.

Je intensiver ich mich mit dem Thema befasste, desto deutlicher wurde mir, dass, um ein Profil von dieser Bewegung erstellen zu können, ich eine Linie zu den Anfängen des arabischen Theaters zurückverfolgen muss. Der Grund lag im Gegenstand der Arbeit selbst, nämlich die Rezeption des arabischen Kulturerbes als Basis für die Originalisierung des arabischen Theaters. Bei Verfolgung der Geschichte des arabischen Theaters tritt die Rezeption des Kulturerbes in allen Phasen seiner Entwicklung und sogar bei seinen Anfängen als eine auffällige Erscheinung hervor.

Aus diesem Grund standen die Anfänge des arabischen Theaters als Auftakt für die Arbeit. Einen Überblick über die Anfänge und Entwicklung des arabischen Theaters vermitteln die Abschnitte „**3. Entstehung des arabischen Theaters**“ und „**4. Postpionierzeit**“ mit ihren jeweiligen Unterpunkten. Aber davor war ebenso wichtig, auf ein im Rahmen der Originalisierungsbewegung viel diskutiertes Thema einzugehen, und zwar, ob die arabische Kultur vor dem Kontakt mit der westlichen Kultur irgendwelche Theaterformen gekannt hatte. So werden im Abschnitt: „**2.2. Theorien und Gegentheorien über die Existenz des Theaters im arabischen Raum vor dem Kontakt mit der westlichen Kultur**“ Meinungen und Ansichten von bekannten arabischen Theaterwissenschaftlern und Autoren vorgestellt.

Ein wesentlicher Faktor bei der Entstehung der Originalisierungsbewegung ist eine Entwicklungswende, welche Mitte der 1930er Jahre dem arabischen Theater eine neue Richtung gab. Die Aspekte dieser Wende und ihre Auswirkungen auf die Weiterentwicklung des Theaters in der arabischen Welt werden im Abschnitt „**5. Rückkehr zu den Ursprüngen**“ erörtert.

Da im europäischen Raum das arabische Theater fast unbekannt ist, die Motive und Hintergründe für die Originalisierung aber seinem Entwicklungsprozess entspringen und sich daher ohne allgemeine Vorstellung nicht verständlich gemacht werden können, so erschien es mir außerdem notwendig, einen Überblick über die Entwicklung des arabischen Theaters in die Arbeit zu inkludieren. Diesen Überblick sollen die Abschnitte „**6. Entwicklung des Theaters in anderen arabischen Ländern von den Anfängen bis zu den 1950er Jahren**“, „**7. Die 1950er Jahre**“ und „**8. Entwicklung des arabischen Theaters in den 1960er und 1970er Jahren**“ verschaffen.

Aus demselben Grund stellte sich für mich eine sehr aufwendige und bisweilen mühsame Suche nach Erklärungen von Begriffen und Ausdrücken als ebenso erforderlich dar, welche für einen arabischen Leser keine, aber für andere wohl eine nähere Erläuterung bedürfen. Als ebenso notwendig erwies sich die Erläuterung von zahlreichen historischen Ereignissen oder

Persönlichkeiten, die Gegenstand von vielen in dieser Arbeit besprochenen Theaterstücken sind.

Ein sehr aufwändiges Unterfangen war das Auftreiben von Literatur. Da es in Wien über das arabische Theater kaum arabische Quellen und ganz wenige in englischer und noch weniger in deutscher Sprache gibt, so war ich fast ausschließlich auf Literatur in arabischen Bibliotheken angewiesen. Dafür musste ich mehrmals in arabische Länder reisen. Da die Arbeit auch eine eigene Entwicklung macht, so war es auch nicht von vorne herein möglich, einen Überblick über die benötigten Quellen zu haben. Dies erforderte immer wieder eine neue Reise und eine neue Quellensuche. Eine kleine Lücke konnte ich durch Zurückgreifen auf im Internet veröffentlichte Aufsätze und Artikel füllen. Das tat ich allerdings nur, wenn es mir aussichtslos erschien, eine geeignete Quelle für das zu finden, was ich suchte. Dabei wurden die aus dem Internet entlehnten Materialien zum größten Teile nur für ergänzende Anmerkungen eingesetzt. In vier oder fünf Fällen konnte ich allerdings von einem Phänomen der modernen arabischen Kultur profitieren. Dies sind die Online- Bibliotheken, durch die man auf zahlreiche Werke der klassischen arabischen Kultur in unterschiedlichen Bereichen, und hin und wieder auch auf Werke von zeitgenössischen Autoren, zurückgreifen kann.

Da der größte Teil der sowohl primären als auch sekundären Literatur in dieser Arbeit in Arabisch verfasst ist, so war dies für mich ein enormer Aufwand, all das ins Deutsche zu übersetzen, bzw. zu formulieren.

2. Einleitung

- 2.1. Definition des Kulturerbes von arabischen Autoren**
- 2.2. Theorien und Gegentheorien über die Existenz des Theaters im arabischen Raum vor dem Kontakt mit der westlichen Kultur**

2.1. Definition des Kulturerbes von arabischen Autoren

Beim Hinterfragen einschlägiger Quellen nach der Definition des „Kulturerbes“ stößt man auf Begriffe wie: „**Turāṭ**“ und „**Mawrūṭ**“ oder „**Ma'tūr**“.

Das Wort „**Turāṭ**“ ist ein Substantiv, das vom Verb „**warīṭa**/ erben“ abgeleitet ist. „**Turāṭ**“ bedeutet unter anderem „Erbe“.¹ Aber in der modernen arabischen Terminologie wird „**Turāṭ**“ fast ausschließlich in der Bedeutung von „Kulturerbe“ gebraucht. Eine unterschiedliche Bedeutung macht sich bemerkbar, wenn das Wort „**Turāṭ**“ an „**ša' bī**“/volkstümlich“

¹ Wehr, Hans: Arabisches Wörterbuch, S. 941

angeknüpft wird. „**Turāt ša' bī**“ bedeutet dann „volkstümliches Kulturerbe“. Dazu werden auch die Begriffe „**Mawrūt**“ oder „**Ma'tūr**“ verwendet. Wenn das Wort „**Turāt**“ „Kulturerbe“ bedeutet, werden hingegen die Worte „**Mawrūt**“ oder „**Ma'tūr**“ nicht als selbständiger Terminus technicus, sondern erst in Verbindung mit „**ša' bī**“ als solcher verwendet. Von den Begriffen „**Turāt ša' bī**“ bzw. „**Mawrūt**“ oder „**Ma'tūr ša' bī**“, versteht man also „volkstümliches Kulturerbe“, wobei das Fremdwort „**فولكلور / Folklore**“ ebenfalls gebraucht wird. Es gibt auch noch den Ausdruck „**Funūn ša' bīya**“, der „volkstümliche Künste“ bedeutet.²

Der Autor vom „Wörterbuch der Folklore“ schreibt:

”ويرى بعض علماء الأنثروبولوجيا أن مصطلح (فولكلور) قد أصبح يعني الأساطير والسير الشعبية والحكايات الشعبية والأمثال والألغاز والمنظومات الشعبية إلى جانب أشكال أخرى تتوسل بالكلمة الشفوية. وهذا جعل بعض الدارسين يرون أن الفولكلور هو الفن الشفاهي أو الأدب الشعبي. ويركز بعض علماء الفولكلور اهتمامهم على العادات والمعتقدات والفنون والحرف والأزياء والأدوات المنزلية ووصفات لبعض الأدوية والأطعمة.“

„Einige Anthropologen sehen, dass jetzt der Ausdruck >Folklore< in sich Mythen, Volksepen, Volkserzählungen, Sprichwörter, Rätsel, Volksdichtung und noch andere Arten, die sich der gesprochenen Sprache bedienen, einschließt. Im Zusammenhang damit waren einige Forscher der Meinung, dass die Folklore die mündlichen Künste, bzw. die volkstümliche Literatur ist. Eine andere Gruppe von Folklorewissenschaftlern konzentrieren ihr Interesse auf Gebräuche, Glauben, Künste, Handwerke, Trachten, Haushaltgeräte und einige Koch- und Medizinrezepte.“³

In einer europäischen Quelle wird darauf hingewiesen, dass „Folklore“ aus „folk/ Volk“ und „lore/ überliefertes Wissen“, im weitesten Sinn die gesamte volkstümliche Überlieferung im Sinne mündlich tradierten Wissensbestände, Fertigkeiten und Handlungen bedeutet. Nach anderen Definitionen werden damit überindividuelle, anonyme, formelhafte künstlerische Ausdrucksformen relativ kleiner und regional begrenzter Gruppen wie Volkserzählung, Volkslied, Volksmusik und Volkstanz gemeint.⁴

Das „Kulturerbe“ ist für andere arabische Folklorespezialisten das:

² Yūnis, 'Abd al- Ḥamīd: Folklorewörterbuch, S. 172

³ ebenda, 173

⁴ Brockhaus. Die Enzyklopädie, Band 7, S. 456

"... انه ما ابتدعته المجتمعات العربية في حركة صيرورتها التاريخية منذ العصر الجاهلي حتى بداية مرحلة الاستعمار في مطلع القرن الماضي من فكر وثقافة وقيم فنية وأخلاقية ما تزال محفوظة لنا بصورة من الصور":

„was die arabischen Gesellschaften während ihres historischen Werdeganges von der vorislamischen Zeit bis hin zum Einsetzen des Kolonialismus anfangs des vorigen Jahrhunderts an Gedankengut, Kultur, künstlerischen und ethischen Werten kreierten, welche uns in der einen oder anderen Weise bis heute erhalten geblieben sind.“⁵

Aus allen Erklärungen und Definitionen des Begriffs „Turāṭ/ Kulturerbe“ erkennt man, dass damit das ererbte Gedankengut und die Leistungen der klassischen arabischen Hochkultur im Gegensatz zur Volkskultur gemeint sind.

Die Bestätigung für die Bedeutung des „Ma'tūr“ als volkstümliches Kulturerbe und damit als Gegenpol zur offiziellen wie auch elitären Prägung der Hochkultur vermittelt seine Definition durch einen anderen arabischen Autor, der meint, dass „Ma'tūr“:

"مرتبط أساسا بالإبداعات الشعبية الشفوية بعيدا عن المقدس والرسمي والتاريخ والآداب الرسمية والمدونات وأوامر السلاطين والخلفاء".:

„das, was grundsätzlich mit den schöpferischen mündlichen Leistungen des Volks verbunden ist, fernab des Heiligen und Offiziellen, wie die offiziellen Literaturen, die Geschichtsschreibung und die schriftlichen Dokumentationen und Verordnungen der Kalifen und Sultane.“⁶

Eine weitere Definition des „Ma'tūr“ als:

"أي كل ما ترك في الهامش بالنسبة إلى الثقافة الرسمية وإبداعاتها":

„alles, was im Vergleich mit der offiziellen Kultur und ihren schöpferischen Leistungen in die Bedeutungslosigkeit verdrängt wurde“⁷, lässt schließen, dass „Ma'tūr“ im Gegensatz zu „Turāṭ“ von der Verminderung seiner Bedeutung betroffen ist.

Der Grund für die Geringschätzung des „Ma'tūr“ im Vergleich zum „Turāṭ“ als Spiegel der hohen Leistungen der klassisch- arabischen Hochkultur liegt nach Meinung eines anderen Autors darin, dass bei den volkstümlichen Künsten und Literaturen die Widersprüchlichkeit

⁵ 'Ubāza, Muḥammad: Gleichnisse für das Kulturerbe im Theater, S. 267

⁶ ebenda

⁷ ebenda, S. 269

mit dem dominierenden religiösen Glauben und der sich daraus ableitenden Ethik sehr groß sein kann.⁸

"وقد حصر السلفيون أنفسهم في التراث المرتبط بالدين بشكل واضح، فما ارتبط بعلوم الدين قبلوه وما لا حاجة لعلوم الدين به أهملوه، وما اتفق مع المعتقد والممارسة الدينية اهتموا به وما اختلف عنها رفضوه واعتبروه من غناء القول ومرفوض الكلام":

„Die Salafiten^(*) beschränken sich nur auf jenes Kulturerbe, welches in einer eindeutigen Relation zur Religion steht. Das, was mit den Religionswissenschaften verbunden ist, wird von ihnen akzeptiert. Dem aber, was diese entbehren können, schenken sie keine Aufmerksamkeit. Davon ausgehend gilt ihr Interesse nur dem, was mit dem Glauben und den religiösen Praktiken harmoniert. War dies nicht der Fall, wurde es von ihnen als Unfug und unakzeptabel abgelehnt.“⁹

Diese Einstellung der Salafiten:

"اندرج على ما نسجه الخيال الشعبي حول الأبطال والخوارق والملائكة وأولياء الله الصالحين من قول أو ممارسات موروثة أيضا. وبهذا اعتبروا الأدب الشعبي قولا ساقطا، كما اعتبروا الممارسات الشعبية شعوزة مرفوضة وعادات مرذولة":

„betrifft all das, was die Volksphantasie an sprachlichen und ererbten Praktiken über Helden, Wunder, Engel und Heilige zusammengefügt hat. Davon ausgehend betrachten sie volkstümliche Literatur als Unsinn und die volkstümlichen Praktiken als unannehmbare Scharlatanerie und verworfene Bräuche“.¹⁰

Derselbe Autor gibt dann eine Definition des „Turāṭ ša‘bī/ volkstümliches Kulturerbe“ als:

"مصطلح (التراث الشعبي) مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر":

„Das volkstümliche Kulturerbe ist ein umfassender Ausdruck, den wir gebrauchen, um eine in sich verflochtene Vielfalt aus ererbten zivilisatorischen (Werten) und Resten von Gesprochenem und Praktiziertem zu meinen, die über alle Zeiten, Orte und Umgebungen hinweg im Gewissen des zeitgenössischen arabischen Menschen erhalten geblieben sind.“¹¹

⁸ □ūršīd, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe, S. 7

^(*) „Salaf“: Vorgänger, Vorfahren, Ahnen (Wehr, Hans: Arabisches Wörterbuch, S. 25). Heute werden als Salafiten jene Gelehrten bezeichnet, die sich bei Herausbilden einer Meinung oder Interpretation streng an die traditionelle Lehre und die traditionelle Religionswissenschaft halten.

⁹ □ūršīd, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe, S. 7

¹⁰ ebenda, S. 7f

¹¹ ebenda, S. 12

Aber fernab der Definitionen von auf diesem Gebiet spezialisierten arabischen Autoren wird heutzutage der Begriff „Kulturerbe“ wie dies auch ‘Ā’iṣā ‘Abd ar-Raḥmān (1913-1998) ^(*) bemerkt, lediglich auf:

"نطاق محدود يحصره في قديم المخطوطات من علوم العربية: لغة وبلاغة وأدب والإسلام: عقيدة، شريعة وفلسفة وتاريخاً":

„einen limitierten Umfang von klassischen Handschriften in den arabischen Wissenschaften der Philologie, Rhetorik, Literatur und des Islam als Glaube, Recht, Philosophie und Geschichte eingeschränkt.“¹²

‘Abd ar-Raḥmān äußert dann ihre Befürchtung, dass sich dieses unzureichende Verständnis von Kulturerbe im allgemeinarabischen Bewusstsein verankern würde und man dann vergisst, dass:

"أن تراثنا يستوعب إلى جانب ذلك كله ما ترك أسلافنا من ثمار عقولهم في مختلف فروع المعرفة وميادين العلم من طب وعقاقير وكيمياء ونبات ورياضيات وفلك":

„unser Kulturerbe neben all dem auch alles in sich einschließt, was unsere Vorfahren an geistigen Früchten auf allen Gebieten der Kenntnisse und der Wissenschaften, von der Medizin, Pharmazie, Chemie, Biologie bis hin zur Mathematik und Astrologie, hinterlassen haben.“¹³

Außerdem betrachtet ‘Ā’iṣā ‘Abd ar-Raḥmān es als falsch, das arabische Kulturerbe innerhalb eines bestimmten geographischen Raums oder eines bestimmten Zeitalters, nämlich des islamisch-arabischen, abzugrenzen. Ihrer Meinung nach sollte der Begriff „Turāṭ“ soweit ausgedehnt werden, so dass auch:

"فيدخل فيه مثل نصوص البردي المصري، كما تدخل فيه النصوص التي كشفت عنها الحفريات في بابل وآشور والشام واليمن والمغرب العربي":

(*) ‘Ā’iṣā ‘Abd ar-Raḥmān ist als Schriftstellerin, Islamforscherin und Universitätsprofessorin viel mehr unter dem Beinamen „Bint aš-Šāṭi“/ Tochter des Nilufers“ bekannt.

¹² ‘Abd ar-Raḥmān, ‘Ā’iṣā: Unser Kulturerbe zwischen Vergangenheit und Gegenwart, S. 8

¹³ ebenda, S. 9

„sowohl altägyptische Papyrustexte als auch die Inschriften, die Ausgrabungen in Babylon, Assyrien, Syrien, im Jemen und im arabischen Maghreb ans Tageslicht brachten, dazu gehören sollten.“¹⁴

Zu der Rezeption des volkstümlichen Kulturerbes im Theater sagt der Autor Muḥammad ‘Ubāza:

"والمأثور الشعبي الذي نرمي إلى ربطة بالتجريب المسرحي هو المأثور الفني بكل فروع: الشعر، الموسيقى، الرقص، الغناء، الرسم، القصص، الملابس، العمارة، النقش وحتى الطقوس الدينية":

„Das volkstümliche Kulturerbe, das wir mit Experimentieren im Bereich des Theaters in Verbindung bringen wollen, ist das künstlerische Erbe mit allen seinen Varianten: Dichtung, Musik, Tanz, Gesang, Malerei, Erzählungen, Trachten, Architektur, Ornamentik und sogar religiöse Riten.“¹⁵

Bei genauer Untersuchung der Rezeption des „Turāṭ“, d.h. des Kulturerbes schlechthin, in den Theaterstücken der 1960er und 1970er Jahre, welche Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, kann man feststellen, dass dabei die arabische Geschichte und die klassische Literatur an höchster Stelle stehen. Die Rezeption des „Ma’tūr“ bzw. „Mawrūṭ ša’bī“ nämlich des volkstümlichen Kulturerbes, schließt hingegen fast alle im obigen Zitat erwähnten Elemente ein.

Nun ist es im Rahmen der Auseinandersetzung mit diesem Thema wichtig, zwei wesentliche Aspekte der Rezeption des Kulturerbes als Prozess und als Kulturbewegung zu erörtern:

1. Theorien und Gegentheorien über die Existenz des Theaters im arabischen Raum vor dem Kontakt mit der westlichen Kultur
2. Entwicklung des modernen arabischen Theaters

¹⁴ ebenda

¹⁵ ‘Ubāza, Muḥammad: Gleichnisse für das Kulturerbe im Theater, S. 267

2.2. Theorien und Gegentheorien über die Existenz des Theaters im arabischen Raum vor dem Kontakt mit der westlichen Kultur

Auf den ersten Blick scheint es so, als herrsche allgemeine Einigkeit darüber, dass die Araber in den verschiedensten Phasen ihrer Kulturgeschichte das Theater nicht kannten. Befasst man sich aber näher und intensiver damit, kommen verschiedene Standpunkte zum Vorschein. Generell zerfallen diese in zwei Gruppen, die weiter auseinander nicht sein könnten. Während eine Gruppe von Forschern und Autoren sicher ist, dass die Araber das Theater nicht kannten, sind andere genau vom Gegenteil überzeugt. Im Grunde leiten sich diese gegensätzlichen Meinungen aus einem sich über mehrere Generationen von Wissenschaftlern, Autoren und Theaterschaffenden veränderten Begriff vom Theater her.

Diejenigen, die die Existenz des Theaters in der arabischen Kultur verneinen, ist der Feldzug Napoleons nach Ägypten im Jahr 1798 der aller erste Zeitpunkt für die Bekanntschaft der Araber mit dem Theater.

Darüber sagt zum Beispiel Adwar Ḥunayn:

"كانت جاهلية وكان إسلام، فازدهر الأدب العربي وأثمر، إلا أنه لم يكن فيه تمثيل، ولم يتسرب هذا الفن إلى الآداب العربية إلا في منتصف القرن التاسع عشر المنصرم":

„Es herrschte „Ġāhilīya“^(*) dann entstand der Islam und die arabische Literatur blühte auf und brachte Früchte hervor. Aber es war kein Schauspiel dabei. Erst Mitte des vergangenen neunzehnten Jahrhunderts drang dieses in die arabischen Literaturen ein.“¹⁶

Eine ausgefallene Meinung im Bezug auf das Theater, und ob es die Araber kannten oder nicht, liefert der Autor Muḥammad Kurd 'Alī (1876-1953). In seinem Aufsatz „Das Schauspiel im Islam“ schreibt er folgendes:

"وليس من حجة تاريخية يستأنس بها على وجود التمثيل عند العرب غير عبارة كنت قرأتها في بعض أسفار كمال بك الشهير تشعر بأن عرب الأندلس عرفوا التمثيل واشتغلوا به قليلا. وما أدري على أي شيء بنى هذه الحادثة التاريخية

(*) 3) Ġāhilīya: Vorislamisches Heidentum. Vorislamische Zeit. (Wehr, Hans: Arabisches Wörterbuch, S. 130)

¹⁶ Ḥunayn, Adwar: „Šawqī auf der Bühne“ mit einer Einleitung über das arabische Schauspiel. In: Theorie des Theaters“, Teil I, S. 281. (Anm. Der Aufsatz wurde erstmals 1934 in der Zeitschrift al-Mašriq veröffentlicht)

على حين يكاد يكون في حكم الإجماع اتفاق الباحثين في مدنية الإسلام على أنهم ما عرفوا التمثيل على نحو ما كان عليه عند أمم الحضارة القديمة":

„Es gibt keinen historischen Beleg, mit dem man das Vorhandensein des Schauspiels bei den Arabern beweisen könnte, außer einen Satz, den ich in einem der Werke des berühmten Kamāl Bek [...] las, und aus dem man schließen könnte, dass die Araber von Andalusien das Schauspiel kannten und auch ein wenig praktizierten. Ich kann nicht sagen, auf welche Grundlage er sich bei der Überlieferung dieses historischen Falles stützte, zumal bezüglich der islamischen Zivilisation beinahe Einigkeit herrscht, dass sie (die Araber) das Schauspiel, anders, als es bei anderen alten Kulturen der Fall war, nicht kannten“.¹⁷

Natürlich versuchten die arabischen Autoren zu begründen, warum es kein Theater in der altarabischen Kultur gab.

Als Gründe für das Fehlen des Theaters in der altarabischen Kultur vertritt Adwar Ḥunayn die Meinung:

"ومن الأسباب الأخرى التي حالت دون نشأة التمثيل العربي هو أن الأدب الجاهلي كان شفوياً، ومتى كان الأدب على هذه الحالة صعب على المؤلف أن يأتي بعمل طويل النفس مشتبك العواطف، متعدد الأشخاص كما في الرواية والتمثيلية":

„Zu den Gründen, die das Entstehen eines arabischen Schauspiels verhinderten, gehört der Umstand, dass die „Ġāhiliya“-Literatur“ mündlich war. Und wenn die Literatur so beschaffen ist, ist es für den Autor schwierig, eine langatmige, emotionell beladene und aus mehreren Figuren bestehende Arbeit zu erschaffen, wie dies im Roman oder Theaterstück der Fall ist.“¹⁸

Außerdem liegt nach der Meinung von Adwar Ḥunayn der Grund dafür auch darin, dass der der Altaraber:

"ضعيف الخيال لا يتمكن من خلق الحوادث المؤثرة والمواقف الشهيرة":

„arm an Vorstellungskraft ist, was ihn unfähig macht, eindrucksvolle Handlungen und berühmt berüchtigte Situationen zu erfinden.“¹⁹

Seiner Meinung nach ist dieses geistige Defizit auf die primitive Struktur der altarabischen Gesellschaft zurückzuführen:

¹⁷ Kurd 'Alī, Muḥammad: Das Schauspiel im Islam. In: „Theorie des Theaters“ Teil I, S. 143 (Anm. Der Aufsatz wurde erstmals 1906 in der Zeitung al-Muqtabas veröffentlicht)

¹⁸ Ḥunayn, Adwar: „Šawqī auf der Bühne“ mit einer Einleitung über das arabische Schauspiel. In: Theorie des Theaters“, Teil I, S. 288

¹⁹ ebenda, S. 283

"إذ أن شرطاً من شروط التمثيل الأساسية رقي المجتمع".

„Denn eine grundsätzliche Voraussetzung für die Entstehung des Schauspiels ist der Fortschritt der Gesellschaft.“²⁰

In Bezug auf das Vorhanden- oder nicht Vorhandensein des Theaters bei den Arabern schreibt ein anderer Autor, Ġūrġī Zaydān (1861- 1914) folgendes:

"المشهور أن العرب لم يشتغلوا بصناعة التمثيل في جاهليتهم ولا إسلامهم. أما قبل الإسلام فلم نر ذكراً لما يشبه المراد بالتمثيل عند الإفرنج إلا إذا اعتبرنا ما كان كانوا يجرونه في الكعبة وحولها من الطواف والرقص ونحو ذلك من قبيل التمثيل. أما بعد الإسلام فالتمثيل من جملة الفنون الأدبية التي لم يلتفتوا إليها فأهملوه كما أهملوا ترجمة إلياذة هوميروس وغيرها من آداب اليونان الشعرية والدينية والتاريخية ولا سيما التصوير والنحت":

„Bekannt ist, dass sich die Araber weder in der >Ġāhiliya< noch im Islam mit der Kunst des Schauspiels befassten. Was die vorislamische Zeit angeht, so stoßen wir auf keine Erwähnung im Sinne des Schauspiels, das es bei den Franken (Europäern) gibt. Es sei denn wir würden das als Schauspiel betrachten, was sie (die Araber) um die Kaaba an Rundlauf, Tanz und Ähnlichem praktizierten. Was die Zeit nach dem Islam angeht, war das Schauspiel eine von mehreren literarischen Künsten, denen sie (die Araber) keine Aufmerksamkeit schenkten.

Dasselbe taten sie mit der Ilias des Homer und anderen griechischen Literaturen, seien diese poetischer, religiöser oder historischer Natur. Genauso gingen sie mit der Malerei und Bildhauerei um.“²¹

Die Frage, warum die Araber im Mittelalter altgriechische philosophische und medizinische, aber weder literarische noch dramatische Werke übersetzten, beschäftigte sowohl arabische als auch nichtarabische Forscher und sie versuchten ihre Meinung dazu zu geben.

Einige von diesen sind der Meinung, dass die Araber im Gegenteil zur Philosophie und Medizin literarische Werke wie „Ilias“ und „Odyssee“, aber insbesondere die griechischen Dramen, deshalb nicht übersetzten, weil diese ihnen allzu fremd waren und sie sie einfach nicht verstanden. Ausschlaggebend für diese Ansicht ist die naive arabische Übersetzung der „Poetik“ des Aristoteles. Darüber sagt ein Autor:

„Zu groß war der Unterschied zwischen der griechischen Dichtung, als dass die Araber zu einem auch nur annähernd richtigen Verständnis der aristotelischen Poetik hätten gelangen können.[...] Die griechische Dichtung ist mythisch, erzählend, dramatisch [...] die arabische dagegen kennt kein Epos, kein Drama, sondern beschränkt sich auf den Ausdruck von

²⁰ ebenda, S. 289

²¹ Zaydān, Ġūrġī: Das arabische Schauspiel. In: „Theorie des Theaters“, Teil I, S. 146. (Anm. Der Aufsatz wurde erstmals 1909 in der Zeitung al-Hilāl veröffentlicht)

Gefühlen und (immagini) (Bildern) in Gedichten, deren wichtigste Person der selbst sprechende Dichter ist.“²²

Nachdem der Autor darauf hinweist, dass der bekannteste Fehlbegriff bei der mittelalterlichen arabischen Übersetzung der Poetik von Aristoteles die Gleichsetzung von Tragödie und Komödie mit den Hauptgattungen der altarabischen Dichtung, nämlich „madiḥ/ Lobgedicht“ und „hiǧā/ Spottgedicht“ ist, fügt er hinzu, dass Avicenna (980- 1039) zwar in seinem Kommentar zur „Poetik“ von Aristoteles statt „madiḥ“ und „hiǧā“ die Transkription „traǧūdīya“ und „qumūdīya“ verwendet, „aber auch er vermag sich im Grunde nichts anderes – und schon gar nicht das Richtige- darunter vorzustellen.“²³

Aus alldem stellt der Autor fest, dass: „diese und ähnliche Versagen erklären sich zu einem großen Teil aus der völligen Ahnungslosigkeit der Araber, [...] was Drama und Theater eigentlich sei.“²⁴

Andere Autoren sind der Meinung, dass die Araber sehr wohl die griechische Epik und das Drama verstanden, sie aber aufgrund der griechischen Vorstellung über Gottheiten, welche im krassen Widerspruch zum monotheistischen Islam stehen, nicht übersetzten.²⁵

Der vorhin zitierte Ġūrǧī Zaydān versucht, das Desinteresse der Araber am altgriechischen Drama, Schauspiel, an der Kunst und Literatur wie folgt zu begründen:

„وربما دعاهم إلى هذا الإهمال ما في التمثيل من المشابهة للتصوير أو النحت وفيهم من يذهب إلى تحريمه“

„Vielleicht lag ihr Desinteresse in der Ähnlichkeit des Schauspiels mit der Malerei und Bildhauerei, welche von einigen (islamischen Theologen) verboten wurden.“²⁶

Was das Verbot der Malerei und Bildhauerei angeht, so kann man heutzutage aus den im Internet zahlreich veröffentlichten Meinungen, Ansichten und Interpretationen unterschiedlicher islamischer Gelehrter zur Feststellung gelangen, dass das Malen von „Seelengeschöpfen“ wie Mensch und Tier nicht gestattet ist. Hingegen können alle anderen Erscheinungen der Natur wie Bäume, Meere, Flüsse, die Sonne, der Mond, die Sterne, die Gebirge usw. gemalt und gestaltet werden.

²² Heinrichs, Wolfhart: Arabische Dichtung und griechische Poetik, S. 105

²³ ebenda, S. 109

²⁴ ebenda

²⁵ ‘Irsān, ‘Ali ‘Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 224

²⁶ ebenda

Auch Adwar Ḥunayn sieht den Grund für das Nicht-Entstehen des Theaters in der altarabischen Kultur in der islamischen Religion, räumt aber zugleich ein, dass das Verbot des Schauspiels keine elementare Doktrin des Islams ist, sondern von den späteren Theologen auferlegt wurde.²⁷

Auch einige europäische Orientalisten versuchten, das Fehlen des Theater in der arabischen Kultur zu begründen.

Einer von diesen ist Jacob M. Landau (1924-..). Landau sieht zwei Faktoren, die das Entstehen des Theaters in der altarabischen Kultur verhindert hätten:

- „a. The peoples with whom the Arabs came into close contact had no well-developed theatre;
- b. Women, particularly if unveiled, were strictly forbidden to appear on the stage.“²⁸

Zu den Theorien späterer arabischer Autoren gehören die vom tunesischen Theaterwissenschaftler Muḥammad ‘Azīza.

‘Azīza geht davon aus, dass nur ein Konflikt die Entstehung von dramatischen Formen möglich machen kann. Er nennt vier Konfliktformen aus dem griechischen Theater und bezeichnet sie als:

- a. Ein „senkrechter“ Konflikt, in dem der Mensch gegen Gott aufbegehrt. Ein klassisches Beispiel dafür ist „Prometheus“ des Aischylos.
- b. Ein „horizontaler“ Konflikt, nach dem der Mensch gegen die Gesellschaft mit ihren Normen, Moralvorstellungen und Traditionen rebellierte. Als Beispiel nennt er „Antigone“ des Sophokles.
- c. Ein „dynamischer“ Konflikt, nach dem der Mensch gegen sein vorherbestimmtes Schicksal rebellierte. Beispiel ist „Die Perser“ des Aischylos und
- d. Ein „interner“ Konflikt, wenn der Mensch selbst der Grund seines Unglücks ist. Als Beispiel dafür erwähnt ‘Azīza „Ödipus“ des Sophokles.²⁹

‘Azīza schließt die Entstehung solcher Konflikte in der islamischen Welt aus. Seiner Meinung nach verursacht der Glaube bei muslimischen Menschen die Hinnahme aller Konflikt- und

²⁷ Ḥunayn, Adwar: „Šawqī auf der Bühne“ mit Einleitung über das arabische Schauspiel. In: „Theorie des Theaters“, Teil I, S. 292

²⁸ Landau, Jacob, M: Studies in the Arab Theater and Cinema, S. 1

²⁹ Potjtsifa, Tamara Alxandrovna: Tausendundein Jahr arabisches Theater, S. 22f

Krisensituationen, seien diese sozialer, religiöser oder politischer Natur, als göttliche Vorherbestimmung die man nicht widersetzen darf.³⁰

Die Frage von Existenz oder auch keine Existenz des Theaters in der arabischen Kultur vor dem Kontakt mit dem Westen sorgte immer für umfangreiche Theorien, Gegentheorien, Hypothesen und Debatten, welche nicht selten mit heftigen Emotionen begleitet waren, insbesondere dann, wenn die diesbezüglichen Theorien und Hypothesen von europäischen Orientalisten stammen, zumal nicht wenige von diesen den Islam als Ursache für das Nicht-Entstehen des Theaters in der arabischen Kultur sehen. Solche Ansichten von Orientalisten werden von den Arabern als unobjektiv, voreingenommen und sogar der arabischen Kultur und dem Islam gegenüber als feindselig empfunden. Die Orientalistik selbst wird als eine Wissenschaft gesehen, die im Zuge des Kolonialismus oder besser im Dienste dieses, entstanden wäre.

Mehrere arabische Autoren äußern sich verbittert darüber, dass unter dem großen Einfluss der westlichen Kultur, insbesondere in der Kolonialismuszeit, diese Theorien von arabischen Wissenschaftlern und Autoren übernommen wurden.³¹

Zum Beispiel kritisierte der marokkanische Universitätsprofessor und Kritiker Ḥasan Baḥrāwī mit scharfen Worten, dass europäische Orientalisten und fanatische islamische Gelehrte falsche Theorien aufstellten, in denen sie auf gar nicht belegte Verbote des Schauspiels in der islamischen Lehre hingewiesen haben.

"من بين الأفكار الدخيلة التي استقرت مبكرا في أذهاننا، تحت تأثير دعاية المستشرقين وغلاة المشتغلين بالدين ، أن الإسلام قد حرم ممارسة الفنون البصرية جملة وتفصيلا. ونبذ كل أشكال التعاطي معها...":

„Zu den fremden Gedanken, die unter dem Einfluss der europäischen Orientalisten und religiösen Fanatiker schon früh in unsere Köpfe eindrangen, gehört die Behauptung, dass der Islam grundsätzlich alle optischen Künste und jegliche Formen des Umgangs damit verbiete.“³² (*4)

³⁰ ebenda

³¹ Abū Hayf, 'Abdullāh: Das zeitgenössische arabische Theater, S.298ff

³² Baḥrāwī, Ḥasan: Der Islam und das Theater, Der Beweis für das Verbot des Schauspiels aus: Nizwa, eine vierteljährliche Kulturzeitschrift, Nr. 9, Herausgeber: Oman-Institution für Presse, Publikation und Werbung, www.nizwa.com/browse9. 2008

Die oben erwähnten Ansichten von Jacob Landau werden von 'Abd al-Mu'ṭī Ša'rāwī in seinem Buch „Das ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge“ damit erwidert:

"فلم يكن عدم ظهور المرأة على خشبة المسرح عقبة تمنع ظهور الفن المسرحي بين شعب من الشعوب. فقد ظل الإغريق يستخدمون ممثلاً ذكراً ليقوم بالأدوار النسائية على المسرح منذ فجر الدراما الإغريقية وأثناء فترة ازدهارها. كما أن المرأة لم يكن يسمح لها بالظهور على خشبة المسرح أثناء عصور الدراما في كل مناطق أوربا حتى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي تقريباً":

„dass die Frau auf der Bühne nicht auftreten dürfte, verhinderte bei keinem der Völker das Entstehen der Theaterkunst. Sowohl bei seinen Anfängen als auch als das griechische Drama seine Blütezeit erreichte, wurden auch Frauenrollen von Männern übernommen. Außerdem wurde bis Ende des fünfzehnten Jahrhunderts der Frau in fast ganz Europa nicht erlaubt, auf der Bühne aufzutreten.“³³

Ša'rāwī verweist auch auf die Meinung eines französischen Orientalisten, die besagt, dass das Drama und insbesondere die Tragödie mit der Kernvorstellung des Islams im Widerspruch stünden. Auch diese Ansicht weist er damit zurück, dass die Araber keine Hemmungen hatten, Werke, die von Heiden verfasst worden waren, zu übersetzen. So

(*4) Baḥrāwī weist darauf hin, dass diejenigen, die das Schauspiel verbieten, im Allgemeinen davon ausgehen, dass:

1- "إن المسرح من البدع المحدثّة وحكمها معروف في النهي عنها... فهو مما ابتدعه الكفار "فمنكر التمثيل ابتلي به المسلمون بسبب الاستعمار الإفرنجي" والتشبه بالكفار محرم في دين الإسلام كما هو معلوم.

2- انه من اللهو الباطل واللعب المذموم شرعاً وعقلاً "حيث يجد الممثلون أنفسهم مساقين إلى تقمص أدوار تحط من إنسانيتهم ...

3. ومن ذلك أيضاً أن ممارسة المسرح من ضياع الوقت .. وهذا أمر منهي عنه خاصة وأن معظم "حفلاته لا تقام إلا بعد العشاء إلى منتصف الليل وقد نهى الشارع عن السمر بعد العشاء إلا لحاجة دينية أو دنيوية مباحة..." :

„1. das Theater ist eine ketzerische Neuerung und dessen Verbot bekannt ist. Es wurde nämlich von den Nichtgläubigen erfunden und gelangte in die islamische Welt im Zuge des Kolonialismus und die Nachahmung der Ungläubigen ist in der islamischen Religion verboten.

2. Es ist eine verworfene Unterhaltung, was sowohl nach der Šarī'a als auch vom Verstand zu missbilligen ist. Denn dadurch müssen die Schauspieler Rollen übernehmen, die ihre Menschenwürde verletzen könnten [...]

3. Es ist eine Zeitverschwendung, was auch verboten ist, zumal die Veranstaltungen überwiegend vom Abend bis zur Mitternacht andauern, und die Religionsgesetzgeber verbieten die abendliche Unterhaltung außer für religiöse oder weltliche Bedürfnisse, die tadelfrei sind.“ (Wie in Fußnote 33)

³³ Ša'rāwī, Abd al-Mu'ṭī: Das zeitgenössische ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge, S. 37

übersetzten sie philosophische, medizinische, logische und literarische Werke aus den griechischen und altpersischen Kulturen.³⁴

Dennoch weisen sowohl die arabischen Autoren älterer Generationen, wie Ġurġī Zaydān, als auch europäische Orientalisten auf in der arabischen Kultur von der Zeit vor dem Islam bis hin zum 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts vorhandene darstellende, bzw. theatrale Formen hin. Als Beispiel dafür werden die, Passionsspielen ähnlichen Darstellungen des Tod Ḥusains (*5) bei den Schiiten oder darstellende Praktiken einiger Sufiorden wie die „Rifā'īya“ erwähnt.³⁵

Aber genauso gibt es Autoren, die diese Phänomene nicht als Theaterformen anerkennen: Darüber schreibt Adwar Ḥunayn:

"ذلك إنا لا نحسب من التمثيل ما يصنعه الناس من قبيل الشعائر الدينية كمثيل قتل الحسين عند الشيعة أو بعض ما كان يأتيه أصحاب الطرق الصوفية من الإشارات والحركات التمثيلية وإلا كانت كل شعائر المسيحيين والمسلمين واليهود والبوذيين وغيرهم من الملل والطوائف تمثيلا خالصا":

„Wir betrachten es nicht als Schauspiel, was die Leute an einer Art religiösen Praktiken wie der Darstellung der Ermordung Ḥusains bei den Schiiten oder was Angehörige von Sufiorden an darstellenden Winken und Gesten vorbringen. Denn wenn das so wäre, müssten alle Riten der Christen, Muslime, Juden, Buddhisten und anderer Glaubensrichtungen und Sekten reines Schauspiel sein“.³⁶

Aber die Feststellung arabischer oder europäischer Autoren, mit denen sie die Existenz des Theaters in der arabischen Kultur vor dem Kontakt mit dem Westen im 19. Jahrhundert in Abrede stellen, werden von arabischen Theaterwissenschaftlern späterer Generationen als falsch begründet und daher zurückgewiesen. Insbesondere im Rahmen der Originalisierungsbewegung wurden mehrere traditionelle darstellende Phänomene zu originalarabischen Theaterformen avanciert.

³⁴ ebenda, S. 30

(*5) Enkelsohn des Propheten Muhammad

³⁵ Zaydān, Ġurġī: Das arabische Schauspiel. In „Theorie des Theaters“, Teil I, S. 149

³⁶ Ḥunayn, Adwar: „Šawqī auf der Bühne“ mit Einleitung über das arabische Schauspiel. In: „Theorie des Theaters“, Teil I, S. 282

Was die Verfasserin der vorliegenden Arbeit selbst im Bezug auf diese Ansichten denkt, so findet sie es überhaupt absurd, Gründe dafür zu suchen, warum die Araber kein Theater ähnlich dem griechischen hervorbrachten. Denn nicht nur im arabischen Raum, sondern im ganzen Orient hat es ein Theater ähnlich dem griechischen nicht gegeben. Warum müsse man dann so viel Aufwand treiben, was nicht wenige arabische Theaterwissenschaftler und andere Autoren auch tatsächlich tun, nur um Gründe oder Rechtfertigung für das Nichtvorhandensein, bzw. Beweise für das Vorhandensein des Theaters in der arabischen Kultur zu „er“finden?

Bezüglich der Theorie, die besagt, dass das Nichtentstehen des Theaters bei den Altarabern in ihrem Nomaden-Dasein liege, ist sie der Meinung, dass, auch wenn der größte Teil der Araber vor dem Islam Beduinen waren, es in dieser Zeit dennoch mehrere urbane Zentren und hoch entwickelte Kulturen wie die ägyptische, mesopotamische und südarabische gab, bei denen aber auch keine handfesten Belege für die Existenz des Theaters vorhanden sind.

Wäre zum anderen tatsächlich der Islam ein Grund für die Nichtentstehung dramatischer und schauspielerischer Erscheinungen in der arabischen Kultur, dann hätten ebenfalls gewisse Literaturgattungen, Musik und andere Künste, die nicht wenigen Theologen auch ein Dorn im Auge sind, nicht entstehen können. Es reicht vielleicht, einmal darauf hinzuweisen, dass sowohl der Genuss von alkoholischen Getränken, als auch außereheliche Beziehungen oder Homosexualität nach den Maßstäben des Islams verboten sind. Wenn diese Verbote immer und überall eingehalten worden wären, dann hätte es in den ersten Jahrhunderten der abbasidischen Epoche, 570-1258, nicht die so genannte „Verworfenheit- und Ausschweifungspoesie geben dürfen. In dieser Dichtung, die in einiger Orientalistikliteratur, als „Obszönitätspoesie“ bezeichnet wird, wurde nämlich ein auf Vergnügungen aller Art, darunter den maßlosen Genuss von Alkohol und Befriedigung aller sexuellen Gelüste gerichtetes Leben beschrieben, bzw. verherrlicht. Es waren renommierte und angesehene Persönlichkeiten der klassischen arabischen Literatur, die sich nicht scheuten, in ihren Büchern und Abhandlungen diese Poesie und ihre Vertreter zu erfassen, ihre Gedichte zu überliefern und sie zu erörtern.

3. Entstehung des arabischen Theaters

3.1. Die erste Bekanntschaft mit dem Theater

3.2. Die Theaterpioniere

3.2.1. Mārūn an-Naqqāš Gründer des arabischen Theaters

3.2.2. Aḥmad Abū Ḥalīl al-Qabbānī

3.2.3. Analyse

3.2.3. 1. Europäische Form und arabischer Inhalt

3.2.3. 2. Gründe und Ursachen für die Hinwendung der ersten Theaterpioniere zur arabischen Geschichte und der klassischen und volkstümlichen Literatur

3. 2.4. Ya‘qūb Ṣannū‘, der ägyptische Molière

3.3. Die Theaterarbeit der Pioniere an-Naqqāš, al-Qabbānī und Ṣannū‘, Bewertung und Kritik

3.1. Die erste Bekanntschaft mit dem Theater

Arabische Kulturhistoriker erwähnen, dass die ersten Theateraufführungen in einem arabischen Land während der französischen Besatzung Ägyptens (1798-1801) stattfanden.

Der erste, der davon berichtete, war der ägyptische Historiker ‘Abd ar-Raḥmān al-Ġabartī (1754 - 1822).

In seiner Chronik Ägyptens (عجائب الآثار في التراجم والأخبار), die die Zeit 1690 – 1821 umfasst und ihr Titel soviel wie: „Bemerkenswerte Überlieferungen über Biographien und

Ereignisse“ (*¹) bedeutet, berichtete al-Ġabartī, dass zu den Ereignissen während der Zeit, in der die Franzosen in Kairo waren, der Bau eines Hauses im Bezirk „al-Azbakīya“ gehörte:

”ومنها أنهم أحدثوا بغيط النوبي المجاور للأزبكية أبنية على هيئة مخصوصة يجتمع بها النساء والرجال للهو والخلاعة في أوقات مخصوصة وجعلوا على كل من يدخل إليها قدرا مخصوصا يدفعه أو يكون مأذونا وبيده ورقة“:

„Diesen Monat geschahen so viele Dinge [...] zum Beispiel, dass sie im Ghait an-Nūbī in der Nähe der al-Azbakīja ein Gebäude von eigenartiger Form errichteten, in dem sich Männer und Frauen zu bestimmten Stunden zum Spiel und zu unzünftigen Treiben versammelten. Jeder, der dort hinein wollte, musste einen bestimmten Preis bezahlen, es sei denn, dass er davon ausgenommen war und ein Papier präsentierte.“³⁷

In einer anderen Stelle sagt al-Ġabartī dann:

”وفيه كمل المكان الذي أنشئوه بالأزبكية ... وهو المسمى بلغتهم بالكمدى وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال، ليلة واحدة يتفرجون به على ملاعب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلية والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل وذلك بلغتهم ولا يدخل إليه أحد إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة.“:

„Es ist der Tag an dem die Örtlichkeit, die sie (die Franzosen) in al-'Azbakīya zu errichten begonnen hatten und sie in ihrer Sprach >'komīdī< nennen, fertig gestellt wurde. Es handelt sich um eine Lokalität, in der sie alle zehn Tage sich für vier Stunden des Abends zusammenfinden, um zwecks Unterhaltung und Vergnügung an einigen von ihnen in ihrer Sprache dargebrachten Spielen beizuwohnen. Ohne einen bestimmten Zettel in der Hand und eine bestimmte Garderobe kann keiner reingehen.“³⁸

Die Beschreibungen al-Ġabartīs machen es offensichtlich, dass er von etwas spricht, dass seinen Lesern völlig fremd war.

Viele Jahrzehnte später, d.h. im Jahre 1868 wurde an der Stelle, wo einst dieses primitive Theater errichtet worden war, eine „schöne Aufführungshalle gebaut, die man 'Théâtre de la Comédie' nannte.“³⁹

(*¹) - Die deutsche Übersetzung des Werkes von al-Ġabartī (Übersetzer Arnold Hottinger) hat den Titel: „Bonaparte in Ägypten“.

- Es gibt von al- Ġabartī eine englische Übersetzung mit dem Titel: „Al-Jabartī's chronicle of the first seven months of the French occupation of Egypt“ Leiden, 1975

³⁷ al-Ġabartī, 'Abd ar-Raḥmān: Bonaparte in Ägypten, S. 161

³⁸ al-Ġabartī, 'Abd ar-Raḥmān: Bemerkenswerte Überlieferungen über Biographien und Ereignisse, aus: Bibliothek des islamischen Kulturerbes, www.al-eman.com/Islam, 2001-2003

³⁹ Nağm, Muḥammad Yūsuf : Das Schauspiel in der modernen arabischen Literatur, S. 25

Aber von der Zeit an, als al-Ğabartī darüber berichtet hatte, bis hin zur Ära Muhammad Alis (*2) schweigen die historischen Quellen über irgendwelche Theatertätigkeiten in Ägypten.⁴⁰

Mit Muhammad Ali begannen Beziehungen neuer Art zu Europa. Die Politik, die Muhammad Ali während seiner Herrschaft betrieb, richtete sich danach, Europäer als Berater und Fachleute für seine Reformprojekte zur Seite zu haben. Sein Ziel war:

„Ägypten zuerst die Unabhängigkeit zu verschaffen und es dann zu einem Reich auszubauen. Da er nicht nur ein ehrgeiziger, sondern auch ein recht aufgeklärter Monarch war, begann er, eine Reihe von Reformen einzuleiten, die Ägypten zu einer modernen und schlagkräftigen Armee verhelfen sollten, ohne die er nicht hoffen konnte, seine hochfliegenden Pläne zu verwirklichen.“⁴¹

Der immer intensiver werdende Kontakt zum Westen führte zur Vermehrung der in Ägypten lebenden Europäer. Einige von diesen sorgten für die Entstehung mehrerer Unterhaltungseinrichtungen, darunter Theater. Eines davon wurde Teatro del Cairo genannt. Die Aufführungen dieses Theaters wurden nicht nur von den in Ägypten lebenden Europäern, sondern auch von Personen aus der ägyptischen Oberklasse, Männer wie auch Frauen, besucht. Es wurde aus dieser Zeit ebenso von einigen Kaffeehäusern gesprochen, in denen spielerische und musikalische Sketche und französische Vaudevilles angeboten wurden.⁴²

Auch auf privater Ebene wurden Theateraufführungen veranstaltet. So verweist z.B. eine Korrespondenz des französischen Konsulats in Kairo vom 8. November 1829 auf die Aufführung von Theaterstücken wie etwa „L'Avocat Patelin“ oder „Le Gastronom sans argent“, die von einer Gruppe von jungen Männern und Frauen aus in Kairo lebenden französischen Familien präsentiert wurden.⁴³

Inzwischen ergab sich für einige Ägypter Gelegenheit, das europäische Theater aus der Nähe kennen zu lernen. Das waren in erster Linie Studenten, die zum Studium nach Europa geschickt wurden und sich für längere Zeit vor allem in Frankreich, England oder Italien aufhielten.

(*2) Mohammad Ali, (1769- 1849), Gründer der Khediven- Dynastie in Ägypten, (Regentzeit 1805-1848). Durch seine Machtergreifung am 31. Mai 1805 erreichte er die Abspaltung Ägyptens vom Osmanischen Reich. (al-Munğid, S. 524)

⁴⁰ Nağm, Muḥammad Yūsuf: Das Schauspiel in der modernen arabischen Literatur, S.25

⁴¹ Cahen, Claude: Der Islam II, , S. 333

⁴² Nağm, Muḥammad Yūsuf: Das Schauspiel in der modernen arabischen Literatur, S.20ff

⁴³ ebenda, S. 19f

Die ersten Studentengruppen wurden auf Veranlassung Muhammad Alis entsendet, nachdem sich die Schulen, die er gegründet hatte, um seine Offiziere auf den unterschiedlichen militärischen aber auch nicht militärischen Gebieten ausbilden zu lassen, als unzureichend erwiesen hatten.⁴⁴

Man muss dabei bedenken, dass Europa für die Araber jener Zeit ein völlig fremder Kontinent war, und dass die Leute, die die Gelegenheit bekamen, sich dort aufzuhalten, im wahrsten Sinne des Wortes in eine andere Welt eintauchten. So ist es auch verständlich, dass bei diesen Leuten alles, was sie dort zu sehen bekamen, sowohl Befremden als auch Bewunderung auslöste. Und es waren einige darunter, die sich dazu berufen fühlten, die Erfahrungen, die sie dort gemacht hatten, ihren Landesleuten zu übermitteln; wie es zum Beispiel der ägyptische Reformers Rifā' a ṭ-Ṭaḥṭāwī (*3) tat.

Über seine Eindrücke und Erfahrungen während seines Aufenthaltes in Frankreich 1829-1831 schrieb ṭ-Ṭaḥṭāwī ein Buch mit dem Titel: "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" (*4) der soviel wie: „Die Gewinnung des Goldes in einer zusammenfassenden Darstellung von Paris“ bedeutet. Unter anderem kam Rifā' a ṭ-Ṭaḥṭāwī in diesem Buch über das Theater zu sprechen. Darüber sagt er:

"اعلم أن هؤلاء الخلق حيث أنهم بعد أشغالهم المعتادة المعاشية لا شغل لهم بأمر الطاعات، فإنهم يقضون حياتهم في الأمور الدنيوية واللهو واللعب.. فمن مجالس الملاهي عندهم محال تسمى (التياتر) .. و(السبكتاكل) وهي التي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع:"

„Wisse denn, dass diese Leute, da sie nach Beendigung ihrer gewohnten, dem Erwerb des Lebensunterhalts dienenden Arbeit keinerlei Beschäftigung mit frommen Übungen kennen, ihr Leben mit weltlichen Dingen, mit Vergnügungen und mit Spiel verbringen [...] Zu den Unterhaltungsstätten bei ihnen gehören Lokalitäten, welche >theatre< und >spectacle< genannt werden. In ihnen wird die Nachahmung alles wirklich Geschehenen gespielt.“⁴⁵

⁴⁴ Cahen, Claude: Der Islam, II, , S. 333

(*3) Rifā' a Rāfi' Ṭaḥṭāwī (1801-1873) gehörte zur ersten Gruppe von Studenten, die im neunzehnten Jahrhundert nach Frankreich geschickt wurden. Nach seiner Rückkehr nach Ägypten war er vorwiegend als Übersetzer und Schriftsteller tätig, hatte aber auch verschiedene staatliche Ämter inne. Er engagierte sich für die Einführung des Parlaments, die Gleichberechtigung der Frau, die kulturelle Emanzipation und die Schaffung einer modernen Industrie. Er übersetzte mehrere Bücher und die französische Verfassung von 1814 ins Arabische. (Lexikon arabische Welt, S. 573)

(*4) Es gibt vom Buch eine deutsche Übersetzung mit dem Titel: „Ein Muslim entdeckt Europa“, Herausgeber: Karl Stowasser, Verlag C.H. Beck, München, 1989

⁴⁵ ṭ-Ṭaḥṭāwī, Rifā' a: Ein Muslim entdeckt Europa, S. 116

Nachdem Rifā'a at-Ṭaḥṭāwī verschiedene Details über das Theater und seine Funktionen ausführt, verweist er darauf, dass er in der Heimat keine ähnliche Einrichtung kennt, ja nicht einmal dafür ein Wort findet, das auch ungefähr die Bedeutung dieser beiden Begriffe, nämlich (theatre) und (spectacle) wiedergeben kann. Er schreibt:

"ولا أعرف اسما عربيا يليق بمعنى السبكتاكل او التياتر. غير أن لفظ سبكتاكل معناه منظر أو متنزه أو نحو ذلك، ولفظ تياتر معناه الأصلي كذلك، ثم ما سمي بها اللعب ومحله ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خياليا،..... وهذا الاسم قاصر إلا أن يتوسع فيه. ولا مانع أن تترجم لفظة تياتر أو سبكتاكل بلفظ خيالي..."⁴⁶:

„Ich kenne kein arabisches Hauptwort, welches der Bedeutung von >spectacle< oder >theatre< entsprechen würde. Doch bedeutet der Ausdruck spectacle (Anblick) oder (Stätte der Erholung) oder dergleichen, und der ursprüngliche Sinn des Wortes theatre ist derselbe, wobei dann erst das Schauspiel selbst so genannt wurde und dann der Ort, wo es aufgeführt wird [...] Man kann getrost den Terminus >spectacle< oder >theatre< mit ḥayālī übersetzen; man muss nur dieses Wort im weiteren Sinne verstehen[...]“⁴⁷ (*5)

at-Ṭaḥṭāwī vertrat eine positive Einstellung zum Theater. Darüber meint er:

"وفي الحقيقة إن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرا عجيبة، وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة ومدح الأولى وذم الثانية، حتى أن الفرنسيون يقولون: أنها تؤدب أخلاق الإنسان وتهذبها"⁴⁸:

„In Wahrheit sind diese Spiele Ernst im Gewand der Posse, denn man zieht aus ihnen erstaunliche Lehren, weil man nämlich in ihnen alle Art von guten und bösen Taten dargestellt sieht und (erkennt), wie erstere gepriesen und letztere verdammt werden. Die

⁴⁶ at-Ṭaḥṭāwī, Rifā'a: Abschnitt: „In den Vergnügungstätten von Paris“ des Buches: „Die Gewinnung des

Goldes in einer zusammenfassenden Darstellung von Paris“. In: Theorie des Theaters, Teil I, S. 17

(Anm. Das Buch wurde erstmal 1834 veröffentlicht)

⁴⁷ at-Ṭaḥṭāwī, Rifā'a: Ein Muslim entdeckt Europa, S. 119

(*5) Es lässt sich auch nach mehrmaligem Lesen der oberen Stelle im Originaltext nicht zweifelfrei feststellen, ob at-Ṭaḥṭāwī, mit dem Wort ḥayālī nicht vielleicht die Schattenspiele, arabisch **ḥayāl a ṣ-ṣayāl**, meinte, welche zu seiner Zeit in Ägypten noch praktiziert wurden, zumal diese von allen anderen volkstümlichen künstlerischen Erscheinungen eine grundsätzliche Ähnlichkeit mit einer Theatervorführung hatte. Darin steht:

"ولفظ تياتر معناه الأصلي ... ما سمي بها اللعب ومحله، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خياليا، بل الخيالي نوع منه."
„Die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs >Theater< [...] ist der Ort des Spielen. Am ehesten hat es Ähnlichkeit mit den Leuten, die das, was ḥayālī genannt wird, spielen. Viel mehr ist ḥayālī eine Art davon.“

(at-Ṭaḥṭāwī, Rifā'a Rāfi': In den Vergnügungstätten von Paris, aus: Die Gewinnung des Goldes in einer zusammenfassenden Darstellung von Paris. In: Theorie des Theaters, Teil I, S.19f)

⁴⁸ at-Ṭaḥṭāwī, Rifā'a: Ein Muslim entdeckt Europa, S. 17

Franzosen behaupten sogar, diese Spiele würden den Charakter des Menschen bilden und verfeinern.⁴⁹

Aber weder Rifā' a at-Ṭaḥṭāwī noch andere Leute, die ähnliche Erfahrungen mit dem Theater gemacht hatten, hatten auch direktes Interesse am Theater gezeigt. Dies änderte sich dann, als einige Jahre später ein Kaufmann aus Beirut namens Mārūn an-Naqqāš ebenfalls nach Europa reiste und dort das Theater entdeckte.

3.2. Die Theaterpioniere

3.2.1. Mārūn an-Naqqāš Gründer des arabischen Theaters

Mārūn an-Naqqāš (1817- 1855) war Kaufmann von Beruf und entstammte einer gebildeten Familie. Dem entsprechend genoss er in seiner Kindheit und Jugend gute und vielfältige Bildung, sodass er:

”قد تمكن من علوم المنطق والعروض والمعاني والبيان والبدیع“:

„die Künste der Logik, der Metrik und der Rhetorik beherrschte“.⁵⁰

Er konnte auch noch dichten und musizieren. Dazu war er der türkischen, italienischen und französischen Sprache mächtig. Außerdem war er in der Mathematik und der Buchhaltung bewandert. Dies ermöglichte es ihm zum ersten Handelsrat in Beirut zu avancieren. Später übernahm er die Stelle eines Obersekretärs im Zollamt von Beirut, machte sich dann aber selbständig. Wie vor ihm auch sein Vater, wurde er Kaufmann, ein Beruf, der ihn oft ins Ausland führte.⁵¹ Und es war schließlich eine Italienreise im Jahre 1846, die sein Interesse auf etwas Neues lenkte. Hier entdeckte er das Theater. Während seines mehrmonatigen Aufenthaltes in den beiden Städten Mailand und Neapel besuchte er Opern- und Theateraufführungen. Die Eindrücke, die diese Besuche bei ihm hinterließen, waren dermaßen groß, dass er diese beiden Künste unbedingt in sein Land einführen wollte. Und tatsächlich begann er gleich nach seiner Rückkehr in die Heimat, sein Vorhaben in die Tat umzusetzen. Seine Theatertätigkeit begann er mit der Aufführung von „Der Geizige“ von Molière.⁵² Da dieses Theaterstück das erste war, das überhaupt von einem Araber realisiert wurde, so machte sich Mārūn an-Naqqāš damit zum Gründer des arabischen Theaters.

⁴⁹ ebenda, S. 119

⁵⁰ Yāğī, 'Abd ar-Raḥmān: Mārūn an-Naqqāš und sein Pionierexperiment. In: Das arabische

Theater zwischen Übertragung und Originalisierung. S.58

⁵¹ ebenda

⁵² ebenda, S. 58f.

Der Grund dafür, gerade dieses Stück anzubieten, könnte darin liegen, dass ihn bei den verschiedenen Theater- und Opernbesuchen, die er in Italien absolvierte, gerade dieses Stück von Molière am stärksten beeindruckte, oder aber, weil ihm Molière von allen anderen europäischen Dramatikern schon ein Begriff war. Denn:

"وكان وقتذاك اسم موليير يملأ الأسماع في أوساط المثقفين العرب":

„der Name Molière war in jener Zeit in den Kreisen der arabischen Gebildeten sehr bekannt.“⁵³

Dieses Stück führte Mārūn an-Naqqāš im Jahre 1847 auf. Ort der Aufführung war sein Haus in Beirut. Zu der Vorstellung lud er die gesellschaftliche Elite von Beirut ein. Vor Beginn der Vorstellung hielt er im literarischen Stil seiner Zeit, d.h. in Reimprosa, eine Rede, in der er seine Gästen über seine Entscheidung, das Theater in seinem Land einzuführen, informierte, aber sie auch über das Theater und seine Funktion aufklärte. Über seine Entdeckung des Theaters sagte er:

"على أنني عند مروري بالأقطار الأوروبية وسلوكي الأمصار الإفرنجية قد عاينت عندهم فيما بين الوسائط والمنافع التي من شأنها تهذيب الطوائع مراسحا يلعبون بها ألعابا غريبة ويقصدون فيها قصصا عجيبة":

„Bei meiner Reise durch die europäischen Länder und Städte lernte ich unter den verschiedensten Mitteln und Einrichtungen, die zur Verbesserung und Verfeinerung der Charaktere beitragen können, Theater kennen, in denen wundersame Spiele und seltsame Geschichten dargestellt werden.“⁵⁴

Weiter sagte er:

"وإذا كانت هذه المراسح تقسم إلى مرتبتين كلتاهما تفر فيها العين، إحداها يسمونها بروزة وتقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما وإلى تراجيديا ويبرزونها ببساطة بغير أشعار وغير ملحنة على الآلات والأوتار وثانيهما تسمى عندهم أوبرة وتنقسم نظير ذلك إلى عبوسة ومحزنة ومزهرة":

„Diese Theater zerfallen in zwei Kategorien, welche beide beglückend sind. Die eine wird Prosa genannt. Diese zerfällt wiederum in Komödie, Drama und Tragödie. Sie wird in einer einfachen versloren Form und ohne Musik dargebracht. Die zweite davon wird bei ihnen (den Europäern) Opera genannt und sie zerfällt ebenfalls in düstere, traurige und fröhliche.“⁵⁵

Mārūn an-Naqqāš sagt dann:

"فلذلك قد صوبت أخيرا قصدي إلى تقليد المسرح الموسيقي المجدي":

⁵³ ebenda, S. 59

⁵⁴ an-Naqqāš, Mārūn: Seine Rede zur Aufführung „Der Geizige“. In: Theorie des Theaters, Teil II, S. 418

(Anm. Ursprünglich im Buch: Die Zeder des Libanons, 1869 veröffentlicht)

⁵⁵ ebenda

„Dann entschied ich mich für die Nachahmung des nützlichen Musiktheaters.“

Er begründet seine Entscheidung damit, dass er mehr als alles andere sich von der Musik und vom in Versform verfassten Text angesprochen fühlt.⁵⁶

1849 folgte die zweite Aufführung. Das Stück hieß „Der einfältige Abū al-Ḥasan oder Ḥārūn ar-Rašīd,“ und es wurde von Mārūn an-Naqqāš selbst verfasst. Damit war an-Naqqāš auch der erste arabische Theaterautor.

Die Aufführung des Stückes fand vor dem Haus Mārūn an-Naqqāš statt. Wie bei seiner ersten Vorstellung stammte das Publikum auch diesmal aus der Oberschicht. Unter anderen wurden zur Vorstellung ausländische Konsule und sogar osmanische Minister, die gerade auf Besuch in Beirut waren, eingeladen.⁵⁷

Den Stoff für dieses Stück entnahm Mārūn an-Naqqāš Tausendundeiner Nacht. Es geht darin um den verarmten Kaufmann Abū al-Ḥasan, der sein Vermögen für seine Vergnügungen verschwendet hat. Infolgedessen verlieren seine Freunde das Interesse an ihm und wandten sich von ihm ab. Nun träumt er davon, für nur einen Tag Kalif zu werden, um sich an seinen untreuen Freunden zu rächen. Irgendwie erfährt der Kalif Ḥārūn ar-Rašīd vom Wunsch Abū al-Ḥasan. Und weil er den Spaß liebt, so lässt er Abū al-Ḥasan betäuben und ihn dann zu seinem Hof bringen. Als Abū al-Ḥasan wieder zu sich kommt, verhalten sich die Leute im Hof so, als wäre er der Kalif. Auf diesen Rollenaustausch ist die Handlung des Stückes aufgebaut.⁵⁸

Zu den Leuten, die der Aufführung des Stückes beiwohnten, gehörte der britische Autor und Politiker David Urquhart (1805-1877). In seinem Buch „The Lebanon, a history and a diary“ (1860) (*6) kam er auch über die Aufführung des Stückes vom 13. Jänner 1850 zu sprechen.

Urquhart schreibt, dass man versuchte, ein Theater nach europäischem Muster zu errichten und auszustatten. Dabei wurden auch für die Aufführung nicht unbedingt brauchbare Details wie etwa eine Souffleurkammer und große Spiegel für Damen, angebracht, obwohl bei der

⁵⁶ ebenda, S. 419

⁵⁷ Yāğī, ‘Abd ar-Raḥmān: Mārūn an-Naqqāš und sein Pionierexperiment, S.60f

⁵⁸ Yāğī, ‘Abd ar-Raḥmān : Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufīq al-Ḥakīm, S. 41

(*6) Die arabische Übersetzung des Buches von Urquhart hat den Titel: (لبنان، جبل سوريا، تاريخ ومذكرات): „Libanon und Syrienberg, Geschichte und Aufzeichnungen“.

Vorstellung keine Frau zu sehen war.⁵⁹ Es wurden, so Urquhart weiter, nicht nur keine Frauen zur Vorstellung eingeladen, sondern darüber hinaus auch weibliche Rollen mit jungen männlichen Darstellern besetzt. Die Schauspieler waren allesamt Verwandte oder Bekannte, die Mārūn an-Naqqāš zur Übernahme der verschiedenen Rollen anheuerte.⁶⁰

Auch dieses Stück wurde als Musikspiel mit in Versprosa geschriebenen Dialogen präsentiert.⁶¹

Die Beurteilung Urquharts der gesamten Aufführung lautet: „Die Schauspieler waren durcheinander, auch der Gesang war schlecht, aber Seitens der Theatertechnik war die Inszenierung gelungen und wies auf eine latente Begabung des Stückesautors hin“. ⁶²

1853 präsentierte Mārūn an-Naqqāš sein drittes und zugleich letztes Theaterstück „Der freche Neider“, diesmal in einem Theater, das er neben seinem Haus bauen ließ. Das Stück, auch von ihm selbst verfasst, wurde dem Publikum als ein „modernes und soziales Drama“ präsentiert“. ⁶³

Es geht darin um den als frechen Neider bezeichneten Sam‘ān. Er liebt Rāḥil und will sie heiraten. Rāḥil liebt Sam‘ān auch. Der Vater von Rāḥil ist zwar von der Verbindung seiner Tochter mit Sam‘ān gar nicht so sehr begeistert, dennoch willigt er in eine Heirat der beiden mit der Hoffnung ein, von seinen Schulden, die er bei Sam‘ān hat, befreit zu werden. Aber dann taucht ein neuer reicher Verehrer seiner Tochter, Iṣḥāq, auf. Der Vater von Rāḥil ist mit einer Ehe seiner Tochter mit Iṣḥāq einverstanden. Es kommt zu Situationen, nach denen sich Rāḥil von Sam‘ān ab- und dem neuen Verehrer zuwendet.

⁵⁹ Yāğī, ‘Abd ar-Raḥmān: Mārūn an-Naqqāš und sein Pionierexperiment, S. 62

⁶⁰ Yāğī, ‘Abd ar-Raḥmān : Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufiq al-Ḥakīm, S. 26

⁶¹ ebenda, S. 42

⁶² ebenda, S. 62

⁶³ ebenda, S. 29

Die Rivalität zwischen dem unglücklichen Sam'ān und dem reichen Ishāq um die Gunst von Rāḥil bildet das Hauptmotiv des Stückes. Wie in den beiden anderen Stücken baute Mārūn an-Naqqāš auch in „Der freche Neider“ Musik- und Gesangpartien ein.⁶⁴

Zu den drei Theaterstücken, die Mārūn an-Naqqāš zwischen 1847 und 1853 präsentierte, wurden in den Jahren 1849 und 1851 auch zwei weitere aufgeführt, die zwar von ihm inszeniert, aber nicht von ihm, sondern von seinem Bruder Nicola an-Naqqāš(*7) verfasst wurden. Diese waren: „Der törichte Scheich“ 1849 und „Rabī'a Ibn al-Muqakaddam“, 1851.

⁶⁵

Es ist sehr wahrscheinlich, dass es Mārūn an-Naqqāš mit dem Weg, den er einschlug, nicht leicht hatte und mit vielen Schwierigkeiten, Missverständnissen und Hindernissen konfrontiert war. Diese hatten wahrscheinlich seine Hoffnungen auf Weiterbestehen des Theaters in seiner Heimat stark gedämpft. Darauf deuten sowohl einige Stellen im Buch seines Bruders Nicola an-Naqqāš, „Die Zeder vom Libanon“ als auch einige Dialogstellen in „Der Freche Neider“ hin.⁶⁶

In diesem Stück lässt Mārūn an-Naqqāš die Figuren an mehreren Stellen von sich selbst in der dritten Person reden. Betreffend seine Zweifel am Weiterbestand des Theaters in seinem Land läuft zwischen zwei Figuren des Stückes der folgende Dialog:

„**Sam'ān:** Dieser Satz kommt im bekannten Stück >Abū al-Ḥasan< von Mārūn an-Naqqāš vor.

Ishāq: Apropos. Sag mir die Wahrheit, gefällt dir das Stück?

⁶⁴ Ebenda

(*7) Nicola an-Naqqāš (1825-1894): Autor und Journalist, gründete 1880 die Zeitung „aṣ-Ṣabāḥ“, übersetzte die osmanischen Gesetze ins Arabische. (al-Munğid, S. 576)

⁶⁵ Yāğī, 'Abd ar-Raḥmān : Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufiq al-Ḥakīm. S. 43

⁶⁶ Yāğī 'Abd ar-Raḥmān: Mārūn an-Naqqāš und sein Pionierexperiment, S. 63

Sam'ān: Um die Wahrheit zu sagen, es gefällt mir nicht sehr. Mehr gefallen mir von den Stücken des Erwähnten >Der Geizige<, das er vor vier Jahren in seinem Haus präsentierte. Ich meine im Jahre 1848, ehe er für seine Schüler das neue Theater errichtet hatte, dessen Fortbestand in unserem Land unrealistisch ist. Das Stück hatte mir deshalb gefallen, weil es das erste war, das in arabischer Sprache geschrieben wurde.“⁶⁷

Diese Zweifel können der Grund dafür sein, dass an-Naqqāš vor seinem Tod den Umbau seines Theaters in eine Kirche verlangte.⁶⁸

Anscheinend hatte Mārūn an-Naqqāš auch seinen Beruf als Kaufmann nicht aufgegeben und weiterhin Auslandsreisen gemacht. 1855 erkrankte er in der Türkei an hohem Fieber. Eine Woche darauf verstarb er und wurde dort begraben. Ein Jahr später wurden seine sterblichen Überreste nach Beirut überführt.⁶⁹

Tabelle (1)

⁶⁷ ebenda, S. 37f

⁶⁸ 'Irsān, 'Alī 'Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 43ff

⁶⁹ Yāğī, 'Abd ar-Raḥmān : Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufīq al-Ḥakīm, S. 44f

A. Die von Mārūn an-Naqqāš verfassten und inszenierten Stücke:

„Der Geizige“ (nach Jean-Baptiste Molière)	"البخيل"	1847
„Der einfältige Abū al-Ḥasan oder Hārūn ar-Rašīd“	أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد	1849
„Der freche Neider“	"الحسود السليط"	1851

B. Die von Nicola an-Naqqāš verfassten und von Mārūn an-Naqqāš inszenierten Stücke:

„Der törichte Scheich“	"الشيخ الجاهل"
„Rabīʿa Ibn al-Muqakaddam“	"ربيعة بن المكدم"

3.2.2. Aḥmad Abū ʿAlī al-Qabbānī

Der zweite arabische Theaterpionier war Aḥmad Abū ʿAlī al-Qabbānī. (*8) Er wurde 1833 in einer Familie türkischer Abstammung in Damaskus geboren. Seine Mutter starb bei seiner Geburt. Er wuchs bei einem Onkel mütterlicherseits auf. Seine Grundausbildung erhielt er in einer Koranschule, dann bei einer Lehrrunde in einer Moschee, die von seinem Vater geführt wurde.⁷⁰

Als Erwachsener war er:

"على عرق من الأدب، راوية للشعر، غزير المحفوظ من النوادر والملح وهو مع ذلك كاتب وشاعر":

„in der Literatur und in der Poesie bewandert, wusste Unmengen von Anekdoten und Pointen auswendig. Zudem war er auch noch Dichter und Autor.“⁷¹

Es gibt kein genaueres Datum für den Beginn al-Qabbānīs mit seiner Theaterarbeit, es wird aber auf das Jahr 1865 geschätzt. Was dennoch als sehr wahrscheinlich gilt, ist, dass al-Qabbānī im Gegensatz zu Mārūn an-Naqqāš keine europäischen Theateraufführungen gesehen hatte.

Seine Erfahrungen darüber, wie ein Theater funktionieren könnte, holte er bei türkischen bzw. libanesischen Gruppen ein, die in Damaskus Theatervorstellungen gaben.⁷² Aber einige Forscher erwähnen, dass Abū ʿAlī Aufführungen, die eine französische Gruppe 1871 in Damaskus gab, besuchte und sich daraus:

"وأخذ فكرة عن المسرح والتمثيل والممثلين وتوزيع الأدوار والمكياج":

„eine Vorstellung über das Theater, das Schauspiel, die Schauspieler, Rollenverteilung und Schminke machen konnte“.⁷³

(*8) Wie sein Nachname verrät, war al-Qabbānī wie auch andere in seiner Familie Waagenmeister des Bezirkes „Bāb al-Ġābīya“ in Damaskus

⁷⁰ ʿIrsān, ʿAlī ʿUqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 65

⁷¹ Taymūr, Maḥmūd: Vorbote des arabischen Theaters, S. 31

⁷² Ḥammūd, Fāṭima: Das Theater in Syrien von der Pionierrolle zur Originalisierung, S. 19

⁷³ Yāḡī, ʿAbd ar-Raḥmān : Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufīq al-Ḥakīm, S. 62

Danach soll er innerhalb von drei Tagen sein erstes Stück „Waḍḍāḥ“ verfasst, die Lieder dafür komponiert und es dann mit einigen Freunden aufgeführt haben.⁷⁴

Einige arabische Theaterwissenschaftler halten es auch für möglich, dass al-Qabbānī aufgrund seiner türkischen Abstammung das Theater und speziell Stücke von Molière und Racine kennen lernen konnte, zumal:

"وقد كان الأدباء الأتراك المجددين آنذاك دور في كتابة المسرحيات مثل (شناسي) 1824- 1871 حيث ألف وترجم (ضيا باشا) 1880 و (نامق باشا) الذي عنى بالمسرح عناية فائقة":

„zu jener Zeit Erneuerer in der türkischen Literatur am Verfassen von Theaterstücken beteiligt waren wie etwa (Šināsī) (1824- 1871), der einiges verfasste und auch übersetzte, (Ziya Pascha) (1880) oder (Namik Kemal), der sich fürs Theater sehr interessierte.“

Als erste richtige und reife Theateraufführung von al-Qabbānī gilt sein Stück „Der Undankbare“. Das Stück führte er um 1871 im Haus seines Großvaters auf. Auch er lud dazu die gesellschaftliche Elite von Damaskus ein. Einer von diesen soll der damalige osmanische Gouverneur von Damaskus, Şubḥī Pascha, gewesen sein. Es wird berichtet, dass der Gouverneur al-Qabbānī zum Weitermachen ermutigte und ihm auch empfahl, eine Theatergruppe zu gründen und seine Vorstellungen einem breiten Publikum anzubieten.⁷⁵

al-Qabbānī ging darauf ein und gründete mit anderen Theaterinteressierten seine erste Theatergruppe. Mit dieser Gruppe präsentierte er im so genannten italienischen Kasino das Theaterstück „Scheich Waḍḍāḥ, Mişbāḥ und Qūt al-Arwāḥ“.

Das Stück wurde vom Publikum gut besucht, was al-Qabbānī veranlasste, eine große Markthalle im Zentrum von Damaskus für seine Theateraufführungen zu adaptieren. Für den Gouverneur und andere Männer aus der Oberschicht wurden Ehrenplätze reserviert.⁷⁶

Auch die Nachfolger von Gouverneur Şubḥī Pascha haben al-Qabbānī unterstützt. Aber der eigentliche Durchbruch kam, als ihm sowohl die moralische als auch die finanzielle

⁷⁴ 'Irsān, 'Alī 'Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 70

⁷⁵ Ḥammūd, Fāṭima: Das Theater in Syrien von der Pionierarbeit zur Originalisierung, S. 19f

⁷⁶ ebenda, S. 20

Unterstützung des damaligen Gouverneurs von Damaskus Midḥat Pascha(*9) zuteil wurde.

(*10)

Von seinem allgemeinen Reformgeist getrieben interessierte sich Midḥat Pascha während seiner Regentschaft als Gouverneur von Damaskus für eine bessere und anspruchsvollere Alternative zu den verbreiteten Puppenspielen, den so genannte „Ārāğoz“. ⁷⁷ (*11)

(*9) Midḥat Pascha (1822- 1884): Osmanischer Gouverneur in Bagdad 1870/71 und Damaskus 1878-80. Er gilt als Reformers. Wurde aber vom Sultan 'Abd al-Ḥamīd suspendiert und ins Exil geschickt. Er wurde im Gefängnis ermordet. (al-Munğid, S. 526)

(*10) 1. Es kann sein, dass mehrere osmanische Gouverneure die ersten Theatertätigkeiten von al-Qabbānī und zum Teil auch die von Mārūn an-Naqqāš deshalb unterstützten, weil sie bereits in der Türkei, d.h. bevor sie nach Syrien oder Libanon berufen worden waren, in Kenntnis über das Theater als modernes künstlerisches Phänomen gewesen waren. Denn historische Quellen belegen, dass die Türken früher als die Araber die Bekanntschaft mit dem Theater machten. Große Unterstützung bekam Mārūn an-Naqqāš von Amīn Pascha, dem Gouverneur der Stadt Ṣayda. Es war dieser Gouverneur, der für an-Naqqāš von der Hohen Pforte eine Genehmigung zur Errichtung seines Theaters holte, ihn aber auch für die Erlangung eines Ordens vorgeschlagen hatte. Diesen hatte Mārūn an-Naqqāš aus administrativen Gründen nicht bekommen. ('Irsān, 'Alī 'Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 43)

2. "In the nineteenth century, Turkish writers started to translate plays of the classical European writers[...] These plays were performed by Güllü Agop's *Osmanlı Tiyatrosu* (Ottoman Theatre), but also at the theatres which the Sultans had built in their palaces [...]. Of course Turkish writers soon started to write plays themselves. There has been much discussion about the question: "Which is the oldest Play?" E.J.W. Gibb stated that *Ecel-i Kazā* (Accidental Death) (Istanbul, 1288M./1872 A.D.) by Ebüzziyā Tevfik (1849-1913) was the "first original Turkish drama". But Metin And proved convincingly that *Sā'ir Evlenmesi* (A Poet's Wedding) written 1859, of Ibrāhīm Sināsī's (1926-1871), must be considered the starting point of Turkish drama. During the early period from 1859 to 1908 writing plays was fashionable and a great number of plays were produced. The plays of these early days tell romantic love stories, like *Sair Evlenmesi* bei Ibrahim Sinasi, or they take patriotic and heroic adventures as their subjects, like the famous play by Nāmik Kemāl (1840-1888) *Vaṭan*

Yāḥūd Silistre (Fatherland or Silistria), first published in 1873 and performed in the same year by the *Osmanlı Tiyatrosu*. (DE BRUIJN, Petra: Turkish Verse Drama. In: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt, S. 25)

⁷⁷ 'Irsān, 'Alī 'Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 66

(*11) 1. In der Türkei ist der Begriff „Karagöz“ eine Bezeichnung der Schattenspiele „welche neben dem persischen Passionsspiel, der 'Ta'ziya“ zu den wenigen Theaterformen gehört, die im islamischen Kulturkreis Fuß fassen und eine eigene Traditionen entwickeln haben können.“ (Glassen, Erika: Das türkische Schattentheater. Ein Spiegel der spätosmanischen Gesellschaft. In: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt, S.122)

2. Der arabische „Qarāqoz“ oder „Ārāğoz“ entwickelte sich aus den türkischen Schattenspielen zu einem Puppentheater, meistens drei Puppen, die von einem Mann bewegt werden und auch von ihm seine Stimme verliehen bekommen. (Yūnis, 'Abd al- Ḥamīd: Folklorewörterbuch, S. 175)

Midḥat Pascha stachelte al-Qabbānī und seine Kollegen, von denen einige wie Alksandar Fraḥ auch zu bekannten Persönlichkeiten in der Welt des Theaters wurden, an, der Bevölkerung von Damaskus „literarische Spiele“ mit Niveau zu bieten. Seine Aufforderung bekräftigte Midḥat Pascha mit großzügiger finanzieller Unterstützung. Das Resultat war ein Theaterstück mit dem Titel: „Prinz Maḥmūd, Abkömmling des Perserschahs“. Auch zur Aufführung dieses Stückes wurden Personen aus der gesellschaftlichen Elite in Damaskus eingeladen.⁷⁸

Aber anderes als es bei Mārūn an-Naqqāš, der alle Rollen mit männlichen Schauspielern besetzt hatte, engagierte al-Qabbānī zwei Libanesinnen als Schauspielerinnen.⁷⁹

Wie bei seinen primären Theaterversuchen drehte sich auch die Handlung dieses Stückes um Liebe und Leidenschaft in der Umgebung von Prinzen und Königen aus alten Zeiten. Im Stück baute al-Qabbānī Gedichte und arabische Musik- und Gesangspartien ein, was später zu einem Markenzeichen seiner Theaterarbeit wurde.⁸⁰

Die Vorstellung war ein großer Erfolg. Dies ermutigte al-Qabbānī, seinen Beruf aufzugeben, eigene Grundstücke von seinem Besitz zu verkaufen, eine Markthalle im Geschäftsviertel von Damaskus zu mieten und sie als Theater für seine Aufführungen umzugestalten.⁸¹

In allen seinen Theaterstücken griff al-Qabbānī auf die arabische Geschichte oder die klassische wie auch die volkstümliche Literatur, und davon in erster Linie auf Tausendundeine Nacht, zurück. Aber auch einige aus dem europäischen Theater übersetzte Stücke brachte er zur Aufführung.

Arabische Theaterwissenschaftler bezweifeln, dass alle Theaterstücke von al-Qabbānī verfasst wurden. Spätere Forschungen ergaben, dass einige Stücke wie „‘Urwa Ibn Ḥizām und seine Kusine ‘Afrā‘,,, „Maḡnūn ‘Āmir und Laylā“, „Kuṭayr ‘Izza“, „az-Zabā‘, die Königin von

⁷⁸ ‘Irsān, ‘Alī ‘Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 66

⁷⁹ ebenda

⁸⁰ ebenda, S. 107f

⁸¹ ebenda, S. 66

Haḍar“, sowie „Der Wesir Ibn Zaydūn und Wallāda Bint al-Mustakfi“ dem libanesischen Dichter Ibrāhīm al-Aḥḍab, (1826- 1891) zuzuordnen sind.⁸²

Das Theater von Abū ʿAlī al-Qabbānī wurde von den Damaszenern regelrecht gestürmt. Für den Gouverneur von Damaskus wurde immer eine Loge reserviert gehalten. Die Karten für die Vorstellungen mussten einige Tage zuvor in einem Vermittlungsbüro besorgt werden. Es wird auch erzählt, dass die Leute aus den Vororten von Damaskus schon am Nachmittag vor dem Theater ausharrten, und weil es gefährlich oder schwierig war, spät am Abend in die Vororte zurückzukehren, bis zum Morgen des nächsten Tages vor dem Theater übernachteten. Es werden auch kuriosere Geschichten erzählt, wie etwa, dass manch armer Mann, der sich die Tickets für die Vorstellungen nicht leisten konnte, dafür Gegenstände aus seinem Haushalt oder Schmuckstücke seiner Frau verkaufte.⁸³

Diese waren allerdings nicht die einzigen negativen Begleiterscheinungen, die das Theater von al-Qabbānī hervorrief. Denn es wurde auch berichtet, dass achtzig Prozent der einflussreichen Leute keinen Eintritt bezahlten, aber auch, dass einige in Damaskus bekannte Kriminelle von al-Qabbānī Schutzgeld verlangten⁸⁴

al-Qabbānī musste all das über sich ergehen lassen, um den Betrieb seines Theater aufrechtzuerhalten. Aber es dauerte nicht lange, als für ihn und sein Theater noch ungünstigere Umstände eintraten, und zwar, nachdem sein Unterstützer und Gönner Miḍḥat Pascha in den Ḥiǧāz versetzt wurde. Hier sahen die konservativen Kräfte, denen das neue Theater von Abū ʿAlī al-Qabbānī ein Dorn im Auge war, ihre Stunde gekommen und sie begannen sein Theater als ketzerische und unmoralische Neuerung anzugreifen. Abū ʿAlī al-Qabbānī versuchte sie mit materiellen Geschenken zu besänftigen. Aber Gerüchte, dass dieser mehr als jener bekommen hätte, brachten einige von ihnen gegen ihn auf. Und es war ein Scheich namens Saʿīd al-Ġabra, der nicht einmal die Strapazen einer Reise nach Istanbul scheute, um beim Freitagsgebet vor hunderten von Menschen in einem dramatischen Ton den

⁸² ebenda, S. 71f

⁸³ Ḥammūd, Fāṭima: Das Theater in Syrien von der Pionierrolle zur Originalisierung, S. 20f

⁸⁴ Yāǧī, ʿAbd ar-Raḥmān : Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufīq al-Ḥakīm, S.61

osmanischen Sultan 'Abd al-Ḥamīd den Zweiten (1842-1918) aufzurufen, „den unmoralischen und unsittlichen Machenschaften“ von al-Qabbānī Einhalt zu gebieten.⁸⁵

Daraufhin gab der Sultan den Befehl, nicht nur das Theater von al-Qabbānī, sondern jegliche Theatertätigkeiten in ganz Syrien zu verbieten. Das ermutigte den Pöbel gegen al-Qabbānī. So wurden nicht nur Kinder mit Schimpfparolen gegen ihn aufgehetzt, sondern sein Theater wurde geplündert und schließlich in Brand gesteckt.⁸⁶

Somit endeten die Theatertätigkeiten von Abū ʿAlī al-Qabbānī in Damaskus, die zwischen 1865 und 1879 anzusiedeln sind.⁸⁷

Nach der Schließung seines Theaters tauchte al-Qabbānī für einige Zeit runter. Dann erkundigte er sich brieflich bei einem Freund, der in Alexandria lebte, nach den Aussichten für eine Theatertätigkeit in Ägypten und erhielt von diesem dann eine positive Antwort. al-Qabbānī und seine Theatertruppe und noch andere Begleiter erreichten Alexandria an Bord eines Frachtschiffs desselben Freundes im Juli des Jahres 1884.⁸⁸

Ab nun wird das ägyptische Theater entscheidend vom Theaterstil Abū ʿAlī al-Qabbānī beeinflusst. Aber bevor darauf eingegangen wird, wird die Theaterarbeit von an-Naqqāš und al-Qabbānī einer Analyse unterzogen.

Tabelle (2) mit einigen Stücken von Abū ʿAlī al-Qabbānī

⁸⁵ ebenda, S. 60

⁸⁶ ebenda, S. 67

⁸⁷ ebenda, S. 6

⁸⁸ 'Irsān, 'Alī 'Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 67

Entlehnung aus der arabisch- islamischen Geschichte

„al-Ḥākim Bi 'Amr Illāh“ (*12)	"الحاكم بأمر الله"
„Die Begegnung der beiden Kalifen“	"ملتقى الخيفتين"
„Sultan Ḥusain“ (*13)	"السلطان حسين"
„az-Zabā', die Königin von Ḥaḍar“ (*14)	"الزباء ملكة الحضر"

Entlehnung aus der klassischen bzw. volkstümlichen Literatur

„‘Antara“ (*15)	"عنتره"
	"الوزير ابن زيدون وولادة بنت المستكفي"
„Der Wesir Ibn Zaydūn und Wallāda Bint al-Mustakfī“ (*16)	
„Dīk al-Ġinn“ (*17)	"ديك الجن"
„Mağnūn Laylā“ (*18)	"مجنون ليلى"
„‘Urwa Ibn Ḥizām und seine Kusine ‘Afrā‘, (*19)	"عروة بن حزام وابنة عمه عفراء"

Entlehnung aus Tausendundeiner Nacht

"شيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح"

„Scheich Waḍḍāḥ, Miṣbāḥ und Qūt al-Arwāḥ“

"هارون الرشيد والأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب"

„Hārūn ar-Rašīd und der Prinz Ġānim Ibn Ayyūb und Qūt al-Qulūb“

„Hārūn ar-Rašīd und die Trinkgefährtin“

"هارون الرشيد وأنيس الجليس"

„Prinz Maḥmūd, Abkömmling des Perserschahs“

"الأمير محمود نجل شاه العجم"

Entlehnung aus dem europäischen Theater:

„Genoveva“ (‘Afīfa), Ludwig Tieck

"عفيفة"

„Mithridate“ (Flammen der Leidenschaft), Racine

"الباب الغرام"

„Lucia“ (Die Tricks der Frauen), Autor unbekannt

"لوسيا (حيل النساء)"

(*12) al-Ḥākim Bi 'Amr Illāh, 985- 1021, der 6. Kalif der Fāṭimiden- Dynastie in Ägypten. Bekannt als tyrannischer Herrscher. Wurde ermordet, aber seine Leiche nie gefunden. (al-Munğid, S. 212)

(*13) Sultan Ḥusain, 1664- 1722, ein persischer Schah, wurde bei Aufständen der Kurden und Afghanen ermordet. (al-Munğid, S. 221)

(*14) az-Zabā', aber auch als Zenobīa oder Zaynab bekannt, arabische Königin von Palmyra, 266- 272. Sie eroberte Ägypten und Kleinasien, wurde dann von den Römern geschlagen und als Kriegsgefangene nach Rom verschleppt, wo sie auch starb. (al-Munğid, S.280)

(*15) 'Antara Ibn Šaddād, gest. um 615, altarabischer Dichter und Kriegsheld. Sohn eines Stammesoberhauptes von einer schwarzen Sklavin, weswegen er von seinem Vater nicht anerkannt wurde. Auch die Heirat mit seiner Kusine 'Abla, mit der ihn eine romantische Liebesbeziehung verband, wurde ihm aus demselben Grund verweigert. Erst nachdem er Heldentaten vollbracht hatte, erlangte er Anerkennung. Später wurde 'Antara zum Held eines vierbändigen Volksromans (Sīra). (Lexikon Arabische Welt, S. 46).

Anm. Die Sīra von 'Antara wurde unzählige Male fürs Theater, Film und Fernsehen verarbeitet.

(*16) Wallāda Bint al-Mustakfi: gest. 1091, eine arabische Dichterin aus dem Kalifenhaus in Andalusien. Sie unterhielt einen literarischen Salon, der ein Treffpunkt der bekannten Dichter und Literaten ihrer Zeit war. Sie wurde von den beiden Wesiren Ibn Zaydūn und Ibn 'Abdūs geliebt. (al-Munğid, S. 612)

(*17) Dīk al-Ġinn: Dämonen-Hahn, Beiname des Dichters 'Abd as-Salām Ibn Raġbān. (777-849). Er lebte und starb in Syrien, schrieb politische Gedichte, er war dem Schiismus zugeneigt, aber der größte Teil seiner Gedichten waren erotischer Natur in dem dekadenten Geschmack seiner Zeit. (Enzyklopaedie des Islam, Band I, S. 1015)

Anm. - Diese Dichtung wurde in der klassischen arabischen Literatur als „Muğūn und □alā'a > Ausschweifung und Verworfenheit-Dichtung“ bezeichnet.

Die Geschichte Dīk al-Ġinn mit seiner Frau Ward machte ihn zu einer Figur der Volksliteratur. „Dīk al-Ġinn verliebte sich leidenschaftlich dann heiratete er die wesentlich jüngere Ward. Aber das Glück der beiden dauerte nicht lange. Denn es war ein Cousin von Dīk al-Ġinn, der ihm suggerierte, dass Ward ihm untreu wäre und ein Verhältnis mit einem Bekannten von ihm hätte. Dīk al-Ġinn tötet Ward in einem Moment des Zornes und der Eifersucht. Eine Geschichte, die viele Parallelen zu Othello von Shakespeare aufweist. (Ša'rāwī, 'Abd al-Mu'tī: Das ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge, S. 25).

(*18) - Wahnsinnig nach Laylā, Beiname des Dichters Qays Ibn al-Mulawwah, gest. 689. Der größte Teil seiner Gedichte ist Beschreibung seiner leidenschaftlichen Liebe zu Laylā Bint 'Āmir. Er soll den Verstand verloren haben, nachdem ihm die Ehe mit Laylā verweigert wurde. (al-Munğid, S. 522)

Die Geschichte von Laylā und Mağnūn, also Laylā und der Wahnsinnige, wurde zur berühmtesten Liebesgeschichte der arabischen Literatur. Sie war später ein beliebter Stoff der romantischen Epik auch in der persischen und türkischen Literatur und ist als Vorlage für Shakespeares „Romeo und Julia“ nicht auszuschließen. (Lexikon Arabische Welt, S. 383)

(*19) Die Namen der Dichter Qays Ibn al-Mulawwah, 'Urwa Ibn Ḥizām, Kuṭayr Ibn 'Abd ar-Raḥmān sind

unzertrennlich mit den Namen jener Frauen, die sie liebten, verbunden. So sind sie viel mehr als: Qays Laylā, 'Urwa Ibn Ḥizām 'Afrā' und Kuṭayr 'Azza bekannt. Diese und noch viele andere Dichter sind in der arabischen Literatur als Vertreter der so genannten 'Uḍra- Liebe bekannt.

„Die uḍritische Liebe bezieht sich auf den arabischen Stamm 'Uḍra in Ḥiğāz. Die 'uḍritische Liebe ist in der islamischen Geistesgeschichte ein klassisches literarisches und philosophisches Thema, nahe verwandt der „platonischen Liebe“ der Griechen, woher sie stammt und der „höfischen Liebe“ des christlichen abendländischen Mittelalters, die sie beeinflusste.“ (Lexikon arabische Welt, S.)

3.2.3. Analyse

3.2.3.1. Europäische Form und arabischer Inhalt

Mārūn an-Naqqāš entdeckte das Theater während einer Italienreise und war sofort von ihm begeistert. Seine Begeisterung trieb ihn schließlich, diese ihm neue und fremde Kunst in sein Land einzuführen. Nach seiner Rückkehr in die Heimat übersetzte er „Der Geizige“ von Molière und führte das Stück anschließend in seinem Haus auf.

Aus den Überlieferungen über die Übersetzung und die Inszenierung wird klar, dass sich Mārūn an-Naqqāš viel Freiheit beim Umgang mit dem Originaltext erlaubte. Einmal versetzte er die Handlung in eine arabische Umgebung und im Einklang damit arabisierte er auch noch die Figuren, so dass dann aus „Der Geizige“ von Molière folgendes wurde:

Die junge hübsche Witwe Hind wird von dem geizigen, alten und unattraktiven Qarrād begehrt. Mit dem Einverständnis des ebenso geizigen Vaters von Hind wäre das Vorhaben Qarrād, sie zu heiraten, beinahe gelungen, hätte nicht Hinds Bruder Ġālī eingegriffen. Mit Hilfe seines Freundes ʿIsā, der ein Verwandter des verstorbenen Mannes von Hind ist, sie liebt und ebenfalls heiraten will, kann Ġālī seinen Vater überlisten und seine Schwester vor der Ehe mit dem unliebsamen geizigen Qarrād retten.⁸⁹

Zusätzlich zu dieser umfangreichen Umgestaltung des Originaltextes von Molière integriert Mārūn an-Naqqāš Geschichten aus dem Buch über Geiz und Geizige eines der bedeutsamsten Autoren der klassischen arabischen Literatur, al-Ġāhiz. (*20)

Daraus wird offensichtlich, dass an-Naqqāš sehr bemüht war, den fremden Charakter seiner „importierten Ware“(*21) zu entkräften oder mit anderen Worten, ihr eine arabische Prägung zu verleihen. Aus allen den oben erwähnten Umgestaltungen, aber auch aus der Rede, die

⁸⁹ Yāḡī, ʿAbd ar-Raḥmān: Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufiq al-Ḥakīm, S. 37f.

(*20) Abū ʿUtman al-Ġāhiz, etwa 668- 775, wurde in Basra geboren, gehörte der Schule der „Muʿtazila“ an, die die spekulative Dogmatik im Islam begründete, schrieb eine große Zahl von Büchern und Aufsätzen über literarische, philosophische und soziale Themen. (al-Munǧid, S. 194)

(*21) Das Wort „importieren“ oder „Das von Mārūn an-Naqqāš importierte Theater“ wird tatsächlich und insbesondere im Zusammenhang mit der Originalisierung des arabischen Theaters viel gebraucht.

Mārūn an-Naqqāš vor der Aufführung von „Der Geizige“ hielt, kann man es für möglich halten, dass an-Naqqāš nicht so sehr am Stück an sich, als viel mehr an der europäischen Theaterform interessiert war. Was er dann versuchte, war, diese europäische Theaterform mit einem arabischen Inhalt auszufüllen.

Mārūn an-Naqqāš selbst drückte es in seiner Rede vor der Aufführung von „Der Geizige“ wie folgt aus:

"أقدم لكم مسرحاً أدبياً وذهبا إفرنجيا مسبوکا عربياً":

„Ich präsentiere euch ein literarisches Theater, das nach arabischer Art geprägtes europäisches Gold ist.“⁹⁰

Der erste Schritt, den er setzte, um sein Ziel zu erreichen, war, die Handlung in eine arabische Umgebung zu versetzen wie auch die Figuren zu arabisieren. Zum zweiten brachte er den französischen Text in arabische Versform und komponierte dafür auch noch arabische Musik.

Unmittelbar danach werden die Aktionen von Mārūn an-Naqqāš gewagter. Nun wollte er nach dem Muster seiner „Importware“ selbst Theaterstücke produzieren. Was heraus kam, war sein Theaterstück „Der einfältige Abū al- Ḥasan und Hārūn ar-Rašīd“. Den Stoff für das Stück entnahm Mārūn an-Naqqāš Tausendundeiner Nacht. Und sogar der Bruder von Mārūn traute sich, Theaterstücke zu verfassen. Beide Stücke, die Nicola an-Naqqāš verfasste, wurden auch der klassischen arabischen Literatur bzw. der altarabischen Geschichte entnommen.

Von den vier von Mārūn und Nicola an-Naqqāš geschriebenen und zwischen 1849 und 1853 präsentierten Theaterstücken war nur ein einziges dabei, das nicht aus alten Quellen stammte. Das war das Stück „Der freche Neider“.

Mit den fünf Stücken, die Mārūn an-Naqqāš insgesamt präsentierte, erschuf er die Basis für eine Theaterkonzeption, die das arabische Theater für mehrere Jahrzehnte beherrschen sollte. Es war ein dichterisch- musikalisches Theater mit aktivem Anschluss an die altarabische Geschichte und die klassische und volkstümliche Literatur. Einen Bezug zu sozialen oder politischen Themen der damaligen Gegenwart hatten diese Stücke nicht.

⁹⁰ an-Naqqāš, Mārūn: Seine Rede zur Aufführung von „Der Geizige“. In: Theorie des Theaters, Teil II, , S. 418

Am deutlichsten zeigt sich diese Verbindung mit der altarabischen Geschichte und der Literatur beim zweiten arabischen Theaterpionier: Abū ʿAlī al-Qabbānī.

Von den schätzungsweise dreißig Theaterstücken, die Abū ʿAlī al-Qabbānī präsentierte, hat kein einziges einen Bezug zu den damaligen gesellschaftlichen bzw. politischen Verhältnissen. Die Stoffe für diese Stücke entnahm al-Qabbānī entweder der arabischen Geschichte oder der klassischen bzw. volkstümlichen Literatur. Nur ein kleiner Teil davon waren europäische Dramen. Aber wie es Mārūn an-Naqqāš mit „Der Geizige“ von Molière getan hatte, unterzog auch al-Qabbānī die übersetzten Stücke vom Titel beginnend bis hin zu den Figuren und der Handlung einem massiven Anpassungsprozeß. In vielen Fällen wurde nicht einmal auf die Namen der europäischen Autoren hingewiesen.

Dabei wurden sowohl die übersetzten als auch die verfassten Stücke im literarischen Stil der Epoche, d.h. in Versprosa und Reimen geschrieben.

Nun ist es wichtig, die Gründe für das massive Anknüpfen an der altarabischen Geschichte und Literatur zu erörtern.

3.2.3.2. Gründe und Ursachen für die Hinwendung der ersten Theaterpioniere zur arabischen Geschichte und zur klassischen und volkstümlichen Literatur

So sehr auch der erste arabische Theaterpionier, Mārūn an-Naqqāš, vom Theater, das er während eines Italienaufenthaltes kennen gelernt hatte, fasziniert gewesen war, kann diese Faszination nicht als das einzige Motiv für seine Entscheidung gewesen sein, diese fremde Kunst in seine Heimat einzuführen. Sicherlich waren es noch andere Überlegungen, die ihn bewegten, sich auf solche Unternehmung einzulassen. Ausschlaggebend dafür musste seine feste Überzeugung davon sein, dass diese Kunst eine Erscheinung der Modernität und des Fortschrittes sei. Ein Gedankengang, der einer allgemeinen Atmosphäre des Nachdenkens und der kritischen Betrachtung aller Lebensformen, politischen, sozialen und kulturellen, entsprang, welche sich in der arabischen Welt unter dem Einfluss des immer stärker werdenden Kontakts mit dem Westen, intensivierte. Die westliche Kultur verkörperte in den

Augen der Araber die Modernität und den Fortschritt schlechthin, die arabische Welt wurde hingegen als extrem rückständig betrachtet. Als Ursache für die Rückständigkeit der arabischen Länder in allen Lebensbereichen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen, wurde die lange osmanische Vorherrschaft gesehen:

„Drei Jahrhunderte osmanische Fremdherrschaft hatten einen erheblichen Verfall aller Bereiche des gesellschaftlichen Lebens zur Folge gehabt. [...] Unter breiten Schichten der Bevölkerung herrschte unvorstellbare Armut. Die ehemals blühende arabisch-islamische Kultur lag im Zustand des Verfalls“⁹¹

Träger des Aufrufes zur Modernisierung der arabischen Gesellschaften nach westlichem Vorbild waren Persönlichkeiten aus der geistigen Elite, von denen viele dank staatlicher Stipendien ihre höhere Bildung in Europa erhielten und dadurch vom europäischen Gedankengut stark beeinflusst wurden. Von diesen Persönlichkeiten gingen einige in die moderne arabische Geschichte als große Reformer ein.

Als Auftakt für die Herausbildung einer veränderten Einstellung gegenüber den eigenen sozialen, wirtschaftlichen aber auch religiösen und kulturellen Systemen gilt die Ära Muhammad Alis (1769- 1849, Regentschaftszeit 1805-1848).

Muhammad Ali strebte die Unabhängigkeit Ägyptens vom osmanischen Reich an. Um sein Ziel zu erreichen, begann er eine Reihe von Reformen einzuleiten, die Ägypten zu einer modernen und schlagkräftigen Armee verhelfen sollten. Für diesen Zweck holte er nicht nur europäische Militärberater ins Land, sondern schickte darüber hinaus Gruppen von Studenten nach Europa.

„...bei seinem Tode wurde offenkundig, dass seine Reformmaßnahmen oberflächlich und übereilt durchgeführt worden waren. Eine seiner Reformen sollte jedoch von bleibendem Wert für Ägypten sein, nämlich die von ihm initiierten Studienmissionen ins Ausland. Die kleine Gruppe von Männern(*22), die von dort zurückkehrte, sollte die Keimzelle der zukünftigen Intelligenz und der Reformer werden.“⁹²

Auch wenn dies gar nicht die Absicht von Muhammad Ali war, der Kontakt mit dem Westen führte zur Entstehung der „an-Nahḍa al-‘Arabīya-Bewegung“, ein Begriff, den die europäischen Arabisten mit „arabischer Renaissance“ übersetzen.

⁹¹ Rathmann, Lothar (Hrsg.): Geschichte der Araber von den Anfängen bis zur Gegenwart, Teil 1, Band 2, S. 307

(*22) Es blieb aber nicht bei diesen kleinen Gruppe, sondern es wurden mit der Zeit hunderte, dann tausende Menschen aus allen Teilen der arabischen Welt, von einem Land mehr als vom anderen, die ihre höhere Bildung in Europa erhielten, sei dies auf Kosten des Staates oder aber privat finanziert.

⁹² Cahen, Claude: Der Islam, Teil II, S. 337

Ziel dieser Bewegung war einerseits die Wiederbelebung der islamisch-arabischen Kultur und „die Neuinterpretation des Islam angesichts des geistigen und physischen Vordringens der westlichen Welt.“⁹³

Aber andererseits bedeutete dieser Ausdruck auch die Bestrebung nach Modernisierung, d.h. „Verwestlichung und insofern eine Wiedergeburt durch den Zugriff auf ein modernes, aber fremdes kulturelles Referenzsystem.“⁹⁴

Als geistig-kultureller Aufbruch vollzog sich die „an-Nahḍa-Bewegung“ im 19. und Anfangs de 20. Jahrhunderts zunächst in zwei Räumen: in Ägypten und im syrisch-libanesischen Raum.⁹⁵

Es waren also am ehesten Intellektuelle und Gebildete, die von der westlichen Kultur begeistert waren. Einer von diesen war Mārūn an-Naqqāš. Als er in Italien das Theater entdeckte, fühlte er sich von nationalen Gefühlen motiviert, diese Kunst, als eine moderne und fortschrittliche Einrichtung, mit nach Hause zu nehmen.

Das unterstrich auch sein Neffe und Nachfolger auf dem Weg des Theaters Salīm an-Naqqāš.

"فانه حين ساح في أوربا... رأى حال الروايات عندهم وما تجني منها بلادهم من الفائدة والانتفاع فحملته الغيرة الوطنية ... على إدخاله إلى بلاده فعاد إليها وألف روايات لا ينتظر مثلها من مؤلف في فن لم يكن يعرفه احد غيره من أبناء وطنه":

„Als er durch Europa reiste und die Erzählungen(*23) sah, und dabei erkannte, welche Vorteile ihre Länder davon tragen, trieben ihn seine patriotischen Gefühle [...], es (das Theater) nach seinem Land zu holen. Er kehrte zurück und verfasste Erzählungen, die von jemandem, der wenn er auch als einziger von allen seinen Landsleute in dieser Kunst vertraut war, dennoch nicht zu erwarten gewesen wären.“⁹⁶

Dennoch war Mārūn an-Naqqāš in einer relativ schwachen Position. Denn beim Theater handelte es sich weder um höhere Wissenschaften noch um fortschrittliche soziale oder wirtschaftliche Einrichtungen, mit denen man argumentieren könnte, sie könnten etwas zur angestrebten Modernisierung beitragen. Das, was Mārūn an-Naqqāš mit nach Hause brachte,

⁹³ ebenda, S. 361

⁹⁴ Glaß, Dagmar: Der Muqtaṭaf und sein erster Band Öffentlichkeit, S.2

⁹⁵ ebenda

(*23) Man verwendete im neunzehnten Jahrhundert fürs Theaterstück das Wort „Riwāya“, was soviel wie Erzählung heißt, bis man einige Jahrzehnte später begann, das Wort „Masraḥīya“, also „Theaterspiel“ zu gebrauchen.

⁹⁶ Yāḡī, 'Abd ar-Raḥmān: Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufiq al-Ḥakīm, S. 30

war lediglich „Kunst“, etwas, dem man in den arabisch- islamischen Gesellschaften seit jeher mit ambivalenter Haltung, ja bisweilen sogar Verfeindung begegnete.

Aus diesem Grund bemühte sich Mārūn an-Naqqāš zunächst, seine Leute von der geistigen und moralischen „Nützlichkeit“ des Theaters zu überzeugen. Den Nutzen, den man von einer Theatervorstellung ziehen könnte, hob an-Naqqāš wie folgt vor:

"... لأنه بهذه المراسح تتكشف عيوب البشر فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر، وعدا اكتساب الناس منها التأديب ورشدهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب فإنه بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظا فصحية ويغتنمون معاني رجيحة":

„Denn mit diesem Theater werden die Schwächen der Menschen aufgedeckt, sodass der Kluge daraus lernt und sie vermeidet. Und zusätzlich zu dem, was die Leute an Erziehung, Ratschlägen, Modernisierung und Belehrung gewinnen, können sie auch gute Ausdrücke und allegorische Phrasen erlernen“.⁹⁷

Mārūn an-Naqqāš betonte sogar den sportlichen Nutzen, den man durch Praktizieren des Theaters für sich gewinnen könnte.⁹⁸

Auch Abū ʿAlī al-Qabbānī war darauf bedacht, die „Vorteile“ des Theaters zu betonen. Er sagt zum Beispiel, dass das Schauspiel:

"يبحث على الحزم والكرم ويلطف الطباع ويشنف الأسماع. وهو أقرب وسيلة لتهذيب الأخلاق ومعرفة طرق السياسية": „Entschlossenheit und Großzügigkeit verschafft, die Gemüter besänftigt und die Ohren erfreut. Es ist auch das einfachste Mittel, die Moral zu verfeinern und die Handhabungen der Politik zu erfahren.“⁹⁹

Mit diesen Argumenten versuchten Mārūn an-Naqqāš und nach ihm auch al-Qabbānī dem Theater eine erzieherische Funktion zu zuschreiben, d.h. es zu idealisieren.

Die beiden werden allerdings nicht die einzigen mit dieser Einstellung zum Theater bleiben. Denn bei allen Entwicklungsphasen des arabischen Theaters werden Theaterschaffende und Autoren sich benötigt fühlen, die Beschäftigung mit dem Theater durch Hervorheben seiner moralischen, erzieherischen oder aufklärenden „Nützlichkeit“ zu rechtfertigen.

Um diese Idealisierung des Theaters zu erreichen, richteten sich die Bemühungen von Mārūn an-Naqqāš und al-Qabbānī darauf, dem Theater den gleichen Stellenwert wie der Literatur zu verleihen.

⁹⁷ 'Irsān, 'Alī 'Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 45

⁹⁸ ebenda

⁹⁹ Bulbul, Farḥān: Einblicke ins arabische Theater, S. 16

Das kann man auch dem Kommentar des Neffen von Mārūn an-Naqqāš, Salīm an-Naqqāš, entnehmen:

".... على أنه أجهد نفسه في جعل رواياته أدبية محضة قاصدا بذلك تهذيب أبناء وطنه."

„Dabei strengte er sich an, seine Erzählungen rein literarisch zu gestalten, mit der Absicht, die Kinder seiner Heimat zu bilden.“¹⁰⁰

Aus diesem Zitat kann man auch entnehmen, dass die Pioniere das Theater als eine neue Form der Erzählliteratur auffassten. Das Neue dabei äußerte sich für die Zeitgenossen von an-Naqqāš und al-Qabbānī bloß darin, dass diese Erzählliteratur jetzt auf einer Bühne verkörpert wurde.

Das Theater als eine neue Art Erzählliteratur zu verstehen, blieb auch in der folgenden Zeit erhalten. Etwa fünfundzwanzig Jahre später liest man zum Beispiel, dass Miḥḥat Pascha, al-Qabbānī nahe legte, „der Bevölkerung von Damaskus literarische Spiele anzubieten“. (*24)

Darauf verweisen auch die Eindrücke des tunesischen Weltreisenden Muḥammad as-Sanūsī (1851- 1900). Er schrieb in seinem Buch: „Die Ḥiğāz-Reise“ folgendes über den Besuch einer Theatervorstellung von Abū ʿAlī al-Qabbānī:

"وأحسن ما وقع في نفسي موقعا عظيما من هذا النوع تياترو دمشق الشام باللسان العربي... من صنع رجل منهم يسمى "أبو خليل" حضرته بدعوة من الأمير احمد والأمير علي ابني الأمير عبد القادر الحسيني.... وكان تلك الليلة تشخيص رواية الأمير محمود فرأيت من أطوار ملوك العصور السالفة وأطوار وزرائهم بملابسهم الرسمية الاعتيادية وأطوار حواشيهم وأتباعهم وآدابهم وأخلاقهم ما يرى به الإنسان نفسه قد تنقل إلى عصور كان يراها على صفحات الأوراق..... مع صدح الموسيقى العربية والتغني بنوادر الشعر " :

„Von allem, was mich von dieser Art Theater am meisten beeindruckte, war eines in Damaskus in arabischer Sprache, [...] gestaltet von einem Mann namens Abū ʿAlī, das ich auf die Einladung der beiden Prinzen Aḥmad und ʿAlī, Söhne des Prinzen ʿAbd al-Qādir al-Ḥusaynī hin besuchte. [...] An jenem Abend wurde die Erzählung (Prinz Maḥmūd) dargebracht. Da sah ich Lebensarten und Umgangsformen von Königen längst vergangener Epochen mit ihren in offiziellen Gewändern gekleideten Wesiren, Gefolge und

¹⁰⁰ ebenda, S. 21

(*24) siehe Abschnitt: 3.2.2. Aḥmad Abū ʿAlī al-Qabbānī

Dienerchaften, so als wäre man in ein anderes Zeitalter versetzt und man nun vor seinen Augen verkörpert sieht, was man früher nur auf dem Papier hatte lesen können, all das mit Begleitung von arabischer Musik und Rezitation von edlen Gedichten.“¹⁰¹

Die Gleichstellung mit der Literatur ist auch der Grund dafür, dass die Theaterstücke der Pionierzeit und mit wenigen Ausnahmen auch in der Postpionierzeit in der Hochsprache verfasst wurden.

An sich war dies auch eine ausdrückliche Kategorisierung des Theater als eine neue Erscheinung der Hochkultur. Das erklärt auch warum das Theater in der Pionier- und Postpionierzeit unter der Schirmherrschaft von Königen und Gouverneuren stand.

Von diesen Überlegungen ausgehend wollte Mārūn an-Naqqāš das, was er mit sich nach Hause brachte, nicht als souveräne „Neuheit“ in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses stellen, sondern es richtet seine Bemühungen darauf, das Neue an den literarischen Maßstäben seiner Zeit anzupassen.

Zunächst versuchte er „Der Geizige“ von Molière als ein literarisches Werk zu präsentieren. Da die Dichtung in allen Epochen der arabischen Kultur einen hohen Wert genoss, übersetzte er das Stück von Molière in arabische Versformen. Der zweite Schritt zur Literarisierung war das Integrieren von Anekdoten über den Geiz und die Geizigen aus dem Buch des Ġāḥiẓ.

Das zweite Theaterstück, das Mārūn an-Naqqāš präsentierte, hatte er selbst verfasst. Den Stoff dafür schöpfte er aus Tausendundeiner Nacht. Auch der Bruder von Mārūn, Nicola an-Naqqāš, verfasste Theaterstücke, für die er den Stoff aus der arabischen Geschichte, bzw. der klassischen arabischen Literatur, schöpfte.

Damit agierten die beiden aus ihrem Verständnis von Literatur. Es ist da interessant zu wissen, was die Araber bis dahin unter Literatur, arabisch „**'Adab'**“ verstanden.

„Mit dem Aufkommen der islamischen Stadtkultur, insbesondere in der Zeit der Abbasiden (750-1258) erfuhren diese beiden letzten Bedeutungssphären eine Spezifizierung. 'Adab bedeutete nunmehr:

1. die gute Erziehung, die Höflichkeit und die guten Umgangsformen der Städte im Gegensatz zur ungeschliffenen, groben Lebensart der Beduinen und Bauern und

¹⁰¹ 'Irsān, 'Alī 'Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 11f

2. die allgemeine (weltliche) d.h. Kenntnis der Dichtung, Grammatik, Rhetorik, Metrik, Lexikographie, der Sprichwörter, der Sagen und der geschichtlichen Überlieferung sowohl der arabischen wie der nichtarabischen Vergangenheit.“¹⁰²

Dieses Verständnis der Literatur bleibt bis zu den Anfängen des zwanzigsten Jahrhundert unverändert. Davon ausgehend entsprach der Sprachstil der Stücke von an-Naqqāš und al-Qabbānī jenem ihrer Epoche.

"ولم يستطع القباني أن يتمرد على الإنشاء القصصي الدارج في عصره فتكلف الزركشة البيانية والسجع الثقيل وحشا المشاهد بالشعر المأثور والأمثال الدارجة والحكم.":

„al-Qabbānī gelang es nicht, gegen den geläufigen Erzählstil seiner Zeit zu rebellieren. So fabrizierte er bunte Rhetorik, schwerfällige Reimprosa und stopfte die Szenen mit überlieferten Gedichte, allgemein bekannten Sprichwörtern und Metaphern voll.“¹⁰³

Einige arabische Autoren führen die starke Hinwendung zu altertümlichen literarischen oder historischen Materialien bei den arabischen Theaterpionieren auf den Einfluss europäischer Dramatiker zurück.¹⁰⁴

Auch wenn diese Hypothese teilweise stimmen kann, könnte es dennoch genauso möglich sein, dass in der Pionierzeit gerade Werke von europäischen Dramatikern, wie etwa die von Shakespeare, übersetzt und dann aufgeführt wurden, weil in diesen das Historische, Phantastische oder Imaginäre stark vertreten ist. Also Elemente die auch der traditionellen arabischen Erzählliteratur eigen sind.

Natürlich kann die Nichtvertrautheit mit aktuellen Themen des europäischen Lebens ein Grund gewesen sein, warum europäische Dramen des neunzehnten und des angehenden zwanzigsten Jahrhunderts, in denen die Autoren soziale oder politische Motive ihrer Epoche aufgegriffen hatten, viel später übersetzt wurden

Verständlicher erscheint die Übersetzung speziell von Dramen mit historischem und altertümlichem Charakter, wenn man die Tatsache vor Augen führt, dass die arabische Literatur bis zu diesem Zeitpunkt weder die Auseinandersetzung mit Themen der Gegenwart noch die Behandlung individueller oder zwischenmenschlicher Motive kannte.

¹⁰² Lexikon arabische Welt, S.15

¹⁰³ Yāgī, 'Abd ar-Raḥmān : Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufiq al-Ḥakīm, S.67

¹⁰⁴ Dirdīrī, Ibrāhīm: Unser arabisches Kulturerbe in der modernen Theaterliteratur, S. 50

Das einzige literarische Medium, mit dem der Literat seine Gefühle, Gedanken und Weltanschauungen zum Ausdruck zu bringen pflegte und nicht selten auch aktuelle Geschehnisse ansprach, war die Poesie.

Auch der Roman war der arabischen Literatur zu jener Zeit noch keine bekannte literarische Gattung und er begann Ende des 19. bzw. anfangs des 20. Jahrhunderts ebenfalls unter dem Einfluss des Kontaktes mit der europäischen Kultur zu entstehen. Bemerkenswert ist, dass auch im Bereich der Belletristik zunächst der historische Roman hervortrat.¹⁰⁵

Der bekannteste Vertreter des historischen Romans war Ġūrġī Zaydān (1861-1914). Seinen ersten Roman mit dem Titel: „Der mamlūkische(*25) Deserteure“, veröffentlichte er 1891. Dann folgten noch zweiundzwanzig Romane, von denen sieben die islamische Geschichte zum Inhalt haben. Von diesen sind: „Die Eroberung Andalusiens“, „al-‘Abbāsa, die Schwester Hārūn ar-Rašīd“, „Šaġarat ad-Durr“ und „Die Despotie der Mamlūken“(*26) zu erwähnen.¹⁰⁶

Als erster realistischer Roman in der arabischen Literatur gilt „Zaynab“ von Muḥammad Ḥusain Haykal und er wurde erst nach dem ersten Weltkrieg veröffentlicht.¹⁰⁷

Die einzige Erzählliteratur, die die arabische Kultur bis jetzt kannte, waren neben Tausendundeiner Nacht, Märchen und Volkserzählungen auch die verschiedenen Varianten der Sīra-Literatur: Epen, Sagen, Volksromane.

Die Figuren, Handlungen und Geschehnisse aller dieser Erzählformen spielen sich in einer weit zurückliegenden Vergangenheit ab.

Von diesem altertümlichen literarischen Umfeld beeinflusst, hat von allen Theaterstücken, die Mārūn an-Naqqāš, sein Bruder Nicola und Abū al-Il al-Qabbānī verfassten, nur ein einziges einen realistischen Charakter. Dies war „Der freche Neider“ von Mārūn an-Naqqāš.

¹⁰⁵ Gibb, Hamilton A.R. und Landau, Jacob M. Arabische Literaturgeschichte, S. 196

(*25) Militärsklave

(*26) Turkstämmige und kaukasische Militärsklaven, denen es gelang, von 1253 bis 1382 und 1383 bis 1517 Dynastien in Ägypten zu gründen. Sie dehnten ihre Macht auf Syrien und Kleinasien aus und bekriegten die Mongolen und Kreuzfahrer. (al-Munġid, S. 546)

¹⁰⁶ Ḥamdāwī, Ġamīl: Die Romane von Ġūrġī Zaydān zwischen Geschichte und künstlerischer Spannung, aus: Diwan al Arab, eine geistige, kulturelle, soziale Zeitschrift, 1.3.2007, www.diwanalarab.com

¹⁰⁷ Gibb, Hamilton A.R. und Landau, Jacob M. Arabische Literaturgeschichte, S. 213

Noch in der Tradition der klassischen und volkstümlichen Erzählliteratur beheimatet, bemühten sich die beiden Theaterpioniere an-Nāqqāš und al-Qabbānī, den Zuschauern eine pädagogische Botschaft zu überbringen. Dabei standen sie völlig in der Tradition der Erzählliteratur. Denn sowohl von der klassischen als auch von der volkstümlichen Erzählliteratur wird die Vermittlung einer erzieherischen Botschaft erwartet. Jede Geschichte muss oder soll eine „Moral“ haben.

Schon bevor überhaupt ein Theaterstück auf eine arabische Bühne gebracht worden war, hatte aṭ- Ṭaḥṭāwī ausdrücklich den pädagogischen Aspekt des Theaters gepriesen.

"وبالجملة فالتياتر عندهم كالمدرسة العامة، يتعلم فيها العالم والجاهل":

„Im Allgemeinen ist das Theater bei ihnen (den Europäer) wie eine öffentliche Schule, in der Gebildete und Nichtgebildete etwas lernen.“¹⁰⁸

Über die moralische Funktion des Theaters sagt Mārūn an-Naqqāš:

"والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها في ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح":

„Die Theaterstücke, die sie (die Europäer) machen und nach denen sie sich orientieren, erscheinen von außen, als wären sie fiktiv und unterhaltsam, aber in ihrem Kern sind sie Wirklichkeit und Erziehung.“¹⁰⁹

Auch al-Qabbānī betont, dass:

"التمثيل جلاء البصائر ومראה الغابر، ظاهره ترجمة أحوال وسير وباطنه مواضع وعبر":

„das Schauspiel die Wahrnehmungskraft verschärft und vergangene Zeiten widerspiegelt. Äußerlich sieht es so aus, als handle es sich dabei lediglich um die Wiedergabe von Zuständen und Lebensabläufen, aber im Grunde genommen ist das Theater Ermahnung und Lehre.“¹¹⁰

Auch übersetzte Stücke wurden arabischen Moralvorstellungen angepasst. In einigen Stücken versuchte man das schon beim Titel zu assoziieren.

Dem Titel des Theaterstücks „Genoveva“ von Ludwig Tieck wurde der ähnlich klingende arabische Namen „‘Afifa/ Die Keusche“ gegenübergestellt, um auf den Sinn des Stückes hinzudeuten.

¹⁰⁸ aṭ- Ṭaḥṭāwī, Rifā‘a Rāfi‘ :In den Vergnügungsstätten von Paris, aus: Die Gewinnung des Goldes in einer zusammenfassenden Darstellung von Paris. In: Theorie des Theaters, Teil I, S. 18

¹⁰⁹ an-Naqqāš, Mārūn: Seine Rede zur Aufführung „Der Geizige“. In: Theorie des Theaters, Teil II, S. 418

¹¹⁰ ‘Irsān, ‘Alī ‘Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 101

Das ganze Stück von Ludwig Tieck wurde auf die Demonstration, wie eine Frau ihre Keuschheit, sprich ihre Anständigkeit und die Ehre ihres Mannes, mit aller Kraft verteidigt, reduziert. Aus „Genoveva“ wurde folgendes:

Scheich ‘Alī Ḥamdān zieht in den Krieg, um seinem Freund, der von verfeindeten Stämmen attackiert wird, Hilfe zu leisten. Er gibt seine Frau ‘Afifa in die Obhut seines Freundes Sālim. Sālim begehrt ‘Afifa, aber sie weist ihn zurück. Er sperrt sie ein. Im Gefängnis bringt sie das Kind ihres Mannes Ḥamdān zur Welt. Sālim flüstert Scheich ‘Alī Ḥamdān, dass ihn seine Frau ‘Afifa betrogen hätte, und dass das Kind nicht von ihm wäre. Ḥamdān befiehlt, ‘Afifa und das Kind zu töten. Aber der Henker hat Erbarmen mit ihr und vollstreckt das Urteil nicht. ‘Afifa lebt versteckt. Dann kommt die Zeit, in der Ḥamdān die Bestätigung bekommt, dass sie ihm nie untreu gewesen ist. Seine Freude ist umso größer, als er erfährt, dass ‘Afifa und das Kind noch am Leben sind. Er holt sie zurück und sie leben bis am Ende ihrer Tage glücklich miteinander. Natürlich bekommt Sālim seine gerechte Strafe. Er wird hingerichtet.¹¹¹

Hier hatte al-Qabbānī das Stück in einem extrem hohen Maß an arabische Volkssagen angepasst. Aus dem Stück von Ludwig Tieck hat er nur das Motiv des Verschwindens, bzw. des Rückzugs Genovevas an einen abgelegenen Ort übernommen. Dieses Motiv benützte er wie einen Kern, um den er die Handlung seines Stückes „‘Afifa“ einbaute.

Warum er solche Mühe verwendete und sich nicht gleich mit der Bearbeitung einer weiteren arabischen Sage begnügte, lag wahrscheinlich darin, dass er seinem Publikum mit etwas „Europäischem“ imponieren wollte.

Durch die Gleichstellung mit der Erzählliteratur wurden in den Theaterstücken Werte betont, die gesellschaftliche und soziale Gültigkeit genießen, wie etwa, dass Geduld, Anständigkeit und Keuschheit immer belohnt werden, und dass jeder Krise oder schwierigen Lebenssituation eine Erleichterung folgt. Unter dem Motto „Die Mühlen Gottes mahlen langsam, aber sie mahlen“ wird ermahnt, dass die göttliche Fügung früher oder später für

¹¹¹ ebenda

Gerechtigkeit und Wiedergutmachung, bzw. Genugtuung sorgt und schließlich, dass jeder, der ein Unrecht begeht, mit der Strafe Gottes rechnen muss. Und wie es in den volkstümlichen Liebesgeschichten häufig vorkommt, schildern auch die Theaterstücke, in denen es um Liebe und Leidenschaft geht, wie zum Beispiel in „Hārūn ar-Rašīd und der Prinz Ġānim Ibn Ayyūb“ von Abū ʿAlī al-Qabbānī, dass Leiden, Intrigen, Verleumdungen, aber auch Versuchungen, denen die Liebenden ausgesetzt sind, mit Standhaftigkeit, Anständigkeit, Treue und Keuschheit überwunden werden können.¹¹²

Besonderes interessant erscheinen die Bearbeitungen von Stoffen aus den unter dem Begriff „Sīra/ Biographien“ bekannten Epen und Sagen sowie Erzählungen und Geschichten aus Tausendundeiner Nacht, wenn man die Tatsache realisiert, dass diese in einigen arabischen Ländern, aber auch in nichtarabischen Ländern wie der Türkei und Persien, von professionellen Geschichtenerzählern, den so genannten: Rāwiya oder Ḥakawātī vorgetragen wurden.

Die Tradition des Geschichtenerzählens geht bis in die frühislamische Zeit zurück. Ihre Endform erreichte sie aber im 19. Jahrhundert. Ihre Plattform in dieser Zeit waren hauptsächlich die Kaffeehäuser.

Tabelle Nr. (3) mit einigen altgriechischen und europäischen Dramen, die in der Zeit zwischen 1847 bis 1920 übersetzt, bzw. realisiert wurden

Autor	Stücke
Sophokles	“Ödipus”
Shakespeare	“Romeo und Julia”
	„Hamlet“
	„Othello“

¹¹² ebenda, S. 79

Molière

„Der Geizige“

„Der Arzt wider Willen“

„Tartuffe“

Ludwig Tieck

„Genoveva“

Racine

„Andromache“

„Iphigenie“

„Alexander der Große“

„Mithridate“

„Esther“

„Phädra“

Corneille

«Horace »

« Der Cid »

«La Place Royale »

„Ödipus“

113

¹¹³ Ša'rāwī, 'Abd al-Mu'ī: Das zeitgenössische ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge, S. 57ff

Das Erzählen wurde normalerweise in zwei Etappen aufgeteilt. Die erste am Frühabend und sie dauerte etwa eine Stunde. Die zweite, längere am Spätabend und sie konnte sich bis zur Morgendämmerung ausdehnen.

Der Geschichtenerzähler kannte die Erzählungen auswendig, trotzdem trug er immer ein Buch bei sich, aus dem er hin und wieder vorzulesen pflegte.

Sein Honorar erhielt er vom Kaffeehausbesitzer, bekam aber auch Trinkgeld von seinem Publikum. Die Kunden des Kaffeehauses mussten zum Tee, Kaffee oder Wasserpfeife einen Aufpreis zahlen, wenn sie sich die Geschichten des Erzählers anhören wollten.

Bevorzugt waren bestimmte Volksepen und Sagen wie die von „König Baybars“, „Antara Ibn Šaddād“, „König Sayf Ibn Dī Yazan“ und noch mehrere andere. Dazu kommen auch noch die Geschichten von Tausendundeiner Nacht. Es konnte bis sechs Monate dauern, bis ein Epos oder eine Sage fertig erzählt wurde.¹¹⁴

Die Erzählweise des „Ḥakawātī“ zielt darauf ab, sein Publikum auf die Weiterentwicklung der Geschichten neugierig zu machen. Wie es heutzutage bei den Fernsehserien der Fall ist, hörte er mit dem Erzählen bei einem Höhepunkt oder einem extrem spannenden Moment auf. Dies gab nicht selten Anlass zu heftigem Protest seitens des Publikums. Man versuchte ihn zum Weitererzählen zu überreden oder ihn gar vom Weggehen abzubringen.

Es werden auch zahlreiche witzige Anekdoten über das Verhalten des Publikums überliefert, wie etwa, dass ein Geschichtenerzähler von einigen Kaffeehausbesuchern verfolgt wurde, oder dass man mitten in der Nacht an seine Haustür klopfte, um von ihm zu erfahren, wie sich der Held aus einer kritischen Situation retten würde.

Noch kurioser erscheint die Identifikation der Zuhörer mit der einen oder anderen Figur einer Sage oder eines Epos. Es war keine Seltenheit, dass sich das Publikum in zwei Lager spaltete, wobei das eine für einen bestimmten Held Partei griff und das andere für seinen Widersacher.

¹¹⁵

Der Geschichtenerzähler besaß enorme Fähigkeiten, die Zuhörer in seinen Bann zu ziehen:

¹¹⁴ Na'im, Ra'fat: al-Hakawātī, eine Figur aus dem Kulturerbe, die das Fernsehen zum Schweigen brachte, aus: Bintjbeil, Kultur und Kunst, 5.11.2004, www.bintjbeil.com/A/news/2004/1105_storyteller.

¹¹⁵ ebenda

„الحكواتي مشخّص جيد للسلوك الإنساني الحركي ولغاته الدارجة، وهو كوميدي جدا حينما يقوم بسرد نكتة ومبكي جدا عندما يروي حكاية محزنة. الحكواتي يوظف جسده، صوته ولغته (البانتوميكية) بغية التأثير على المشاهد...“:

„Al-Ḥakawātī ist ein guter Imitator der Menschen und ihrer Körper- und Alltagssprache. Er ist ein hervorragender Komiker, wenn er Witze erzählt, kann aber bei dramatischen Momenten die Leute zum Weinen bringen. Er setzte seinen Körper, seine Stimme und seine Pantomime ein, um den Zuschauer zu beeinflussen“¹¹⁶

Nun versucht die Verfasserin dieser Arbeit die These aufzustellen, dass es nicht von ungefähr kommen konnte, dass sowohl Mārūn an-Naqqāš, sein Bruder Nicola als auch Abū ʿAlīl al-Qabbānī nicht nur auf Materialien aus der altarabischen Geschichte und der klassischen Literatur, sondern intensiver auf Sīra-Literatur und Tausendundeine Nacht zurückgriffen. Dass diese beiden Elemente der volkstümlichen Literatur überwiegend von Geschichtenerzählern in den Kaffeehäusern vorgetragen wurden, bedeutet zugleich, dass an-Naqqāš und viel mehr al-Qabbānī eigentlich an eine Erzähltradition anknüpften, die am ehesten einen theatralen Charakter besaß. Dasselbe gilt für Gesang, Musik und Tanz, welche auch einen theatralen Charakter aufweisen. Denn zu jener Zeit gab es noch keine weiteren Möglichkeiten, diese Künste als durch einen direkten Kontakt zwischen Darstellern und Rezipienten zu genießen.

Es war Abū ʿAlīl al-Qabbānī, der alle diese traditionellen Erscheinungen in einer theatralen Einheit zusammenbrachte.

Davon ausgehend kann man sagen, dass sich die Rolle Mārūn an-Naqqāšs darauf beschränkte, die westliche Theaterform in die arabische Welt einzuführen. Auch er bemühte sich zwar, dieser Form eine arabische Prägung zu verleihen, dennoch war es das Verdienst Abū ʿAlīl al-Qabbānīs, dem Publikum eine Theaterkonzeption anzubieten, die an sich eine Zusammensetzung aus vertrauten Elementen, seien sie mit den Sinnen wahrzunehmen, wie

¹¹⁶ Kamāl ad-Dīn, Ḥāzīm: Chemie des Erzählens, aus: Masraheon/Theaterschaffende. Eine kulturelle, geistige Institution für die Theaterkünste, 12.8.2005, www.masraheon.com/phpBB2/viewtopic

etwa Musik, Gesang, Tanz oder andere, die den Inhalt von Sīras und Erzählungen ausmachen, und zum geistigen und kulturellen Inventar des arabischen Menschen zählen.

3. 2.4. Ya'qūb Ṣannū', der ägyptische Molière (*27)

Was die Theatertätigkeiten in Ägypten angeht, so hörten auch nach Abzug der Franzosen unterschiedliche europäische Theatergruppen nicht auf, in Ägypten Theatervorstellungen zu geben. Aber insbesondere in der Ära des Khediven Ismail (1863- 1879) waren europäische Gruppen in Ägypten sehr willkommen. Das Land wurde von so vielen Gruppen besucht, dass der deutsche Geograph Heinrich von Maltzan (1826- 1874) in seinem Buch „Reise nach Südarabien“ (Braunschweig 1873) schreibt, dass, wohin er auf dem Weg zwischen Alexandria und Kairo die Augen richtete, sein Blick auf Italiener traf, die irgendeiner Opern-, Ballet- oder Zirkusgruppe angehörten. Die Franzosen hätten nur Komödien präsentiert. Maltzan erwähnt auch, dass Kairo zu jener Zeit seinem Herrscher vier Theaterhäuser verdankt.¹¹⁷

Eines von diesen Theaterhäusern war das „Comédie Theatre“, das nach europäischem Muster erbaut und ausgestattet wurde. Es wurde 1868 eröffnet. In diesem Theater präsentierte die Comédie-Française Werke von Molière, Racine und Corneille. 1869 wurde auch das große „as-Sirk/ Zirkus-Theater“ mit 950 Sitzplätzen eröffnet.¹¹⁸

Aber es war und bleibt das Opernhaus von Kairo (Eröffnung 1869), dessen Namen mehr als alle andere mit dem Khediven Ismail eng verbunden ist. Ismail wollte seine hohen Gäste, die

(*27) Ya'qūb Ṣannū' (1839- 1912) war ein ägyptischer Jude. Sein Vater stand im Dienste des Prinzen Aḥmad Yakun, einem Enkelsohn des ägyptischen Statthaltes Muhammad Ali. Man erzählte von ihm, dass er multitalentiert war, dass er mehr als zehn Sprachen beherrschte und auch malte und Musik komponierte. Er erhielt in seiner Jugend vielfältige Bildung. Zwischen 1853 und 1855 hielt er sich zu Studienzweck in Italien auf. Nach seiner Rückkehr arbeitete er unter anderem als Lehrer. Später gründete er mehrere Zeitungen, in denen er viel Kritik an der damaligen ägyptischen Politik übte. (Ṣā' rāwī, 'Abd al-Mu'ṭī: Das zeitgenössische ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge, S. 71ff)

¹¹⁷ Potjtsifa, Tamara Alexandrovna: Tausendundein Jahr arabisches Theater, S. 135

¹¹⁸ Abdel Moatty, Muhammed: Das moderne ägyptische Theater und seine Beeinflussung durch das europäische Theater, S. 55

Könige und Kaiser aus Europa, darunter Kaiser Franz Joseph, die er anlässlich der Eröffnung des Suez-Kanals eingeladen hatte, mit anspruchsvollen Opernaufführungen vergnügen. Dafür wurde der italienische Komponist Giuseppe Verdi beauftragt, eine aus der Pharaonenzeit inspirierte Oper zu komponieren. Diese sollte die Oper „Aida“ sein.¹¹⁹

In seiner ersten Saison präsentierte das Opernhaus von Kairo 70 unterschiedliche Vorstellungen, etwas, was bis dahin noch kein europäisches Opernhaus in einer so kurzen Zeit hatte bringen können. Unter anderem waren es Operetten und Opern wie „Rigoletto“, „Der Troubadour“, „La Traviata“, „Der Maskenball“, „Der Barbier von Sevilla“, „Lucia di Lammermoor“, „Der Liebestrank“, „Faust“ sowie „Aida“, die in diesem Haus aufgeführt wurden.¹²⁰

Wie immer setzte sich das Publikum auch hier hauptsächlich aus der Elite der ägyptischen Gesellschaft wie auch aus den in Ägypten lebenden Europäern zusammen.

Auch kleinere und weniger anspruchsvolle europäische Theater- und Musikgruppen präsentierten ihre Aufführungen in Kasinos, Clubs und ähnlichen Einrichtungen.

Von zwei dieser Gruppen, einer italienischen und einer französischen, ließ sich Ya‘ūb Ṣannū‘ 1870 zur Gründung der ersten ägyptischen Theatergruppe inspirieren. Damit gilt er als erster ägyptischer und dritter arabischer Theaterpionier.

Wie seine Vorbilder präsentierte Ya‘qūb Ṣannū‘ in einem Kaffeehaus Sketsche, die eine Mischung aus Farce, Komödie und Operette waren. Über seine weiteren Theatertätigkeiten sagt Ṣannū‘:

"وحيث أنست إني أجيد بعض الإجابة في المسرح كتبت تمثيلية غنائية من فصل واحد باللغة الدارجة واقتبست للمقطوعات الغنائية ألحانا شعبية وعلمت الرواية لنحو عشرة فتيان أذكيا انتخبهم من بين تلاميذي وارتيدي ادهم ملابس النساء ليقوم بدور العاشقة":

„Als ich mich einigermaßen mit dem Theater vertraut fühlte, schrieb ich ein Musikstück aus einem Akt in Umgangssprache, adaptierte für die Gesangspartien Volksmelodien und brachte den Text etwa zehn klugen Burschen von meinen Schülern bei. Einer von diesen trug Damenkleider, um die Rolle der Verliebten darzustellen.“¹²¹

¹¹⁹ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil I, S. 80f

¹²⁰ Abdel Moatty, Muhammed: Das moderne ägyptische Theater und seine Beeinflussung durch das Europäische Theater, S. 56

¹²¹ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil, I, S.83

Später engagierte Ṣannū' Frauen, um in seinen Vorstellungen als Schauspielerinnen aufzutreten.

Nachdem am Anfang das Hauptziel seiner Performance die Unterhaltung und Belustigung der Zuschauer gewesen war, begann sich das Theater von Ya'qūb Ṣannū' mit der Zeit zur kritischen Komödie zu entwickeln.¹²²

Ṣannū' verzeichnete gute Erfolge, wurde auch schnell bekannt, worauf ihn der Khedive Ismail einlud, seine Vorstellungen in seinem Hoftheater aufzuführen. Später bezeichnet ihn der Khedive als den „ägyptischen Molière“ und erkannte seine Rolle an, das ägyptische Volk mit dem Theater bekannt gemacht zu haben.¹²³

Es waren insgesamt zweiunddreißig Stücke, die Ya'qūb Ṣannū' schrieb und inszenierte, die meisten davon Einakter. Aber davon sind nur wenige erhalten geblieben, wie etwa: „Der Kranke“, „Die Freundschaft“, „Die Prinzessin aus Alexandria“ und „Die Leiden des ägyptischen Molières“.¹²⁴

Die Themen seiner Stücke reflektierten die damaligen sozialen Verhältnisse in Ägypten. Darin sprach Ya'qūb Ṣannū' sensible und ernsthafte soziale und politische Fragen an. Dabei erwiesen sich die umfangreichen Kontakte Ya'qūb Ṣannūs zu allen Sozialschichten von den Aristokraten bis hin zum einfachen Volk sowohl bei der Charakterisierung seiner Theaterfiguren als auch bei der Thematisierung von sozialen und politischen Fragen als sehr nützlich.¹²⁵

Dabei pflegte sich Ya'qūb Ṣannū' dem Publikum zuzuwenden und es direkt anzusprechen. Er erklärte den Besuchern seines Theaters, was er zum Ausdruck bringen wollte und warum er diese oder jene von den sozialen Erscheinungen als verwerflich betrachte und das Verhalten der Leute kritisierte. Das hat zu bedeuten, dass auch sein Theater:

"ينزع إلى التهذيب والميل إلى التعليم والإصلاح والوعظ والإرشاد":

¹²² ebenda, S.84

¹²³ Ša' rāwī, Abd al-Mu' ṭī: Das zeitgenössische ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge, S. 68f

¹²⁴ Abdel Moatty, Muhammed: Das moderne ägyptische Theater und seine Beeinflussung durch das europäische Theater, S. 62

¹²⁵ Ša' rāwī, Abd al-Mu' ṭī: Das zeitgenössische ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge, S. 80f

„zur Erziehung, Belehrung, Besserung, Ermahnung und Aufklärung tendiert“¹²⁶

Die direkte Ansprache des Publikums ermutigte dieses, in die Handlung einzugreifen, seine Meinung dazu zu äußern und manchmal sogar Umänderungen zu verlangen. Ya'qūb Ṣannū' ging oft auf diese Forderungen ein, wie es einmal bei seinem Theaterstück „Das moderne Mädchen“ vorkam. In diesem Stück geht es um ein „leichtes Mädchen“, das junge Männer verführt und betrügt. Am Ende des Stückes wird es von dem Mann, der es liebt, verlassen, aber auch von allen anderen jungen Männern gemieden. Es wird im Stück angedeutet, dass das Mädchen nie einen Ehemann kriegen würde.

Das Publikum akzeptierte diesen harten Schluss des Stückes nicht und es kam zum Tumult im Publikumsraum. Ṣannū' erschien auf der Bühne und fragte das Publikum nach dem Grund seines Missfallens. Man sagte ihm, dass das Mädchen eigentlich anständig ist und es so eine harte Strafe nicht verdiene. Da sah sich Ṣannū' gezwungen, dem Stück eine zusätzliche Szene hinzuzufügen, in der das Mädchen seinen Fehler zugibt und sich reuig zeigt. Es bekommt dann einen Mann und das Publikum war zufrieden.¹²⁷

Spätere arabische Theaterwissenschaftler, darunter der eben zitierte Ša'rāwī, sehen in solchen Vorkommnissen einen gut funktionierenden Austausch zwischen Bühne und Zuschauerraum. Diese gegenseitige Kommunikation beinhalte, so Ša'rāwī weiter, Elemente sowohl von der Commedia dell'arte als auch von der Stegreif-Komödie.¹²⁸

Unter den sozialen Themen, die Ṣannū' in mehreren seiner Stücke zum Hauptmotiv machte, war die Polygamie. Mit scharfen Worten attackierte er Männer, die mit mehreren Frauen verheiratet sind. Und weil die Polygamie zu jener Zeit gerade bei der Oberschicht gang und gäbe war, so fühlten sich Männer aus der Oberklasse von diesen Attacken betroffen. Dieses Gefühl wurde durch die Gewohnheit Ya'ūb Ṣannū' verstärkt, sich dem Publikum zuzuwenden, und es direkt anzusprechen.

Bei seinem Stück „Die beiden Ehefrauen“ zeigte Ya'qūb Ṣannū' auf das Publikum und sagte:

¹²⁶ 'Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische nach dem zweiten Weltkrieg, , Teil I. S.83

¹²⁷ Ša'rāwī , Abd al-Mu'ṭī: Das zeitgenössische ägyptische Theater, S. 74

¹²⁸ ebenda, S. 76

"وبينكم كثيرون، يمكنني أن أشير إليهم بإصبعي هذا، ليس فيه من صفات الرجولة جزء من مائة، ومع ذلك يبيحون لأنفسهم أن يقتلوا مئات النساء".

„Es sind unter euch hier viele, auf denen ich sogar mit meinem Finger zeigen kann, die nicht einmal im Besitz eines Nullprozentes Männlichkeit sind, sich aber erlauben, hunderte Frauen zu besitzen.“¹²⁹

Es war kein Wunder, als sich das Elitepublikum beim Hören solcher Formulierungen provoziert fühlte und sich dementsprechend über Ya'qūb Ṣannū' ärgerte. Ṣannū' selbst berichtete, dass der Khedive äußerst wütend wurde und ihn sogar mit ordinären Worten beschimpfte. Dann folgte auf Erlass des Khediven die Absetzung des Stückes.¹³⁰

Noch tiefer wurde der Bruch mit dem Khediven Ismail und der Oberschicht, als Ṣannū' auch in den Zeitungen, die er gründete, massive Kritik an der ägyptischen Staatspolitik übte und das Könighaus und die Oberschicht für soziale Missstände und Fehlpolitik verantwortlich machte. Als Ṣannū' auch noch in seinem Stück „Die Heimat und die Freiheit“ das Könighaus wegen seiner moralischen Verderblichkeit verhöhnte, war die Verärgerung des Khediven über Ṣannū' dermaßen groß, so dass er den Befehl gab, Ya'qūb Ṣannū' aus Ägypten zu verbannen. Bis Ende seines Lebens lebte Ya'qūb Ṣannū' in Frankreich.¹³¹

Von allen anderen arabischen Theaterpionieren war es nur Ya'qūb Ṣannū', der das Zurückgreifen auf das arabische Kulturerbe im Sinne von an-Naqqāš und al-Qabbānī nicht praktizierte. Dabei war der westliche Einfluss auf ihn viel größer als bei an-Naqqāš und al-Qabbānī. Dank seiner westlichen Bildung, seine längeren Aufenthalte in europäischen Ländern, und seine Beherrschung mehrerer europäischer Sprachen, so dass er darin sogar einige Theaterstücke schrieb, hatte er einen direkten und effektvollen Anschluss zum europäischen Theater.

¹²⁹ 'Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil, I, S.89

¹³⁰ ebenda

¹³¹ 'Āšūr, Nu'mān: Das Theater und die Politik, S. 13

Seinen eigenen Angaben nach hatte sich Ṣannū', bevor er seine Theaterarbeit angegangen war, ernsthaft mit einigen europäischen Dramatikern, allen voran Molière, Goldoni und Sheridan, befasst.

Trotzdem kennzeichnet sich das Theater von Ṣannū' durch seinen ägyptischen Charakter.

Darüber schreibt ein Autor:

"نقل صنوع الحضارة الأوربية والفكر الأوربي والشكل الفني للمسرحية، لكنه صاغ ما نقله في قالب مصري وطبعه بالطابع القومي." :

„Ṣannū' transformierte zwar die europäische Kultur, das europäische Gedankengut und die künstlerische Form des Theaterstückes nach Ägypten, aber er gestaltete das, was er übertrug, in eine ägyptische Form und verlieh ihm eine nationale Prägung.“¹³²

Der starke Anschluss Ṣannū's an das europäische Theater ist an sich die erste Phase bei einer neuen Entwicklung, die ab den 1930er Jahren immer stärker in Erscheinung trat, nämlich das europäische Theater zum einzigen Vorbild zu nehmen. Eine Tendenz, gegen die schließlich die Originalisierungsbewegung in den 1960er Jahren rebellierte.

Ein weiterer und sehr wesentlicher Unterschied zum Theater von an-Naqqāš und al-Qabbānī war, dass Ṣannū' seine Themen aus dem sozialen Umfeld bezog. Im Gegensatz zur hochstilisierten Sprache bei an-Naqqāš und al-Qabbānī wurden die Dialoge in den Stücken von Ṣannū' in der Umgangssprache geschrieben.

Anscheinend dachte Ṣannū' nie daran, auf die arabische Geschichte und die klassische oder volkstümliche Literatur im Sinne von Mārūn an-Naqqāš und al-Qabbānī zurückzugreifen. Aber bald darauf änderte sich diese Situation, und zwar, als das Ägyptische Theater durch die Einwanderung des Neffen von Mārūn an-Naqqāš, Salīm an-Naqqāš, und einige Jahre später

¹³² Ṣa' rāwī, 'Abd al-Mu' ṭī: Das zeitgenössische ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge, S. 71

von Abū ʿAlī al-Qabbānī Bekanntschaft mit dem syrisch-libanesischen Theaterstil machte.

(*28)

3.3. Die Theaterarbeit der Pioniere an-Naqqāš, al-Qabbānī und Ṣannūʿ, Bewertung und Kritik

Als Ergänzung der bisherigen Darstellung der Theaterarbeit der arabischen Pioniere werden im Folgenden Bewertungen und Beurteilungen arabischer Theaterwissenschaftler von einigen Theaterstücken, bzw. der Theaterarbeit von an-Naqqāš, al-Qabbānī und Ṣannūʿ ausgeführt:

In seinem Buch „Stationen beim arabischen Theater“ unterzog, ʿAlī ʿUqla ʿIrsān die Theaterstücke von Mārūn an-Naqqāš, aber auch mehrere von al-Qabbānī einer ausführlichen Analyse. Über an-Naqqāš sagt er:

"أما معرفته بالمسرح عبر التاريخ أدبا وفنا وتقنيات فمتواضعة إلى أبعد الحدود":

„Was seine Kenntnisse über das Theater als Geschichte, Literatur, Kunst und Technik betrifft, so sind diese von äußerster Bescheidenheit.“¹³³

Über das Stück „Der einfältige Abū al-Ḥasan“ sagt ʿIrsān:

(*28) Während Yaʿqūb Ṣannūʿ bei den meisten Autoren als Symbol für den engagierten Theaterautor und Künstler gilt und auch an seiner Theaterarbeit niemand zweifelt, sorgt ein Buch, das 2001 erschienen ist und den Titel: „محكمة مسرح يعقوب صنوع“, „Prozess gegen das Theater von Yaʿqūb Ṣannūʿ“ hat, Verfasser: Sayyīd ʿAlī Ismāʿīl, Herausgeber, Die allgemeine ägyptische Buchbehörde, für ausgesprochene Verwirrung. In diesem Buch stellt der Verfasser fast alles, was mit Yaʿqūb Ṣannūʿ als Pionier des ägyptischen Theaters, zu tun hat, als erfunden und belogen dar. Er betont, dass er in den zwischen 1870 und 1911 erschienen Zeitungen und Zeitschriften keine einzige historische Bestätigung dafür fand, dass Yaʿqūb Ṣannūʿ in diesem Zeitraum je eine Theatertätigkeit in Ägypten ausübte. Auch viele politische Tätigkeiten und Kontakte Ṣannūʿs stellt der Autor des Buches in Frage. Darauf erschienen in Zeitungen, Zeitschriften und im Internet zahlreiche Reaktionen, aber es wird hier außer dem Hinweis auf den Inhalt des Buches nicht weiters auf die Kontroverse eingegangen.

¹³³ ʿIrsān, ʿAlī ʿUqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 45

"تبدو مسرحية (أبو الحسن المغفل) مقنعة ومتفوقة تحقق قفزة ملحوظة في إنتاج النقاش إذا ما قورنت بمسرحيته السابقة (البخيل) ففي مسرحية (المغفل) نقف على بناء فني وقصة مشوقة وملهية مسبوكه ينبع الإضحاك فيها من المواقف والحوار في أغلب الأحيان، ولا نجد فيها إسفافا وركاكة إلا في بعض المشاهد":

„Das Stück scheint überzeugend und vortrefflich zu sein und stellt im Vergleich zu seinem vorherigen Stück, „Der Geizige“, einen eindeutigen Fortschritt im Schaffen von an-Naqqāš dar. In diesem Stück treffen wir auf eine künstlerische Struktur, spannende Geschichte und gut gestraffte Komödie, in der das Lachen meistens dem Dialog oder der Handlung entspringt. Man findet darin keine Trivialität oder Dürftigkeit außer in einigen wenigen Szenen“.¹³⁴

Seine Beurteilung des Stückes „Der freche Neider“ lautet:

"وتأتينا في النص بعض جمل ومعاني وصفات من أبطال موليير مثل البخيل، إلا أن سبك النص وبيئته ومناخه العام حافظ على محلية وخصوصية سجلها النقاش بدقة ووضوح، سواء في الحوار أو في الإطار العام أو في علاقات الشخص و الموضوع والروح العامة للمعالجة":

„Es kommen im Text Redewendungen, Begriffe und Bezeichnungen aus den Stücken Molière wie etwa aus „Der Geizige“ vor. Dennoch wurde bei der Formulierung des Textes und der Wiedergabe der gesamten Atmosphäre eine charakteristische Stimmung bewahrt, die an-Naqqāš mit viel Präzision und Eindeutigkeit festhielt, sei dies beim Dialog, beim gesamten Bau des Stückes, bei der Beziehungen der Figuren zueinander oder beim Herantreten an das Thema.“¹³⁵

Dann sagt der Autor:

"ويجوز لي الظن أن هذه المسرحية من أفضل ما يعبر عن مارون نقاش وعن صناعته المسرحية لأنه كان فيها اقرب إلى الابتكار وخلق الموضوع والشخصيات وتقديمها في أسلوب حوار ناجح عبر عنها وعن بيئتها".

„Ich denke, dass dieses Stück Mārūn an-Naqqāš und seine Theatertechnik am besten repräsentiert. Er war darin der Kreativität sehr nahe, und das sowohl beim Aufgreifen der Motive, Gestaltung der Figuren als auch durch die Präsentation dieser mit einem gelungenen Dialog, der eine Vorstellung von ihnen und ihrem Umfeld übermittelt.“¹³⁶

Über „Der Undankbare“ von Abū ʿAlī al-Qabbānī schreibt ʿIrsān:

„وتبدو بنية المسرحية من الناحية الفنية مقبولة والشخصيات مرسومة بشكل واضح وبعيد أخلاقي ونفسي واحد يكاد يكون نموذجا محدد سطحيا.“

¹³⁴ ebenda, S. 50

¹³⁵ ebenda, S. 59

¹³⁶ ebenda, S. 62

„Der Aufbau des Stückes ist technisch gesehen akzeptabel. Die Figuren sind klar, aber charakteristisch und psychisch eindimensional.“¹³⁷

Über das Stück „Qūt al-Qulūb und Ġānim Ibn Ayyūb“ schreibt er:

„والنص من حيث البنية الفنية نص ضعيف ولا يحمل مقومات الصراع المتنامي، كما يفتقد منطقية الحدث وعمق الفكرة والمعالجة، أسلوب الحوار فيه ركيك نسبيا ولكنه بمنظور ذلك العصر كان جيدا، وفي النص تضمينات شعرية جيدة نسبيا“:

„Der Text ist von der künstlerischen Struktur her schwach und entbehrt der Voraussetzung eines steigenden Konfliktes. Genauso fehlen hier die Handlungslogik, die Ideentiefe und die gute Auseinandersetzung mit dem Inhalt. Der Dialogstil ist einigermaßen dürftig. Aber aus der Perspektive der damaligen Zeit nicht schlecht. Im Text sind dichterische Passagen eingebaut, welche relativ gut sind.“¹³⁸

Über das Stück „‘Antara“ sagt ‘Irsān:

„والمسرحية تتمتع ببنية مسرحية جيدة وحوارها ارشق واصح وأدق من الحوار في مسرحيات أخرى وتأخذ مكانة لا بأس بها بين إنتاج القباني بأسلوبها وتنوع مشاهدتها.“

„Das Stück verfügt über einen guten dramaturgischen Aufbau. Auch der Dialog ist im Vergleich zu anderen Theaterstücken eleganter, passender und genauer rekonstruiert. Wegen seines Stils und der Vielfalt der Szenen nimmt das Stück eine gar nicht schlechte Stellung im Schaffen von al-Qabbānī ein.“¹³⁹

Über „Hārūn ar-Rašīd und die unterhaltsame Trinkgefährtin“ sagte er:

"في البناء المسرحي كثير من الفجوات التي تظهر في الانتقال من موقف إلى موقف دون تمهيد وافتعال حضور أشخاص.... والفصول الخمسة تجري بسرعة فائقة حتى لا تزيد مدة الأداء التمثيلي عن ساعة وربع تقريبا، ولكن الملاحظ إن ذلك يتم لإفساح وقت كاف للغناء ولتقديم الأدوار على المسرح الأمر الذي كان يجعل مدة العرض طويلة زمنيا. ولكن الوقت معطى للغناء على حساب الأداء التمثيلي وعلى حساب الغنى الدرامي للنص.“:

„Es gibt im theatralen Aufbau viele Lücken, welche beim unmittelbaren Übergang von einem Handlungsmoment zum anderen und beim willkürlichen Auftritt der Figuren zum Vorschein kommen [...] Die fünf Akte des Stückes werden mit höchster Geschwindigkeit aufgerollt, so dass die Darstellung nicht mehr als eine Stunde und fünfzehn Minuten in Anspruch nimmt. Dies geschieht eigentlich, um den Gesang- und Tanzpartien mehr Zeit zu überlassen, was die Aufführung ziemlich ausdehnt. Diese dem Gesang gespendete Zeit wird auf Kosten der schauspielerischen Leistung und des dramatischen Reichtums des Textes ausgetragen.“¹⁴⁰

¹³⁷ ebenda, S. 74

¹³⁸ ebenda, S. 77

¹³⁹ ebenda, S. 97

¹⁴⁰ ebenda, S. 94f

In seiner Beurteilung der Theaterarbeit von al-Qabbānī hebt 'Abd ar-Raḥmān Yāğī unter anderem hervor, dass al-Qabbānī bei der Bearbeitung der historischen und literarischen Materialien keine Versuche unternahm, sie kreativ zu gestalten oder sie aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten. Ferner hätte al-Qabbānī die von ihm für die Bühne bearbeiteten Erzählungen wie einen Faden behandelt, auf den er die Tanz- und Gesangsszenen auffädelt. Die Entwicklung der Handlung wurde als Einleitung zu einer Gesangsszene konzipiert:

"ومن هنا جاءت مسرحيات القباني في حبكة ضعيفة وسياق ساذج وحوار بسيط متكلف، كما جاءت من ناحية أخرى تحمل مبالغاة الأصول التي أخذت عنها وتجاوفي المنطق والمعقول في حوادثها أحيانا وفي شخصياتها أحيانا أخرى":

„Deswegen hatten die Stücke von al-Qabbānī ein schwaches Gefüge, einen naiven Kontext und einfache und gekünstelte Dialoge. Andererseits behielten sie auch noch die Übertreibung ihres Originals bei. Deshalb erscheinen sie hin und wieder als unplausibel betreffend das Geschehen oder die Figuren.“¹⁴¹

Seine Beurteilung der gesamten Theaterarbeit von al-Qabbānī resümierte er wie folgt:

"على إن عبقرية القباني الحقيقية إنما كانت في ابتكاره المسرحية الغنائية (الأوبريت) العربية.":

„Aber das eigentliche Genie al-Qabbānīs liegt in der Schaffung eines arabischen Musikschauspiels, bzw. (einer arabischen Operette).“¹⁴²

Über Ya'qūb Ṣannū' sagt Ibrāhīm Dirdīrī:

"أن مسرحيات يعقوب صنوع تظهر فيها بوضوح المؤثرات الغربية سواء كانت ايطالية أو فرنسية، لكن تسمية صنوع بموليير لم تكن أطلقت عليه بدون مبرر، فتأثير موليير واضح في مسرحيات صنوع":

„In den Theaterstücken von Ya'qūb Ṣannū' sind die westlichen Einflüsse, seien dieses italienische oder französische, offensichtlich. Es kam also nicht von ungefähr, dass er als Molière bezeichnet wurde. Denn der Einfluss Molières auf die Werke von Ṣannū ist eindeutig.“¹⁴³

Andererseits bezeichnet Ibrāhīm Dirdīrī Ṣannū' als engagierten Autor.

¹⁴¹ Yāğī, 'Abd ar-Raḥmān : Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufiq al-Ḥakīm, S.67

¹⁴² ebenda, S. 69

¹⁴³ Dirdīrī Ibrāhīm: Unser arabisches Kulturerbe in der modernen Theaterliteratur, S. 12

"وكان يرى أن تأثير المسرح في تنوير المجتمع وتوعيته ابلغ من اثر الصحافة نظرا لتقشي الأمية. كما انه ربط فنه بالواقع ومشاكل المجتمع والسياسة وتوسل بالسخر والنقد اللاذع فكان مسرحه بحق خطوة نحو الواقعية الهادفة":

„Er (Şannū') war der Ansicht, dass wegen des verbreiteten Analphabetismus das Theater besser als die Presse bei der Aufklärung der Gesellschaft Wirkung erzielen kann. Mit seiner Kunst stellte er eine Verbindung zur Realität und zu den gesellschaftlichen und politischen Problemen her. Dabei bediente er sich des Zynismus und der scharfen Kritik. Sein Theater war in der Tat ein Schritt in Richtung eines engagierten Realismus.“¹⁴⁴

¹⁴⁴ ebenda

4. Postpionierzeit

- 4.1. Salīm an-Naqqāš und al-Qabbānī in Ägypten, Wendepunkt im ägyptischen Theater**
- 4.2. Die Arabische Operette oder das arabische Schauspiel**
- 4.3. Das historische Drama**
- 4.4. Unterhaltungstheater und Sozialkomödie**
- 4.5. Realismusansätze und Melodrama**

4.1 Salīm an-Naqqāš und al-Qabbānī in Ägypten, Wendepunkt im ägyptischen Theater

Von der Zeit als Mārūn an-Naqqāš im Jahre 1847 seine erste Theatervorstellung gegeben hatte, bis 1871, als in Ägypten der Theatertätigkeit von Ya‘qūb Ṣannū‘ ein Ende gesetzt wurde, haben sich unabhängig voneinander zwei völlig unterschiedliche Theaterströmungen herausgebildet:

Der von Mārūn an-Naqqāš und Abū ʿAlī al-Qabbānī entwickelte Theaterstil, den man als libanesisch- syrischen Theaterstil bezeichnen kann. Das war eine Art Musiktheater mit einem starken Hang zur altarabischen Geschichte und Literatur, dementsprechend in Hochsprache verfasst und mit kaum einem Bezug zur sozialen oder politischen Realität jener Epoche.

Das zweite war das von Ya‘qūb Ṣannū‘ nach europäischen Vorbildern praktizierte Komödientheater, welches ebenfalls musikalische Elemente beinhaltete. Im Gegensatz zum Theaterstil von an-Naqqāš und al-Qabbānī gehörte die Auseinandersetzung mit sozialen und politischen Fragen zu elementaren Grundsätzen dieses Theaters. Zudem wurden die Theaterstücke von Ya‘qūb Ṣannū‘ in der Umgangssprache verfasst.

Aber nur kurze Zeit später begann die syrisch- libanesische Theaterströmung nach Ägypten zu fließen, und zwar als 1876 der Neffe von Mārūn an-Naqqāš, Salīm an-Naqqāš, und 1884 Abū ʿAlīl al-Qabbānī nach Ägypten auswanderten.

Die beiden waren allerdings nicht die einzigen. In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts setzte eine starke Auswanderungswelle aus dem syrisch-libanesischen Raum ein. Ziel der Auswanderer waren einige lateinamerikanische Länder und die USA. Die Gründe dafür waren sowohl wirtschaftlicher als auch politischer Natur. Nicht wenige Intellektuelle und Gebildete entschieden sich aber für Ägypten. Sie glaubten dort eine bessere Atmosphäre zu finden, denn:

„Mit Ismails Unterstützung hatte sich in Ägypten ein geistiges Leben entfalten können. Viele Syrer(*1) hatten sich in Ägypten niedergelassen, um der Verfolgung und Zensur in ihrer Heimat zu entgehen; zusammen mit Ägyptern schufen sie die Presse, gründeten ein Theater und bildeten die damalige Intelligenz.“¹⁴⁵

Nach dem Tod Mārūn an-Naqqāš wurden in Beirut mehrere Theatergruppen gegründet und von verschiedenen Autoren verfassten Theaterstücke aufgeführt. Zudem wurden auch in Libanon Theatertätigkeiten von Schulen, Hochschulen und unterschiedlichen Vereinen ausgeübt.¹⁴⁶

Mittlerweile versuchte der Bruder von Mārūn An-Naqqāš, Nicola, und sein Neffe Salīm ʿAlīl an-Naqqāš den Weg, der von Mārūn an-Naqqāš eingeschlagen worden war, fortzusetzen. Es gibt Berichte darüber, dass Salīm an-Naqqāš 1875 zwei Theaterstücke, „Der Geizige“ und „Mayy“ in einem neu errichteten Theater aufführte.¹⁴⁷

Aber die Schwierigkeiten, mit denen sie konfrontiert wurden, ließen den libanesischen Theaterschaffenden keine Hoffnung mehr, ihre Theatertätigkeit im Libanon problemlos ausüben zu können. Das neue Theater war insbesondere Angriffen der katholischen Kirche dort ausgesetzt. Von einem Kirchenvater namens Louis Cheicho wurden folgende Worte überliefert:

(*1) Die heutigen Staaten Syrien und Libanon wurden auch als „Großer Syrischer Raum“ genannt.

¹⁴⁵ Cahen, Claude: Der Islam II, S. 340

¹⁴⁶ Yāḡī, ʿAbd ar-Raḥmān: Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufīq al-Ḥakīm, S. 52

¹⁴⁷ ebenda, S. 50

"وقد سبق لنا كيفية ظهوره على يد المرحوم مارون النقاش وما نجم عنه من المضرات بسوء استعماله في المراسح العمومية حيث مثلت روايات مخلة بالأداب":

„Wir haben schon gesehen, wie dieses (das Theater) durch Mārūn an-Naqqāš, Gott erbarme sich seiner, entstand und welche Schäden es anrichtete, als in den von der Öffentlichkeit zugänglichen Theatern sittenwidrige Stücke gespielt wurden“.¹⁴⁸

Andere Quellen berichten, dass Salīm an-Naqqāš mit seiner Theatergruppe deshalb nach Ägypten emigrierte, weil die im Libanon neu ernannten osmanischen Gouverneure begannen, das Theater als eine ungesunde Erneuerung zu betrachten und Theatertätigkeiten zu bekämpfen. Unter anderem haben diese verordnet, dass die Theaterstücke, bevor sie aufgeführt wurden, für die Erteilung einer Genehmigung nach Istanbul geschickt werden mussten.¹⁴⁹

In Wirklichkeit wollten die osmanischen Behörden durch solche Maßnahmen, die Benützung des Theaters für politische Zwecke verhindern. Denn wie in anderen arabischen Ländern machten auch die Libanesen aus dem Theater ein Forum, durch das sie ihre Ablehnung der osmanischen Herrschaft zum Ausdruck zu bringen versuchten.

In Begleitung seiner Gruppe und seines Freundes Adīb Ishāq kam Salīm an-Naqqāš im Dezember des Jahres 1876 in Alexandria an, d.h. etwa neunzehn Jahren nach dem Tod von Mārūn an-Naqqāš.

Salīm an-Naqqāš brachte drei Texte seines Onkels Mārūn an-Naqqāš und fünf andere Stücke mit „which he had adapted or loosely translated. These were (‘Āīda) adapted from Verdi’s opera Aida, (Mayy aw Horace) (Mayy or Horace) based on Corneille’s play Horace, (al-Kaḍūb) (The Liar) based on Corneille (Le Menteur), (Ġarā’ib aṣ-Ṣudaf) (Strange Coincidences) and (aṣ-Ṣalūm) (The Tyrant), the last two obviously adapted from European plays which have not yet been identified.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ ebenda, S. 51

¹⁴⁹ ‘Āšūr, Nu’mān: Das Theater und die Politik, S. 17

¹⁵⁰ Badawi, M.M.: Early Arabic drama, S. 53

Außerdem präsentierte Salīm an-Naqqāš Stücke von anderen französischen Dramatikern darunter „Andromache“ und „Phädra“ von Racine.¹⁵¹

Ähnlich wie es vor ihm auch sein Onkel Māron an-Naqqāš mit „Der Geizige“ gemacht hatte, übersetzte Salīm an-Naqqāš europäische Theaterstücke in arabische Versformen und verwandelte ihre Musik in arabischen Rhythmen, so dass diese den Charakter einer Operette mit orientalischer Prägung bekamen.¹⁵²

Bis auf „Der Lügner“, das wegen politischer Anspielungen von der Zensur verboten wurde, wurden die Stücke von Salīm an-Naqqāš bis in die zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts immer wieder von verschiedenen Theatergruppen aufgeführt und sie „enjoyed great popularity“.¹⁵³

Aber bald darauf trennte sich Salīm an-Naqqāš vom Theater und wandte sich dem politischen Journalismus zu. Er überließ einem Schauspieler, Yūsuf al-Ḥayyāt, die Führung der Gruppe. Von 1877 bis 1890 präsentierte al-Ḥayyāt weiterhin die Theaterstücke, die Mārūn und Salīm an-Naqqāš verfasst, bzw. übersetzt hatten.¹⁵⁴ Aus der Gruppe Yūsuf al-Ḥayyāt zweigten sich mehrere neue Gruppen ab. Eine davon gründete Sulaymān al-Qirdāḥī, der ebenfalls aus dem syrisch-libanesischen Raum stammte.

Etwa acht Jahre nach der Einwanderung von Salīm an-Naqqāš und seiner Gruppe wurde das ägyptische Theater von einer neuen Welle aus dem syrisch-libanesischen Raum überflutet, und zwar, als Abū Ḥalīl al-Qabbānī ebenfalls nach Ägypten auswanderte.

Al-Qabbānī traf im Juli des Jahres 1884 in Alexandria ein. Gleich danach begann er in den ägyptischen Provinzen Theatervorstellungen zu geben. Danach gewährte ihm der Khedive für ein Jahr die gebührenfreie Aufführung seiner Theaterstücke im Opernhaus in Kairo. Zudem schenkte er ihm ein Grundstück, worauf er sein eigenes Theater bauen konnte. Das erste

¹⁵¹ ebenda

¹⁵² Ibrāhīm Ḥamāda: Horizonte des arabischen Theaters, S. 290

¹⁵³ Badawi, M.M.: Early Arabic drama, S. 53

¹⁵⁴ ebenda, S.56f

Stück, das al-Qabbānī im Opernhaus aufführte, war „al-Ḥākim Bi Amr Illāh“. Die Aufführung fand 1885 statt und wurde vom Khediven Ismail besucht.¹⁵⁵

Auch in Ägypten erwiesen sich die Aufführungen von al-Qabbānī als ein großer Erfolg. Durch ihr historisches Ambiente, die pompösen Kostüme, die aufwendigen Ausstattungen, aber vor allem durch die integrierten Gesangs- und Tanzdarbietungen konnte al-Qabbānī den Besuchern seines Theaters imponieren.

Der Erfolg von Abū ʿAlī al-Qabbānī erreichte berauschende Höhe, als es ihm gelang, den früheren Koranrezitator mit der sehr schönen Stimme, Salāma Ḥiǧāzī, für die Übernahme von Rollen in seinen Theaterstücken zu gewinnen.¹⁵⁶

Aber das Schicksal traf al-Qabbānī wieder einmal sehr hart. Denn zum zweiten Mal brannte sein Theater ab. Man schloss Brandstiftung aus Rivalitäten nicht aus. Daraufhin kehrte er 1891 nach Damaskus zurück. 1902 verstarb er an der Pest, die in diesem Jahr in Syrien ausgebrochen war.¹⁵⁷

Mit der Emigration von Salīm an-Naqqāš, Abū ʿAlī al-Qabbānī und noch anderer Theaterschaffenden aus dem syrisch-libanesischen Raum konnte sich der syrisch-libanesische Theaterstil in Ägypten etablieren. In der folgenden Zeit bildeten sich aus den unterschiedlichen Strömungen mehrere Hauptrichtungen:

- Die arabische Operette oder das arabische Schauspiel
- Das historische Drama
- Unterhaltungstheater und Sozialkomödie
- Realismusansätze und Melodrama

4.2. Die Arabische Operette oder das arabische Schauspiel

¹⁵⁵ Ibrāhīm Ḥamāda: Horizonte des arabischen Theaters, S. 11

¹⁵⁶ Ḥammūd, Fāṭima: Das Theater in Syrien von der Pionierrolle zur Originalisierung, S. 25

¹⁵⁷ ebenda

Eine der Theaterrichtungen, die sich in der Postpionierzeit unter dem Einfluss des libanesisch-syrischen Theaterstils entwickelte und dann das ägyptische Theater Jahrzehnte lang beherrschte war die „arabische Operette“, welche auch als „arabisches Schauspiel“ bezeichnet wurde.

Die neu gegründeten Theatergruppen präsentierten ihre Theaterstücke im syrisch-libanesischen Theaterstil. Ihr Repertoire bestand entweder aus den Theaterstücken von Mārūn, Salīm an-Naqqāš oder al-Qabbānī oder aus nach demselben Muster neu verfassten Stücken. Auch aus dem europäischen Theater übersetzte Stücke wurden im gleichen Theaterstil auf die Bühne gebracht.

Im Laufe der Zeit wurden der Gesang und die Musik zum wichtigsten Element dieses Theaterkonzeptes. Dies war auch vom Anfang an das Geheimnis für den enormen Erfolg, den sich al-Qabbānī zunächst in Damaskus und später in Ägypten hatte verbuchen können. Denn in der arabischen Volkskultur im Allgemeinen und in der ägyptischen im Speziellen sind diese beiden Künste tief verwurzelt. Aber speziell in Ägypten konnten mit diesem musikalischen Theaterstil weite Publikumskreise, bei denen die Liebe zu Gesang und Musik sehr groß ist, angesprochen werden. Diese Liebe beschreibt ein Autor wie folgt:

"إن الجمهور المصري بكل طبقاته الاجتماعية عصر ذاك كان محكوما بمزاج متوحد النوعية إلى حد بعيد، فبين القمة التي يتربع عليها الخديوي وبين القاعدة العريضة التي تضم فئات الناس من الفقراء والعوام جملة عريضة من الطبقات المتنوعة الدخول والثقافة. ولكن كان هناك تذوق شبه وحدوي ينتظم كل الوجدانات داخل الهرم الاجتماعي. هذا الذوق كان ولا بد أن يفرض نفسه فيما بعد على اتجاهات الفرق المسرحية ... ولهذا لم يكن هناك فن ارسنقراطي محتكر ولكن نغمة واحدة مسترخية تسيطر على كل القلوب":

„Das ägyptische Publikum zu jener Zeit unterlag mit allen seinen sozialen Klassen einem ziemlich einheitlichen Geschmack. Von der Spitze, auf der der Khedive thronte, bis hinunter zur breiten Basis, die die Armen und das gemeine Volk umfasste, zeigte sich eine Skala von Sozialschichten mit unterschiedlichen Einkommen und unterschiedlicher Bildung. Aber dafür gab es einen fast einheitlichen Geschmack, der alle Gemüter in der Sozialpyramide vereinte. Deswegen war es nur selbstverständlich, dass später dieser Geschmack die Richtung der Theatergruppen beeinflusste. [...] Aus diesem Grund gab es keine aristokratische Kunst, sondern einen einzigen lockeren Musikrhythmus, der die Herzen aller beherrschte.“¹⁵⁸

Der Autor schreibt weiter:

"غير إن المسرح المصري معذور في إسرافه الغنائي إذا ما أدركنا إن الذين شتلوه في التربة العذراء كانت ثقافة موسيقية شعبية. وإن الذين استقبلوا ثماره كانوا ذوي طبيعة ميالة إلى التطريب ومعايشة الإيقاع والنغم":

¹⁵⁸ Ibrāhīm Ḥamāda: Horizonte des arabischen Theaters, S. 288

„Das ägyptische Theater muss aber für seinen übertriebenen Hang zum Gesang dennoch entschuldigt werden, zieht man unter Betracht, dass diejenigen, die es in einem jungfräulichen Boden gesäten, aus der volkstümlichen Musikkultur kamen und diejenigen, die seine Früchte entgegennahmen, von Natur aus dem melodiosen Gesang und dem musikalischen Rhythmus zugeneigt waren.“¹⁵⁹

Das erklärte auch, warum die meisten Vorstellungen europäischer Gruppen auf Einladung des Khediven Ismail in erster Linie Opern- und Operettenvorstellungen waren. Diese kollektive Liebe zu Musik und Gesang dürfte auch der Grund dafür gewesen sein, dass die ersten staatlichen Theatereinrichtungen in Ägypten im Dienste des Musiktheaters standen. Das größte Ereignis in diese Richtung war die Eröffnung des Opernhauses von Kairo 1869.

Diese außerordentliche Liebe zu Gesang und Musik erkennend, begannen zunächst Yūsuf al-Ḥayyāt, dann Sulaymān al-Qirdāḥī und schließlich Abū Ḥalīl al-Qabbānī vom choralartigen Gesang abzurücken und für ihre Theateraufführung Solosänger mit schöner Stimme zu engagieren. Sie fanden ihn in der Person Salāma Ḥiǧāzī, „who came from a thoroughly traditional Islamic background“ und ursprünglich ein Koranrezitator und Sänger von Sufi-Lieder war. „His outstanding voice, which later became almost legendary, enabled him to embark on a career first as a singer, then as an actor...“¹⁶⁰

Salāma Ḥiǧāzī trat 1887 als Sänger in Alexandria auf. Nachdem er sich zunächst der Gruppe von Yūsuf al-Ḥayyāt, dann der von Sulaymān al-Qirdāḥī und noch später der von Abū Ḥalīl al-Qabbānī anschloss, wechselte er schließlich zu der Gruppe von Iskandar Fraḥ, dem ältesten und engsten Mitarbeiter von Abū Ḥalīl al-Qabbānī, der sich aber, nachdem er mit ihm nach Ägypten emigriert war, von ihm getrennt hatte. Salāma Ḥiǧāzī arbeitete mit Iskandar Fraḥ vierzehn Jahre lang zusammen, gründete dann 1905 seine eigene Theatergruppe.¹⁶¹

Das Engagieren von Solosängern machte bald den Gesang zum wesentlichen Element der theatralischen Handlung. Salāma Ḥiǧāzī war für das Publikum nicht so sehr als Schauspieler, sondern viel mehr als Sänger interessant, so dass:

¹⁵⁹ ebenda, S. 284

¹⁶⁰ Badawī, M.M.: Early Arabic drama, S. 64

¹⁶¹ Ḥamāda, Ibrāhīm: Horizonte des arabischen Theaters, S. 290ff

"إن الكثير من ادوار الشيخ سلامة حجازي المسرحية كانت تتفصل في ذهن الجمهور وذوقه عن صلب المسرحية. وكانت مطلوبة لذاتها ولقيمتها الغنائية ولصوت صاحبها، إذ كان مسرح الشيخ سلامة حجازي ذروة الصياغة الغنائية الموسيقية":

„viele von den Gesangpartien des Scheichs Salāma Ḥiğāzī wurden vom Publikum vom Kern des Stückes getrennt wahrgenommen. Sie waren wegen ihrer selbst und wegen ihres musikalischen Wertes und der Stimme des Sängers gefragt. Denn das Theater des Scheichs Salāma Ḥiğāzī erreichte die Spitze der Gesang- und Musikgestaltung.“¹⁶²

Der Trend zur Musikalität griff sogar auf übersetzte Stücke über.

"ذهب بعض هؤلاء المصريين إلى بعض تراجيديات شكسبير مثل "عطيل" و "هاملت" وحولوها إلى شكل مسرحي يغلب عليه طابع الأوبريت الغنائي يقوم فيه المغني بدور الفتى الأول وتمثل الأغنية الفردية المملوءة بالتطريب والتوجع وشكوى الحب والغرام مكان الصدارة وتحول الحوار إلى مجرد تابع ذليل":

„Einige Ägypter gingen so weit, dass sie Tragödien von Shakespeare wie 'Othello' oder 'Hamlet' hernahmen und sie in eine Art Operette verwandelten, in der der Sänger die Rolle des ersten Helden verkörperte und die mit viel Emotionen und Klagen über starken Liebeskummer beladenen Sololieder zum wichtigsten Element wurden, der Dialog aber lediglich zum ergebenen Diener degradiert wurde.“¹⁶³

Schließlich führte diese Entwicklung dazu, dass Gruppen, die reines Sprechtheater präsentierten, kaum noch eine Chance hatten, ihren Theaterbetrieb aufrechtzuerhalten. Schließlich sahen sich Theatergruppen, die zunächst versucht hatten, sich von der Gesangswelle nicht mitreißen zu lassen, gezwungen, Sänger zu engagieren, um sie zwischen den Akten oder am Schluss der Vorstellung auftreten zu lassen.

4.3. Das historische Drama

Die zweite Theaterrichtung, die sich in der Postpionierzeit unter dem Einfluss des syrisch-libanesischen Theaterstils herausbildete, war das historische Drama.

Vor allem wurden in Theaterstücken dieser Art große historische Ereignisse oder Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Epochen der arabischen Geschichte bearbeitet.

Im Allgemeinen war die arabische Geschichte vor und nach dem Islam eine zentrale Quelle für historische Dramen. Was die Rezeption nichtarabischer Kulturen angeht, so gab es in Ägypten einige Bearbeitungen von Pharaonen Motiven. Ägyptische Autoren entdeckten die

¹⁶² 'Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil, I S.85

¹⁶³ ebenda, S. 17

Zeit der Pharaonen als Themenbereich, mit der sie Parallelen zu nationalen Fragen ziehen konnten.¹⁶⁴

Historische Theaterstücke wurden bereits in der Pionierzeit geschrieben. Dennoch unterscheiden sich die historischen Dramen wesentlich von denjenigen, deren Inhalte al-Qabbānī und seine unmittelbaren Nachfolger der arabischen Geschichte entnahmen. Das historische Theaterstück trat in der Postpionierzeit sogar als Gegenpol zum Musik- und Komödientheater hervor, von denen beiden das ägyptische Theater bis zu den 1930er Jahren des 20. Jahrhunderts stark dominiert war. Auch die Verfasser von historischen Dramen waren meistens Vertreter der arabischen Literatur in jener Epoche und hatten keinen direkten Anschluss zur kommerziellen Theaterszene.

Die Entstehung des historischen Theaterstücks war ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren. Einmal spielte die Nähe zur altarabischen Geschichte und Literatur eine nicht unbedeutende Rolle. Zum zweiten, und dies war eigentlich die treibende Kraft dabei, trugen politische Entwicklungen, allen voran das Aufkeimen des arabischen Nationalismus zur Entstehungen dieses Genres bei.¹⁶⁵

Ziel des arabischen Nationalismus war die Befreiung der arabischen Welt von der osmanischen Vorherrschaft. Als dann nach dem Ersten Weltkrieg die Siegermächte Frankreich und Großbritannien die Herrschaft über die arabische Welt unter sich aufteilten, richtete sich diese nationale Bewegung gegen die europäische Herrschaft. Indessen war der arabische Nationalismus nicht nur eine politische, sondern auch eine kulturelle Bewegung. Ein Aspekt dieser Bewegung war die Rückbesinnung auf und Wiederbelebung der arabisch-islamischen Kultur.¹⁶⁶

Der Geist dieser Rückbesinnung auf die arabisch-islamische Kultur im späten 19. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts macht sich sowohl in der Literatur als auch im Theater bemerkbar. Denn auch die ersten von arabischen Autoren verfassten Romane, eine für die arabische Literatur bis dato unbekannte Gattung, waren historische. Der erste arabische historische Roman wird Salīm al-Bustānī 1871 zugeschrieben. Aber der bekannteste Vertreter des historischen Romans ist Ġūrġī Zaydān (1861-1914).¹⁶⁷

¹⁶⁴ Dirdīrī, Ibrāhīm: Unser arabisches Kulturerbe in der modernen Theaterliteratur, S. 50

¹⁶⁵ ebenda

¹⁶⁶ Cahen, Claude: Der Islam, II. 361 ff

¹⁶⁷ Bushnaq, Abier: Der historische Roman Ägyptens, S. 9ff

Während sich Autoren wie Zaydā dem historischen Roman widmeten, benützten andere das Theater als Forum zur Übermittlung ihrer politischen Ansichten. Ihr Instrument war das historische Drama.

Auch wenn historische Theaterstücke von professionellen Theatergruppen mit großem Erfolg präsentiert wurden, dennoch waren es vor allem Vereine, Schulen, Hochschulen oder Laiengruppen, deren Mitglieder Schüler, Studenten, Angestellte und Intellektuelle Mitglieder waren, die die historischen Spiele unterstützten und präsentierten.

Der politische und pädagogische Charakter dieser Vereine verdeutlicht sich dadurch, dass sie von einigen nationalen Führern wie etwa ‘Abdullāh an-Nadīm (*4) oder Muṣṭafā Kāmil (*5) unterstützt wurden. Beide schrieben sogar selbst historische Theaterstücke.¹⁶⁸ Ziel der Präsentationen von historischen Spielen war, anspruchsvolle Kulturbeschäftigung anzubieten und zugleich politische Aufklärung zu betreiben.

Bevorzugte Themen in den historischen Dramen waren die ersten arabisch-islamischen Eroberungen. Als Beispiel dafür sind die Stücke: „‘Amr Ibn al-‘Āṣ“ (*6) und „Die Eroberung Ägyptens“.

Ein besonders beliebtes Motiv war die arabische Herrschaft über Spanien. Dieses Thema wurde z.B. in Stücken wie: „Der Prinz von Andalusien“, „Die Hochzeit Andalusiens“, „Die Eroberung Andalusiens“ behandelt.

(*4) ‘Abdullāh an-Nadīm (1845-1896), ägyptische Schriftsteller. 1879 gründete er eine Wohltätigkeitgesellschaft, eine Schule und eine satirische Zeitung. 1882 war er einer der Führer des ‘Urābī(**)-Aufstandes. (Lexikon arabische Welt, S. 442)

(**) Aḥmad ‘Urābī (1841-1911) war Offizier in der ägyptischen Armee, gründete die „Nationale Partei“, rebellierte gegen die Osmanen und rief zur Befreiung Ägyptens vom zunehmenden britischen Einfluss auf. Darauf griffen die Briten ein, bombardierten Alexandria, marschierten nach Kairo, lösten die ägyptische Armee auf und verbannten ‘Urābī 1882. 1901 kehrte er nach Ägypten zurück. (al-Munğid , 373)

(*5) Muṣṭafā Kāmil (1874- 1908) ägyptischer Politiker und Journalist. 1894 vollzog er die Neugründung der 1882 von den britischen Kolonialbehörden verbotenen Nationalpartei. Er verlangte die Wahl eines vom ausländischen Einfluss freien Parlaments sowie eine demokratische Verfassung. (Lexikon arabische Welt, S. 322)

¹⁶⁸ Dirdīrī, Ibrāhīm: Unser arabisches Kulturerbe in der modernen Theaterliteratur, S.14f

(*6) ‘Amr Ibn al-‘Āṣ (Um 575- 663), Gefährte des Propheten Muhammad. Er nahm an der Eroberungen Syriens, Palästina und Ägypten teil. Nachdem er 658 das Land erobert hatte, wurde er Statthalter Ägyptens. (Lexikon arabische Welt, S. 42)

Ebenso interessant war die als goldene Epoche der arabischen Zivilisation geltende Zeit der abbasidischen Dynastie (750- 1258), und davon insbesondere die Regentschaftszeit des legendären abbasidischen Kalifen Hārūn ar-Rašīd (766- 809).

Die Themen, die die Autoren auswählten, hingen davon ab, zu welchen aktuellen Fragen der Autor eine Verbindung herstellen wollte. Wenn ein Autor beim Zuschauer die Hoffnung auf die Befreiungen von fremder Vorherrschaft verstärken wollte, bezog er sich auf historische Ereignisse, in denen die Araber einen Sieg über fremde Eroberer errungen oder selbst andere Länder erobert hatten.

Motiviert durch die Besetzung der arabischen Länder durch europäische Großmächte, waren die Kriege gegen die Kreuzfahrer, aber insbesondere der Sieg, den die Araber unter der Führung Sultans Ṣalāḥ ad-Dīn (*7) gegen diese errungen hatten, Gegenstand mehrerer historischer Theaterstücke von Autoren von verschiedenen arabischen Ländern.¹⁶⁹

Ein anschauliches Beispiel dafür ist das Stück „Sultan Ṣalāḥ ad-Dīn und das Königreich von Jerusalem“ von Farḥ Ānton. Es gibt kaum ein arabisches Land, in dem dieses Stück nicht irgendwann gespielt wurde.

Wollte ein Autor hingegen die Gründe für den Zerfall des islamisch-arabischen Reiches verdeutlichen, so sprach er negative Aspekte in der arabischen Geschichte an. Es kam allerdings nicht selten vor, dass dieselbe Epoche zum Aufzeigen sowohl von negativen als auch von positiven Geschehnissen diente.

Zum Beispiel gab es bezüglich der arabischen Herrschaft über Spanien zwei Darstellungen. Wollte ein Autor etwa demonstrieren, welche hoch entwickelte Kultur die Araber in Spanien geschaffen hatten, so wählte er Ereignisse oder Personen aus, die diesen Aspekt veranschaulichen.

War das Anliegen eines Autors aber, die Gründe für den Zerfall des arabischen Reiches in Spanien anzuführen, dann stellte er dramatische Situationen aus der Geschichte des arabischen Andalusien in den Vordergrund, die der Grund für diesen Zerfall waren. Als

(*7) Ṣalāḥ ad-Dīn al-Ayyūbī (Saladin) (1138-1193), Sultan von Ägypten und Syrien. Sohn einer kurdischen Familie, begründete die Ayyūbiden- Dynastie. Er besiegte die Kreuzfahrer 1187 bei Ḥiṭṭīn und nahm im selben Jahr Jerusalem ein. Saladin wurde im Orient wie in Europa zu einem legendären Helden der mittelalterlichen Literatur. Sein Mausoleum befindet sich in Damaskus. (Lexikon arabische Welt, S. 516)

¹⁶⁹ Bulbul, Farḥān: Einblicke ins arabische Theater, S. 23

Beispiel dafür sind mehrere Bearbeitungen des Schicksals des Kalifen al-Mu‘tamad Ibn ‘Abbād.¹⁷⁰

Durch das Anknüpfen an aktuelle Themen bekam das historische Spiel im Gegensatz zu den Theaterstücken der Pionierzeit, für die die altarabische Geschichte als Quelle gedient hatte, einen, wenn nicht ganz offenkundigen, so doch indirekten Bezug zur Gegenwart.

Zusätzlich zur politischen Motivation interessierten sich die Autoren für historische Stoffe wegen ihres starken dramatischen Gehaltes.

Insbesondere ließen sich die Autoren von der Epoche der Fāṭimiden (*8) und der Mamlūken (*9) inspirieren, die mit vielen Konflikten, Machtkämpfen und Verschwörungen beladen war. Beispiele dafür sind mehrere Theaterstücke über „Šağarat ad-Durr“ und „al-Ḥākim Bi Amri Illāh“.¹⁷¹

Mit dem historischen Drama begann man sich auf den dramatischen Wert des Spiels zu konzentrieren. Der Hang zu Musik und Gesang verlor viel an Bedeutung, bis auf einige wenige Lieder, die am Ende der Aufführung zur Moralstärkung und Begeisterung der Zuschauer beitragen sollten.

So inkludierte ein im Jahre 1929 vom damaligen ägyptischen Unterrichtsministerium abgehaltener Wettbewerb für historische Theaterstücke die Bedingung, dass diese poetische Passagen, Hymnen oder Dialoge in dichterischer Form beinhalten sollten.¹⁷²

Die historischen Dramen kamen beim Publikum sehr gut an. Zusätzlich zu den politischen und dramatischen Komponenten zogen auch die aufwändigen Ausstattungen und die prachtvollen Kostüme das Publikum zu Aufführungen von historischen Stücken an.¹⁷³

¹⁷⁰ Dirdīrī, Ibrāhīm: Unser arabisches Kulturerbe in der modernen Theaterliteratur, S. 50

(*8) Schiitisch- islamische Kalifendynastie in Ägypten und Nordafrika 909- 1171. (Lexikon arabische Welt, S. 200)

(*9) Turkstämmige und kaukasische Militärsklaven, denen es gelang von 1253 bis 1382 und 1383 bis 1517 Dynastien in Ägypten zu gründen. Sie dehnten ihre Macht auf Syrien und Kleinasien aus und bekriegten die Mongolen und Kreuzfahrer. (al-Munğid, S. 546)

¹⁷¹ Dirdīrī, Ibrāhīm: Unser arabisches Kulturerbe in der modernen Theaterliteratur, 121

¹⁷² ebenda

¹⁷³ Ḥammūd, Fāṭima: Das Theater in Syrien zwischen Pionierrolle und Originalisierung, S. 36

Neben Ägypten entfaltete sich zwischen 1920 und 1945 das historische Drama insbesondere in Syrien.

Nach dem Verbot von Theatertätigkeiten in Syrien auf Grund der von konservativen Kräften gegen Abū ʿAlī al-Qabbānī in Istanbul eingebrachten Beschwerden, kam es hier für mehrere Jahrzehnte beinahe zum Stillstand professioneller Theatertätigkeiten. Dann erlebte gerade das historische Drama zwischen 1920 und 1945 in mehreren syrischen Städten eine rege Aktivität. Auch hier waren politische Gründe ein wesentlicher Faktor bei der Belebung des historischen Dramas, und zwar als eine Art Widerstand gegen das französische Mandat über Syrien.¹⁷⁴

Wegen Instrumentierung des historischen Dramas für politische Zwecke waren Autoren schon im Vorfeld den Zensurbehörden unterworfen. Nicht selten wurde von ihnen verlangt, ihre Theaterstücke neu zu bearbeiten oder einige Passagen davon zu streichen. Dass Texte gar nicht zugelassen wurden erfuhr zum Beispiel der Autor Farah ḌAnton, als er sein Stück:

„Ṣalāḥ ad-Dīn und das Königreich von Jerusalem“ bei der Zensurbehörde einreichte. Das Stück wurde von dieser einfach beschlagnahmt und erst später freigegeben.¹⁷⁵

Als in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts die ägyptischen Theatergruppen in den Maghrebländern Gastvorstellungen gaben, kam hier insbesondere das historische Drama beim Publikum sehr gut an. Bald danach wurden in Marokko und Tunesien Theatergruppen gegründet, deren Repertoire fast ausschließlich aus historischen Dramen bestand.

Auch hier wurde das Theater mit der Aufführung von historischen Dramen zu einer Art Podium, auf dem die Ablehnung des französischen Kolonialismus und dem Bestreben des Volkes nach Unabhängigkeit zum Ausdruck gebracht wurde. Dementsprechend kam es auch hier zu Konfrontationen mit der französischen Besatzungsmacht. Aufführungen wurden verboten, Autoren und Gruppen wurden hin und wieder Strafmaßnahmen ausgesetzt.

Wegen des politischen Hintergrundes der historischen Spiele kam es allerdings in allen arabischen Ländern nicht selten zur Auseinandersetzung mit den Besatzungsbehörden, bzw. Ordnungsapparaten. Es wurden dabei Vorführungen untersagt oder Theater gestürmt und die Aufführungen mit Gewalt verhindert.¹⁷⁶

Tabelle (4) mit Beispielen für historische Spiele:

¹⁷⁴ ebenda

¹⁷⁵ Bulbul, Farḥān: Einblicke ins arabische Theater, S. 23f

¹⁷⁶ ebenda, S. 23f

„Mannhaftigkeit und Treue“	□alīl al-Yāzi ġī	1876	خليل اليازجي	"المروءة والوفاء"
„Kleopatra“	Iskandar Farah	1886	اسكندر فرح	"كليوباترة"
„al-Mu‘tamad Ibn ‘Abbād” (*10)	Ibrāhīm Ramzī	1892	ابراهيم رمزي	"المعتمد بن عباد"
„‘Alī Bek der Große“	Aḥmad Šawqī	1893	احمد شوقي	"علي بك الكبير"
„Die Eroberung Andalusiens“	Muṣṭafā Kāmil	1893	مصطفى كامل	"فتح الأندلس"
„al-Ḥākim Bi ‘Amr Illāh“	Ibrāhīm Ramzī	1914	ابراهيم رمزي	"الحاكم بأمر الله"
„Freiheitshelden“	Anṭon al-Ġamīl	1914	أنطون الجميل	"أبطال الحرية"
„Die Tochter des Iḥšīd“	Ibrāhīm Ramzī	1916	إبراهيم رمزي	"ابنة الأخشيذ"
„Ġamāl Pāšā as-Saffāḥ“ (*11)	Ma‘rūf ‘Arnā‘ūṭ	1919	معروف ارناؤط	"جمال باشا السفاح"
„‘Ufayrā“	‘Abd al-Ḥalīm	1921	عبد الحليم دولار	"عفراء"
	Dūlār			
„Ġuḍayma und az-Zabā“	Muḥammad	1922	محمد جرانة	"الجذيمة والزباء"
	Ġarāna			
„Sultan Qalāwūn“ (*12)	‘Abd al-Ḥalīm	1923	عبد الحليم دولار	"سلطان قلاوون"
	Dūlār			
„Das Zeitalter des Rašīd“	Maḥmmūd Badawī	1925	محمود بدوي	"عصر الرشيد"
„al-‘Abbāsa, Schwester des Rašīd“ (*13)	Aḥmad Šawqī	1927	أحمد شوقي	"العباسة أخت الرشيد"

„‘Amr Ibn al-‘Āṣ“	Zakī Ibrāhīm und Aḥmad Zakī as- Sayyīd	1929	زكي إبراهيم و أحمد زكي السيد	"عمرو بن العاص"
„Abū ‘Abdullāh Der Kleine“	Ma‘rūf ‘Arnā‘ūṭ	1929	معروف الأرنؤوط	"أبو عبد الله الصغير"
„Die Eroberung Andalusiens“	Fu‘ād al-Ḥaṭīb	1930	فؤاد الخطيب	"فتح الأندلس"
„Ḍī Qār“ (*14)	‘Umar Abū Rī Ṣa	1931	عمر أبو ريشة	"ذي قار"
„Der Prinz von Andalusien“	Aḥmad Ṣawqī	1932	أحمد شوقي	"أميرة الأندلس"
„Šağarat ad-Durr“ (*15)	Maḥmūd Badawī	1932	محمود بدوي	"شجرة الدر"
„Der Tod Ḥusains“	Adanan Mardam	1935	عدنان مردم	"مصرع الحسين"

„al-Yarmūk“ (*16)	Salāma ‘Ubayd	1942	سلامة عبيد	"اليرموك"
„Oh, Mu‘taṣim“ (*17)	‘Abd al-Wahāb Abū as-Su‘ūd	1944	عبد الوهاب أبو السعود	"وا معتصماه"

4.4. Unterhaltungstheater und Sozialkomödie

Parallel zum Musiktheater im syrisch-libanesischen Stil bildete sich eine weitere Theatertendenz mit mehreren Nebenrichtungen heraus. Dies war das Komödientheater, das ausschließlich auf die Unterhaltung und das Amüsement des Zuschauers ausgerichtet war.

(*10) al-Mu‘tamad Ibn ‘Abbād (1040- 1090) der dritte und letzte Sultan der Ibn ‘Abbād- Dynastie in Sevilla in Andalusien. Er rief die Murabīten (1056-1147) in Marokko zur Hilfe gegen den spanischen König Alfonso VI, aber sie stellten Ansprüche an ihm. Schließlich wurde er in Marokko eingesperrt und hatte den Rest seines Lebens im Gefängnis verbracht. Er war Dichter und Autor. (al-Munğid, S. 537)

(*11) Ğamāl Pāšā as-Saffāḥ (1872-1922) Befehlshaber des osmanischen Heeres in Syrien 1915-1917, bekam den Titel „as-Saffāḥ> der Blutvergießer“ wegen seiner brutalen Niederschlagung der Aufständischen in Syrien und Libanon. (al-Munğid, S. 203)

(*12) Sultan Qalāwūn (1279-1290) Einer der Mamlukensultane, besiegte die Mongolen in Syrien 1281. (al-Munğid, , S. 441)

(*13) al-‘Abbāsa (gest. 825), Schwester des Abbasiden-Kalifen Hārūn ar-Rašīd, Autorin und Dichterin (al-Munğid, 364)

(*14) Dī Qār: Ein Ort im Süd-Irak, an dem vor dem Islam die Araber zum ersten Mal einen Sieg über die Perser erringen konnten. Aus: Nachrichtenwebseite: iraq4all.dk/City/thy-qaar

(*15) Šağarat ad-Durr (Diamantenbaum) Gest. 1257, wurde Königin nach der Ermordung ihres Mannes, des Königs aṣ-Šāliḥ al-‘Ayyūbī. Sie heiratete dann ihren Wesir ‘Izz ad-Dīn Āybak, den Gründer der Mamlūken-Dynastie, dankte zu seinem Gunsten ab, ließ ihn später ermorden, worauf seine Mutter sie ihren Bedienerinnen auslieferte. Diese schlugen mit ihren Holzschuhen solange auf Šağarat ad-Durr hin, bis sie eines grausamen Todes starb. (al-Munğid, S. 330).

(*16) al-Yarmūk: Ein Fluss im heutigen Jordanien, an dem im Jahre 636 die Muslime unter der Führung des Prophetengefährten ‘Alīd Ibn al-Walīd die Byzantiner besiegen konnten. (al-Munğid , S. 618)

(*17) al-Mu‘taṣim: Sohn des Kalifen Hārūn ar-Rašīd, der achte abbasidische Kalif. (Der Islam, S. 345)

Schon Mārūn an-Naqqāš hatte, um seine Gäste zu amüsieren, kurze komische Szenen in seine Theatervorstellungen eingeschoben. Diese wurden im Gegensatz zu seinen Theaterstücken in der Umgangssprache verfasst und hatten realistische Züge.¹⁷⁷

In Ägypten begannen Theatertätigkeiten mit Ya'qūb Ṣannū', der seinen Theaterbesuchern ausschließlich Komödien anbot.

Während des ersten Weltkrieges schlich eine neue Richtung in die Theaterwelt ein, zunächst langsam und unauffällig, um dann das ägyptische Theater zu beherrschen. Dies war die scherzhafte Posse. Es handelte sich überwiegend um derb komische Bühnenstücke mit Gesang und Dialogen, die hauptsächlich in Nachtclubs für britische und andere fremde Soldaten, die in Ägypten stationiert waren, angeboten wurden.

Weil die Dialoge und der Gesang in einer Mischung aus Fremd- und ägyptischer Umgangssprache präsentiert wurden, wurden diese Nummern auch Franko-Arab-Revue genannt. Hauptrepräsentanten dieses Genres waren 'Alī al-Kassār und Naǧīb ar-Riḥānī.¹⁷⁸

1917 erfand 'Alī al-Kassār die Figur des nubischen Dieners „'Uṭmān 'Abd al-Bāsiṭ“, den er Jahrzehnte lang auf der Bühne und später auch im Film verkörperte.

Hinter einer beleuchteten Leinwand, eine Art Schattentheater, spielte Naǧīb ar-Riḥānī mit viel Erfolg die Figur des naiven Dorfvorstandes Kiškiš Beh, der immer wieder mit dem Erlös seiner

Ernte nach Kairo fährt, um sich in den Nachtclubs dort mit den europäischen Mädchen zu amüsieren.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Yāǧī, 'Abd ar-Raḥmān: Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufīq al-Ḥakīm, S. 28

¹⁷⁸ Sheha, Mohammad, A.: Nu'mān 'Āšūr und die Entwicklung des Realismus im ägyptischen Theater, S. 97f

¹⁷⁹ ebenda, S. 98f

Während al-Kassār bis 1935 in der Figur des 'Uṭmān 'Abd al-Bāsiṭ gefangen blieb, ging Naǧīb ar-Riḥānī in seinem Theater immer mehr zur sozialkritischen Komödie über.

In der Zeit zwischen 1945 und 1949, das Jahr in dem er verstarb, nahm Naǧīb ar-Riḥānī in seinen Theaterstücken die Behandlung von politischen Fragen auf. Ein Beispiel dafür ist sein Stück „Die Tyrannei des Qarāqūš“ (*18), indem er politische Ereignisse und speziell den politischen Despotismus ansprach.¹⁸⁰

Aber von den Kritikern wurde das Stück „Das ägyptische Pfund“ als große Theaterleistung von ar-Riḥānī geschätzt:

"وفي عام 1931 توجه الريحاني إلى لب الكوميديا الانتقادية بلا موارد فقدم مسرحية "الجنية المصري" وهو العنوان الذي أطلقه على اقتباسه لمسرحية "مارسيل بانويل" الشهيرة (توباز) التي يناقش فيها الريحاني مادية المجتمع وفساده بمرارة المثالي البائس."

„1931 wandte sich ar-Riḥānī der kritischen Komödie zu. Er präsentierte >Das ägyptische Pfund<. Das war der Titel, den er seiner Adaption des berühmten Theaterstücks von Marcel Pagnol „Topaze“ gab. Mit der Verbitterung eines verzweifelten Idealisten setzte er sich in diesem Stück mit dem Materialismus der Gesellschaft und mit der sozialen Unmoral auseinander.“¹⁸¹

Außerdem ägyptisierte Naǧīb ar-Riḥānī weitere Theaterstücke aus dem französischen Theater. Unter anderem waren es Stücke von Molière, Feydeau und Pagnol.

Die Ägyptisierung bedeutete nicht nur, sprachliche, d.h. europäische Theaterstücke anstelle von der Übersetzung in die Hochsprache, die in Umgangssprache, sondern darüber hinaus eine hundertprozentige Anpassung an soziale und charakteristische ägyptische Eigenschaften.

So schrieb etwa Maḥmūd Taymūr über das Theaterstück „Die zehn Lieben“, das sein Bruder Muḥammad Taymūr anfangs der 1920er Jahre präsentierte:

(*18) Bahā' ad-Dīn, gest. 1212, Stellvertreter des Sultans Ṣalāḥ ad-Dīn in Ägypten. Von ihm wurden äußerst willkürliche bis merkwürdige Rechtsurteile überliefert. (al-Munǧid, S. 434)

¹⁸⁰ 'Āšūr, Nu'mān : Das Theater und die Politik, S. 24

¹⁸¹ 'Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil I, S. 135

"وهي تمثيلية مقتبسة عن الفرنسية في لباقة ومهارة واسمها الأصلي (صاحب اللحية الزرقاء) وقد اختار لها شقيقي عهد المماليك ومن إليهم من ولاية الترك فجعل منها مسرحية شرقية الطابع، مصرية الأشخاص، لا تكاد تحس فيها سمات المسرحية الأجنبية ولا تستطيع أن تهتدي بنفسك إلى أنها مقتبسة إلا أن تكون ممن قرأها في أصلها الفرنسي.":

„Es handelt sich um ein aus dem Französischen mit viel Geschick und Können adaptiertes Theaterstück. Sein ursprünglicher Titel ist >Der Blaubart<. Mein Bruder versetzte es in die Zeit der Mamlūken und machte aus ihm ein Theaterspiel mit orientalischer Prägung und ägyptischen Figuren, so dass nichts mehr von einem fremden Theaterstück übrig hat. Man kann nie darauf kommen, dass es adaptiert ist, außer, man hat das französische Original bereits gelesen.“¹⁸²

Diese weitgehende Umgestaltung eines europäischen Theaterstücks war schon einige Zeit früher bei einem anderen Komiker, Muḥammad ‘Uṭmān Ġalāl (1829-1894), zum Trend geworden.

Zwischen 1889 und 1893 arabisierte, bzw. ägyptisierte ‘Uṭmān Ġalāl die Stücke: „Les Femmes Savantes“, „L’Ecole des Maris“ und „L’Ecole des Femmes“ von Molière und „Esther“, „Iphigenie“ und „Alexandre le Grand“ von Racine.

Die Verwendung der Umgangssprache bei der Übersetzung dieser Stücke begründete ‘Uṭmān Ġalāl damit, dass sie

"اللغة المناسبة للمسرح، لأن لها وقعها في النفس عند الخواص والعوام، ولأنها أشد امتلاكا للنفس وتأثيرا وإمتاعا لها من الفصحى":

„fürs Theater mehr geeignet ist, da sie einen besseren Eindruck sowohl auf gebildete, als auch auf die Masse macht. Aber auch, weil sie besser als die Hochsprache die Gemüter stimulieren und amüsieren kann.“¹⁸³

Einen großen Erfolg verzeichnete ‘Uṭmān Ġalāl mit seinem Stück: „Scheich Matlūf“, die eine Ägyptisierung von Molières Stück „Tartuffe“ war. Die erste Aufführung des Stückes fand 1912 statt, es wurde aber auch mehrere Jahrzehnte später weiterhin mit dem gleichen großen Publikumszulauf vorgeführt. „No doubt one reason for its popularity is the subject it deals with, namely the unmasking of the hypocrisy of professional men of religion, which is

¹⁸² Taymūr, Maḥmūd: Vorbote des arabischen Theaters, S. 71

¹⁸³ Ša’rāwī, Abd al-Mu’ṭī: Das ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge, S. 90

one of the recurrent themes in modern Egyptian literature in all its genres both in the literary and in the colloquial idiom. [...]”¹⁸⁴

Aber nicht alle Theaterarbeiten von Ġalāl verfügten über ein hohes künstlerisches Niveau, um sie als anspruchsvolle Komödien einzustufen. Über die Komödien von ‘Uṭmān Ġalāl schreibt ein Autor, dass sie:

" كانت مزيجاً من الاقتباس غير المتقن عن المسرح الفرنسي خصوصاً والتأليف الركيك ومحاولات ساذجة لإحياء تراث ألف ليلة وليلة.....":

„eine Mischung aus schlechten Adaptionen insbesondere aus dem französischen Theater, dürftigem Schreibstil und naiven Versuchen zur Wiederbelebung der Tradition von Tausendundeiner Nacht waren.“¹⁸⁵

4.5. Realismusansätze und Melodrama

Wenn man die bisherige Entwicklung des arabischen Theaters verfolgt, merkt man, dass darin die Auseinandersetzung mit der Realität mit Ausnahme der Komödie, in der einige soziale und politische Fragen angesprochen wurden, kaum einen Platz eingenommen hat.

Von den wenigen realistischen Dramen, die in früheren Entwicklungsphasen des arabischen Theaters geschrieben wurden, sind: „Das alte und das neue Ägypten“ von Farah Ānṭūn,

„Wahre Bruderschaft“ von Ismāīl ‘Āsim oder „Geheimnisse der Paläste“ von ‘Abbās

‘Allām.¹⁸⁶

„Das alte und das neue Ägypten“, 1913 aufgeführt, gilt als erstes soziales Stück im ägyptischen Theater. Darin sind die Einflüsse des europäischen Naturalismus und davon insbesondere der Werke von Emil Zola, erkennbar.¹⁸⁷

In diesem Stück versuchte Farah Ānṭūn ein Bild von der sich in Umbruch befindlichen ägyptischen Gesellschaft zu vermitteln. Auch politische Fragen und speziell der zunehmende Einfluss der Europäer in Ägypten wurden im Stück thematisiert. Demonstriert wird dieser

¹⁸⁴ Badawi, M.M.: Early Arabic drama, S. 70

¹⁸⁵ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil I, S. 126

¹⁸⁶ Dirdīrī, Ibrāhīm: Unser arabisches Kulturerbe in der modernen Theaterliteratur, S. 37

¹⁸⁷ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil I, S. 148

Einfluss unter anderem durch eine der Hauptfiguren, den griechischen Wucherer Χριστο, der mit Frauen handelt und sich hinter den Sonderrechten, die die Europäer in Ägypten für sich beanspruchten, verschanzt.

Einen weiteren Vertreter des alten Ägyptens zeigt der Autor durch Fu'ād Beh, der sein Geld für die Künstlerin Almāz und Vergnügungen anderer Art ausgibt. Aber als er dann in den Sudan geht und dort ein großes Vermögen gewinnt, ändern sich seine Einstellungen grundsätzlich. Ab nun sieht er sich als Vertreter des neuen Ägyptens.

Auch die Künstlerin Almāz tritt im Stück als Vertreterin Ägyptens dieser Epoche auf. Sie ist eine gebildete und kultivierte Frau, die gegen die gesellschaftlichen Traditionen, welche die Frau unterdrücken und ihr ihre Freiheit rauben, rebelliert. Aber dann verliert sie sich in der Kunst- und Männerwelt. Reiche Männer liegen ihr zu Füßen. Fu'ād Beh ist einer ihrer Liebhaber. Es bleibt ihr, wie es der Autor ausdrückt, dennoch „ein gewisser Grad an Anständigkeit erhalten“. Denn im Grunde ihrer Seele sehnt sie sich nach einem einfachen Leben mit allem, was dazu gehört, allen voran ein Ehemann und Kinder. Aber bis zum Schluss bleibt sie zwischen zwei Welten, dem alten und dem neuen Ägypten, hin und her gerissen.“¹⁸⁸

Ein paar Jahre später trat ein neuer Autor in der Theaterwelt hervor. Dieser war Muḥammad Taymūr (1892- 1921), der als erster realistischer Autor im ägyptischen Theater gilt.

Auch wenn der Einfluss des französischen Naturalismus, bzw. Realismus auf Muḥammad Taymūr stark war, trugen auch soziale Wandlungen dazu bei, dass sich Taymūr dem Realismus verschrieb.

"عاصر محمد تيمور بدايات ثورة اجتماعية تتمثل في تغيير للعلاقات الاجتماعية وخاصة علاقة الرجل بالمرأة ومفاسد الشبان من الأغنياء وموظفي الدولة وخداعهم الفتيات والوقوف في وجه قسوة الآباء ومعارضة إرغام الفتاة على الزواج بمن لا تحب. كل ذلك لم يكن سوى نتائج مباشرة للاحتكاك الحضاري بين العرب والأوربيين.."

„Muḥammad Taymūr erlebte die Ansätze einer sozialen Revolution, die sich in Veränderung der sozialen Verhältnisse und insbesondere der Mann-Fraubeziehung, der Verdorbenheit reicher Männer und Staatsbeamten und ihrer Unehrllichkeit jungen Frauen gegenüber, ausdrückte. Ebenso zeigte sich diese gesellschaftliche Wandlung im Aufbegehren gegen die Härte der Väter, aber auch dagegen, die Mädchen zur Ehe mit Männern, die sie nicht liebten,

¹⁸⁸ ebenda, S. 148f

zu zwingen. All das war das Resultat der direkten kulturellen Berührung zwischen Europäern und Arabern.“¹⁸⁹

Muḥammad Taymūr schrieb fürs Theater drei Theaterstücke und eine Operette. Diese wurden in der Zeit zwischen 1918-1921 aufgeführt.

In „Sperling im Käfig“ befasst sich Muḥammad Taymūr im Wesentlichen mit dem Eltern-Kindkonflikt. Mit dem Titel seines Stückes meinte er die Jugend, die sich unter Druck der gesellschaftlichen Traditionen wie ein im Käfig eingesperrter Sperling fühlt.

Es geht im Stück um Ḥusnī, der unter der Übermacht seines Vaters leidet. In seiner Suche nach Liebe und Zuwendung wendet er sich dem Hausmädchen Margret zu. Als der Vater erfährt, dass sie mit einander ein Verhältnis haben und Margret sogar von seinem Sohn schwanger ist, wirft er die beiden hinaus.¹⁹⁰

Im Gegensatz zu seinem Stück „Sperling im Käfig“, das sich in der Oberschicht, aus der er selbst stammte, abspielt, behandelte Taymūr in seinem zweiten Stück „‘Abd as-Sattār ‘Afandī“ Situationen aus dem Leben der Mittelschicht. Auch in diesem Stück geht es um gesellschaftliche Konflikte, die aus viel Macht auf der einen und Ohnmacht auf der anderen Seite entstehen.

‘Abd as-Sattār ‘Afandī ist ein kleiner Beamter. Seine Frau Naffūsa will aus Geldgier und unter dem Einfluss ihres Sohnes ‘Afīfī, ihre Tochter mit ‘Afīfīs Freund ‘Arafāt verheiraten, obwohl dieser ein Betrüger ist. Die Liebe ihrer Tochter zu Balīḡ und die Haltung ihres Mannes dazu zählen für sie nicht.¹⁹¹

„Der Abgrund“ ist das letzte Stück von Muḥammad Taymūr. In diesem Stück kehrt er wie in „Sperling im Käfig“ zur Welt der Oberschicht zurück.

Von den Kritikern wurde „Der Abgrund“ als das beste Theaterstück von Muḥammad Taymūr gepriesen. Von seinem Bruder, dem bekannten Schriftsteller Maḥmūd Taymūr, wurde es mit

¹⁸⁹ Ša‘rāwī, Abd al-Mu‘īṭ: Das ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge, S. 101

¹⁹⁰ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil I, S. 101

¹⁹¹ Sheha, M. I. A.; Nu‘mān ‘Āšūr und die Entwicklung des Realismus im ägyptischen Theater, S.89f

„some slight exaggeration“ wie der Autor Muhammad Badawi vermerkt, sogar als: “that it was the best drama ever produced for the Egyptian stage“ beschrieben.¹⁹²

In seinem Buch „Studies in the Arab Theater and Cinema“ beurteilt Jacob Landau die Theaterstücke von Muḥammad Taymūr wie folgt:

“He not only tried his hand at acting, but published some of the best dramatic reviews ever written in Egypt”¹⁹³

Die realistischen Theaterstücke von Taymūr stellen, wie auch Landau vermerkt, „a break from the then prevalent literary-dramatic tradition“ dar.

Außerdem hatte Muḥammad Taymūr damit: „demonstrated for the first time that fine plays need not necessarily be written in literary Arabic.”¹⁹⁴

Während andere das Stück als „comédie-drama“ einstufen, wird es von M. Badawī als: „really a bourgeois tragedy which ends with the death of the hero“, bezeichnet.¹⁹⁵

Über das Thema des Stückes sagt Badawi weiter:

„Taymūr's play, the events of which take place in Egypt soon after the end of the First World War, is a frontal attack on a problem of contemporary Egyptian society at the time, namely drug addiction and its destructive impact, particularly on marriage.”¹⁹⁶

Aber die Theaterstücke von Muḥammad Taymūr, die als erste realistische Arbeiten im ägyptischen, aber auch im arabischen Theater im Allgemeinen, gelten, kamen beim Publikum nicht gut an. Ein Autor war der Meinung, dass der Grund dafür in der aristokratischen Abstammung Taymūr's liege. Diese hätte ihn, so der Autor weiter:

”منعته في اغلب الأحيان من أن يتعاطف مع أفراد الطبقات الشعبية المطحونة“:

„oft gehindert, mit den armen Volksklassen mitzufühlen“.

Ein anderer Autor meint, dass nicht Muḥammad Taymūr allein, sondern alle Schriftsteller:

”متعاطفين مع الفقراء ولم يكونوا فقراء حقيقيين“:

„sich wohl mit den Armen mitfühlend zeigten, aber selbst waren sie nicht arm.“¹⁹⁷

Zutreffender ist die Meinung Taymūr selbst, die besagt, dass der eigentliche Grund darin lag, dass das Publikum:

¹⁹² Badawi, M. M.: Early Arabic drama, S. 113

¹⁹³ Landau, Jacob: Studies in the Arab Theater and Cinema, S. 147f

¹⁹⁴ ebenda, S. 148

¹⁹⁵ Badawi, M. M.: Early Arabic drama, S. 113f

¹⁹⁶ ebenda

¹⁹⁷ ebenda, S. 105

"كان ينصرف عن التمثيل الجاد ويقبل على مسرحيات الريفو ذات المشاهد المفككة والتأليف المشوه والتي تجمع بين المواقف المخجلة والنكات القبيحة من أمثال ما كان يقدمه نجيب الريحاني وعلي الكسار":

„sich vom seriösen Schauspiel ab- und dem Revuetheater mit den schlampig zusammengefügt Szenen, dem dürftigen Schreibstil, den beschämenden Handlungen und den hässlichen Witzen, wie diese von Nağīb ar-Riḥānī und ‘Alī al-Kassār präsentiert wurden, zuwandte.“¹⁹⁸

Dieses Theater, über das sich Muḥammad Taymūr herabsetzend äußerte, zwang ihn schließlich, seine Stücke aus den gleichen Elementen zusammenzusetzen, ja sogar mit Nağīb ar-Riḥānī zusammenzuarbeiten.

Zunächst präsentierte Muḥammad Taymūr mit ar-Riḥānī „anspruchsvolle komische Theaterstücke. Später wurde auch er vom Musiktheater mitgerissen. Dafür schrieb er eine Operette mit dem Titel: „Die zehn Lieben“.

"فما هي إلا رواية فرنسية أعجبت نجيب الريحاني وكان اسمها (ذو اللحية الزرقاء) فاتفق مع محمد تيمور على اقتباسها وتمصيرها":

„Dieses war eigentlich ein französisches Theaterstück, das ar-Riḥānī gefiel. Es hieß >Der Blaubart<. Er und Muḥammad Taymūr einigten sich darüber, es zu adaptieren und zu ägyptisieren“.¹⁹⁹

Die Handlung der Operette versetzten Taymūr und ar-Riḥānī in die Mamlūkenepoche, die in der arabischen Geschichte und Literatur als Symbol für tyrannische Herrschaft gilt.²⁰⁰

Neben dem Komödien- und Musiktheater trat in den 1920er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts das Melodrama als eine weitere Theaterichtung hervor.

Bekannteste Vertreter dieser Richtung war der Schauspieler und Regisseur Yūsuf Wabhī. Im Jahre 1923 gründete Yūsuf Wabhī eine Theatergruppe, die er die „Ramsīs-Gruppe“ nannte. In nur kurzer Zeit wurde er sehr populär und konnte ein breites Publikum gewinnen, das insbesondere an seinen sentimental Melodramen Gefallen fand.

¹⁹⁸ ebenda. S. 105

¹⁹⁹ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil I, S. 108

²⁰⁰ ebenda, 119

Die meisten Stücke, die Yūsuf Wabbī in den 1920er und 1930er Jahren präsentierte, waren übersetzte Stücke aus dem europäischen Theater. Darunter waren Werke von Shakespeare, Molière Ibsen und anderen. Dazu präsentierte er auch Theaterstücke, die er oder andere ägyptische Autoren geschrieben hatten. Zu seinen erfolgreichsten Aufführungen gehörten „Der Beichtstuhl“, „Rasputin“, „Die Kinder armer Leute“ und „Der Wahnsinnige“. ²⁰¹

5. Rückkehr zu den Ursprüngen

5.1. Ġorġ Abyaḍ

5.2. Analyse: Rückkehr zum europäischen Theater

5.3. Taufīq al-Ḥakīm

5.4. Aḥmad Šawqī

5.5. ‘Alī Aḥmad Bākaṭir

5.6. ‘Azīz Abāza

5.7. Maḥmūd Taymūr

5.8. Analyse: Europäische Einflüsse

5.9. Unterschiede bei der alten und neuen Rezeption des arabischen Kulturerbes

5.10. Bewertung und Kritik

²⁰¹ ‘Uṭmān, Ḥanān: Yūsuf Wabbī, ein Aristokrat, der sich mit den Armen solidarisierte, , aus:

IslamOnline.net, Kultur und Kunst, 1999-2008, 16.7. 2001, www.islamonline.net/arabic/arts/

5.1. Ğorġ Abyaḍ (*1)

Der Regisseur und Schauspieler Ğorġ Abyaḍ gilt als der erste Vertreter des anspruchsvollen, oder wie es von den arabischen Kritikern und Wissenschaftern auch bezeichnet wird, des „seriösen“ Theaters.

Mit dem nicht seriösen Theater ist das Unterhaltungstheater gemeint, das von Muḥammad ‘Uṭmān Ğalāl, ‘Alī al-Kassār und Naġīb ar-Riḥānī präsentiert und mit der Zeit zu einem ernsthaften Konkurrenten aller anderen Theaterrichtungen wurde.

Als Ğorġ Abyaḍ 1910 nur zwei Tage nach seiner Rückkehr aus Frankreich mit seiner Theaterarbeit begann, setzte er neue Maßstäbe, die sich später zu einer neuen Richtung im arabischen Theater entwickelten. Diese Richtung könnte als eine Rückkehr zu den Ursprüngen bezeichnet werden. Mit den Ursprüngen ist das europäische Theater gemeint, dem das arabische entstammte.

Mit einer Gruppe von französischen Schauspielern, die ihn nach Ägypten begleitet hatte, war „Horace“ von Corneille das erste Stück, das Ğorġ Abyaḍ nach seiner Rückkehr präsentierte.²⁰² Die Aufführung fand im Opernhaus in Kairo statt. Wie üblich wurde die Aufführung dieses, aber auch anderer von Ğorġ Abyaḍ präsentierten Stücke von Spitzenvertretern der Politik und des sozialen Lebens wie auch der gebildeten Schicht besucht. So erzählte die Tochter von Ğorġ Abyaḍ, dass der Khedive zu den Vorstellungen ihres Vaters in einer offiziellen Kutsche mit acht geschmückten Pferden hinfuhr. Dabei wurde Ğorġ Abyaḍ sowohl vom Publikum als auch seitens der Presse als erster Araber mit akademischer Bildung in Schauspiel und Regie bejubelt und hoch geschätzt.²⁰³

(*1) Wie viele andere im Theater-, in der Presse und später im Filmbereich tätige Autoren und Künstler war Ğorġ Abyaḍ (1880- 1959) ein gebürtiger Libanese. Er emigrierte nach Ägypten als er sechzehn Jahr alt war. 1899 kam es zur Bekanntschaft mit dem Khediven ‘Abbās Ḥilmī. Die Freundlichkeit, die der Khedive ihm gegenüber zeigte, ermutigte Ğorġ Abyaḍ, immer wieder an den Khediven mit dem Ansuchen auf ein Stipendium zum Studium des Theaters in Frankreich heranzutreten. Dies wurde ihm dann 1904 gewährt. Ğorġ Abyaḍ wurde damit zum ersten Araber, der im Bereich des Theaters eine akademische Bildung erhielt. (Su‘ād Abyaḍ: Ğorġ Abyaḍ, Hundert Jahre ägyptisches Theater, S. 69ff)

²⁰² Abyaḍ, Su‘ād: Ğorġ Abyaḍ, Hundert Jahre ägyptisches Theater, S. 114

²⁰³ ebenda, S. 114f

Zu jener Zeit war der ägyptische Nationalführer Sa'd Zaghlul Kultusminister(1906-1910). Er zitierte Ğorĝ Abyaḍ zu sich und legte ihm nahe, zum Nutzen aller Ägypter eine arabische Theatergruppe zu gründen. Ğorĝ Abyaḍ ging sofort auf die Anregung Sa'd Zaghluls ein. Er löste seine französische Theatergruppe auf und beauftragte drei von den bekanntesten ägyptischen Dichtern und Schriftstellern, ausgewählte Stücke aus dem europäischen Theater zu übersetzen. Diese waren „König Ödipus“ von Sophokles, „Othello“ von Shakespeare und „Louis XI“ von Casimir Delavigne.²⁰⁴

Aber Ğorĝ Abyaḍ wollte sein arabisches Theaterprogramm nicht mit einem europäischen Stück beginnen. So beauftrage er gleichzeitig den ägyptischen Dichter Ḥāfiẓ Ramaḍān ein Theaterstück mit einem arabischen Thema zu schreiben. Dieser verfasste „Der Verwundete von Beirut“. Das Stück wurde am 19. März 1912 aufgeführt. Darin nahm der Verfasser Bezug auf eine damals aktuelle italienische Militäraktion gegen den Libanon. Diese Militäraktion war die Vergeltung für das militärische Eingreifen der Osmanen als Reaktion auf die Besetzung Libyens durch die Italiener.²⁰⁵

Das Stück ist ein Vorzeichen für die Politisierung des Theaters, die das arabische Theater in allen seinen Entwicklungsphasen begleiten wird.

Für die Dauer seiner Theatertätigkeit präsentierte Ğorĝ Abyaḍ weiterhin europäische Dramen. Darunter waren „Ödipus“, „Tartuffe“, „Die Schule der Ehemänner“, „Die Schule der Ehefrauen“ und „Die gelehrten Frauen“ von Molière, wie auch mehrere Theaterstücke von Shakespeare und George Bernard Shaw.²⁰⁶

Zur gleichen Zeit unterstützte er ägyptische Autoren und führte Dramen von ihnen auf. Er war es, der das erste ägyptische Drama „Das neue und das alte Ägypten“ von Farah Āntūn wie auch die erste ägyptische Komödie „Das Betreten des Bades ist nicht dasselbe wie es zu

²⁰⁴ ebenda, S. 115f

²⁰⁵ ebenda, S. 117

²⁰⁶ ar-Rā'ī, 'Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 67

verlassen“ von Ibrāhīm Ramzī aufführte. Weiters inszenierte er mehrere Theaterstücke von anderen bekannten ägyptischen Autoren wie Aḥmad Šawqī.²⁰⁷

Sowohl die klassischen europäischen als auch die von arabischen Autoren verfassten Dramen kamen beim Publikum sehr gut an. Durch die Gastspiele, die sein Ensemble in mehreren arabischen Ländern gab, wurde Ğorġ Abyaḍ auch außerhalb Ägyptens bekannt.²⁰⁸

Aber nach anfänglicher Begeisterung musste Ğorġ Abyaḍ letztendlich gegenüber dem Aufkommen neuer Arten des Unterhaltungstheaters kapitulieren. Nach etwa einem Jahr begann sich das Publikum wieder dem Gesang- und Komödientheater zuzuwenden. Darüber schreibt seine Tochter:

"وفي بداية نشوب الحرب العالمية الأولى وكانت أعصاب الناس مشدودة ومضطربة. وكان هذا القلق والاضطراب في حاجة إلى مهدئات ومسكنات تنسى الناس ما يتوقعونه من ويلات. كنا نرى القاهرة وقد انتشرت بها الملاهي الكثيرة. فكان هذا التحول كارثة كبرى بالنسبة للمسرح الجدي الذي كان قد قطع شوطا لا يستهان به واكتسب ثقة الجمهور وحببه. ومن هنا بدأ الاهتمام بالفودفيل والكوميديا.... وأمام هذا التيار الجارف لم تستطع فرقة جورج أن تصمد على الطريق الجاد فبدأ جورج أبيضاً يبحث عن نوع جديد أخف من التراجيديا."

„Zu Beginn des ersten Weltkrieges waren die Menschen sehr gespannt. In einer mit vielen Sorgen und Unruhen erfüllten Atmosphäre benötigten sie Beruhigungsmittel, um ihre Ängste zu vergessen. Wir sahen wie sich in Kairo die Vergnügungsstätten vermehrten. Diese Verwandlung hatte für das seriöse Theater, welches bis dahin gute Fortschritte gemacht und das Vertrauen und die Liebe des Publikums gewonnen hatte, katastrophale Auswirkungen. Ab nun begann sich das Interesse dem Vaudeville und der Komödie zuzuwenden. Viele Theater sahen sich gezwungen, mitzumachen. Und so wurde das Wetteifern zwischen den Bühnen von ar-Riḥānī, ‘Akaša und al-Kassār sehr hart. Vor dieser starken Welle konnte auch das Theater von Ğorġ Abyaḍ nicht standhaft bleiben. So begann er nach neuen Theaterarten, weniger seriös als die Tragödie, zu suchen.²⁰⁹

Unter diesen Umständen sah sich Ğorġ Abyaḍ gezwungen, einen Zusammenschluss mit einer bescheidenen Theatergruppe, der ‘Akāša-Gruppe, einzugehen. Mit dieser unternahm er einen

²⁰⁷ Dawwāra, Fu‘ād: Ğorġ Abyaḍ und die seriöse Strömung im arabischen Theater. In: Das arabische Theater

zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 69ff

²⁰⁸ ebenda, S. 78

²⁰⁹ Su‘ād Abyaḍ: Ğorġ Abyaḍ, Hundert Jahre ägyptisches Theater, S. 131

verzweifelte Versuch, seine europäischen Dramen aufzuführen. Der Versuch schlug fehl und er trennte sich wieder von der „Akāša- Gruppe“ und ging ein neues Bündnis mit Salāma Ḥiğāzī ein. 1914 entstand die „Abyaḍ- Ḥiğāzī-Gruppe“.²¹⁰

Die Gruppe präsentierte Operetten und Theaterstücke im Stil des arabischen Schauspiels, wobei Ğorğ Abyaḍ auch als Schauspieler und Sänger auftrat:

”وهكذا استسلم البطل المأساوي للظروف القاهرة وأصبح مغنيا من الدرجة الثالثة“:

„Und so ließ sich der tragische Held von den zwingenden Umständen unterkriegen und wurde ein Sänger dritter Klasse.“²¹¹

Ğorğ Abyaḍ versuchte weiterhin, sein nach europäischer Konzeption gestaltetes Theater zu erhalten. So machte er mit seinem Theaterpartner Ḥiğāzī aus, drei verschiedene Aufführungen pro Woche zu geben. Eine mit Ğorğ Abyaḍ allein, eine zweite mit Ḥiğāzī allein und noch eine dritte Aufführung, in der Ḥiğāzī und Abyaḍ gemeinsam auftreten.²¹²

”وللأسف الشديد كانت الجماهير المهووسة بالغناء تتدفق على المسرح في ليلة الشيخ سلامة تدفقا شديدا وكذلك في ليلة اشتراكه مع جورج ابيض، أما الليلة الخاصة بجورج ونشاطه الدرامي فكان الإقبال ضعيفا“:

„Bedauerlicherweise strömte das vom Gesang betörte Publikum das Theater an den Abenden, in denen Scheich Salāma auftrat. Genauso war es in denen mit Ğorğ Abyaḍ. Aber an den Abenden, die für Ğorğ Abyaḍ und seine dramatischen Aktivitäten bestimmt waren, verzeichneten die Aufführungen einen nur schwachen Zulauf.“²¹³

Noch härter fallen die Worte des bekannten Schriftstellers und Theaterautors Muḥammad Taymūr, der bei einem imaginären Prozess zur Beurteilung der literarischen und theatralischen Aktivitäten mehrerer bekannten Dichter und Dramatiker jener Epoche schrieb:

”دعوني يا حضرات القضاة ابكي بدموع حارة على وفاة جورج ابيض لأنه بلا نزاع انتحر انتحارا أدبيا....“:

„Lasset mich sehr geehrte Richter über den Tod Ğorğ Abyaḍ bitterlich weinen, da er durchaus einen moralischen Selbstmord beging.“²¹⁴

²¹⁰ ebenda, S. 142

²¹¹ Ḥamāda, Ibrāhīm: Horizonte des arabischen Theaters, S. 300

²¹² Su’ād Abyaḍ: Ğorğ Abyaḍ, Hundert Jahre ägyptisches Theater, S.147

²¹³ Ḥamāda, Ibrāhīm: Horizonte des arabischen Theaters, S. 301

²¹⁴ ebenda, S. 302

Aber trotz dieser weniger ruhmreichen Entwicklung in der Laufbahn von Ğorġ Abyaḍ, bedeutete dies keineswegs das Ende dessen, was er in der Landschaft des arabischen Theaters verwirklichte. Mit seiner Theaterarbeit nach europäischem Vorbild führte er eine Wende im arabischen Theater herbei, die als Rückkehr zu den Ursprüngen bezeichnet werden könnte.

5.2. Analyse: Rückkehr zum europäischen Theater

Ein Autor schreibt über Ğorġ Abyaḍ, dass er:

"على إن جورج ابيض لم يكن مجرد ممثل موهوب دارس طور تقنيات الأداء التمثيلي ووسائل العرض المسرحي. بل لعل أثره الأكبر يتمثل في تعريف جماهير المسرح بكلاسيكيات المسرح الأوربي."

„nicht bloß ein begabter und gebildeter Schauspieler war, der die Schauspieltechnik und Methoden der theatralischen Vorführung entwickelte. Seine größte Leistung liegt wahrscheinlich darin, dass er das Publikum mit den Klassikern des europäischen Theaters bekannt machte.“²¹⁵

Aber wichtiger als das erscheint die Rolle von Ğorġ Abyaḍ, in der Theaterarbeit neue künstlerische Maßstäbe gesetzt zu haben, die beim damaligen Verständnis vom Theater im Sinne des syrisch-libanesischen Theaterstils einer Revolution gleich kamen.

Der erste Aspekt dieses veränderten Verständnisses vom Theater drückte sich in einer strengen Einhaltung der europäischen Theaterkonzeption aus. Damit führte Ğorġ Abyaḍ eine Wende im arabischen Theater herbei, die auch als Rückkehr zum europäischen Theater, von dem das arabische abstammt, bezeichnet werden könnte.

Der erste Schritt in dieser Richtung war, europäische Dramen neu zu übersetzen. Hier legte Abyaḍ großen Wert auf die Bewahrung der Originalität und des Geistes der Originaltexte.(*2)

²¹⁵ Dawwāra, Fu'ād: Ğorġ Abyaḍ und die seriöse Strömung im arabischen Theater. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 74

(*2) In der Pionier-, aber auch der Postpionierzeit hatte man kaum einen Begriff von Übersetzungstreue. Es wurde bei der Übersetzung nicht nur eine Anpassung an soziale und kulturelle arabische Begriffe unternommen, sondern darüber hinaus nahm ein Übersetzer auch Weglassungen, Hinzufügungen und andere Veränderungen an Originaltexten vor. Deshalb wurden die früheren Übersetzungen europäischer Dramen von den arabischen Theaterwissenschaftlern mit wenig Respekt betrachtet.

Dafür beauftragte er die besten Kenner der europäischen Sprachen und Literatur, welche zugleich anerkannte Dichter, Schriftsteller oder Dramatiker ihrer Zeit waren. So wurde „König Ödipus“ vom Dramatiker Farah Āntūn (1874-1922), „Othello“ vom Dichter ʿAlī Muṭrān (1871-1949) und „Louis XI“ von Dichter 'Ilyās Fayyāḍ (1871-1930) übersetzt.²¹⁶

Für die Inszenierung sowohl der europäischen als auch der von arabischen Autoren verfassten Stücke wandte Ğorġ Abyaḍ europäische Regiemethoden an, wie er diese während seines Studienaufenthaltes in Paris gelernt hatte. Genauso achtete er bei der Umsetzung von europäischen Stücken auf Genauigkeit: bei den Kostümen, bei Ausstattung und Bühnenbild. Dies führte dazu, dass arabische Autoren ab nun begannen, sich beim Verfassen ihrer Theaterstücke vom Theaterstil der Pioniere und ihrer Nachfolger zu distanzieren und diese, wie es von arabischen Theaterwissenschaftlern gern genannt wird, nach dem aristotelischen Theaterkonzept zu strukturieren. Diese Orientierung am europäischen Theater manifestiert sich am deutlichsten in den Arbeiten von Taufīq al-Ḥakīm.

Als Paradebeispiel für einen absoluten freien Umgang mit dem Originaltext gelten die Übersetzungen von Ṭānyūṣ 'Abdū (1869-1926). Er war ein Libanese, der wie viele andere seiner Landleute nach Ägypten emigrierte. Er war sehr aktiv bei seiner Übersetzungstätigkeit. Jacob Landau erwähnt, dass 'Abdū etwa 700 Theaterstücke übersetzte. (Landau, Jacob: Studies in the Arab theater and cinema, S.112)

Unter anderem übersetzte Ṭānyūṣ 'Abdū 1920 „Hamlet“ von Shakespeare für die Gruppe von Iskander Farah. Die Hauptrolle in diesem Stück übernahm Salāma Ḥiğāzī.

Wegen der Art, mit der er dieses Stückes übersetzte, wurde Ṭānyūṣ 'Abdū in den Augen von späteren arabischen Theaterwissenschaftlern zur:

"أيقونة للمترجم الخائن..... الحقيقة التي لا سبيل إلى إنكارها، أن المترجم لم يترك طريقة من طرق التشويه إلا جربها في هذه المسرحية... فالمترجم كان صاحب مدرسة في المسخ و التشويه، لم تسلم منه قصة أو مسرحية تناولها قلمه بالترجمة."

„Ikone des untreuen Übersetzers[...] Die Wahrheit, die schwer zu leugnen ist, dass dieser Übersetzer keine Methode zur Deformierung eines Textes unterließ, ohne er sie in diesem Theaterstück nicht anwandte. Er war wahrlich ein Schulgründer der Verfälschung und Deformierungen. Keine Erzählung und kein Theaterstück, die er übersetzte, konnten unbeschadet davonkommen.“ Sein größtes Vergehen in dieser Richtung war seine Übersetzung des Dramas „Hamlet“ von Shakespeare. Dieses drückt sich nicht nur in den sprachlichen Ungenauigkeiten aus, sondern darüber hinaus in der Veränderung, die sich Ṭānyūṣ 'Abdū dabei erlaubte. Abdū ließ Hamlet nicht sterben, sondern die Verletzung mit dem vergifteten Schwert überleben. Dann ließ er den Geist des Königs erscheinen, um der Königin und Laertes gegenüber seine Verzeihung auszusprechen. Anschließend wendet sich der Geist des Königs Hamlet zu und sagt zu ihm:

"وأنت فلتعش سعيدا على الأرض مغفورا لك في السماء، فاصعد أمامي إلى مقام عمك فما خلق إلا لأجلك هذا العرش"
„Und was dich angeht, so solltest du glücklich auf Erden leben und im Himmel mögen dir alle deine Sünden verziehen werden. So steig jetzt vor meinen Augen zum Rang deines Onkels hinauf, denn dieser Thron wurde für keinen anderen als für dich geschaffen.“ (Fikrī, Sāmīḥ: Die soziale Geschichte der Übersetzung in Ägypten, Diwan al Arab, eine literarische, geistige, kulturelle und soziale Zeitschrift, 21.3.2006, www.diwanalarab.com)

²¹⁶ Dawwāra, Fu'ād: Ğorġ Abyaḍ und die seriöse Strömung im arabischen Theater. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 73

Al-Ḥakīm holte seine Erfahrungen aus direkter Quelle, als er sich zwischen 1924 und 1927 zum Studium in Paris aufhielt. Aber auch vor al-Ḥakīm machten sich europäische Einflüsse in den Werken von vereinzelt Autoren bemerkbar, vor allem bei Muḥammad Taymūr, von dem bereits erwähnt wurde, dass er in seinen zwischen 1918-1921 geschriebenen gesellschaftskritischen Theaterstücken vom französischen Naturalismus, und dabei insbesondere von Emil Zola, beeinflusst worden war. Auch er kam durch einen längeren Aufenthalt in Europa mit der europäischen Kultur in direkte Berührung. (*3)

Aber wenn al-Ḥakīm und Muḥammad Taymūr zu den wenigen gehörten, die Anfang der 1920 Jahre zwecks Studiums nach Europa gereist waren, wurden es mit der Zeit tausende, die entweder privat oder auf Kosten des Staates ihre Bildung in Europa erhielten.

Trotzdem musste nicht jeder soweit fahren, um die westliche Kultur von der Nähe kennen zu lernen. Denn im Zuge des weltweiten Vormarsches der westlichen Kultur befanden sich die arabischen Länder in einem Verwestlichungsprozess unterschiedlichen Grades. Dieses drückte sich in der Übernahme von westlichen Systemen in allen Lebensbereichen, Politik, Wirtschaft, Industrie, Bildung usw. aus.

Ein wichtiges Mittel zum Kennenlernen der westlichen Kultur war die sehr aktive Übersetzungstätigkeit. Aber nicht nur in Buchform erschienen Übersetzungen von westlichen Werken aller Fächer, sondern darüber hinaus brachten die in den vielen Zeitungen und Zeitschriften erschienen Aufsätze, brachten dem arabischen Leser die westliche Kultur näher. Auch der westliche Film, der bereits gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts die arabische Welt zu erobern begann, war ein effektives Medium zum Kennenlernen westlicher Lebensformen wie auch gesellschaftlicher und sozialer Werte.

Was das Theater betrifft, so war das Interesse der Presse an Theateraktivitäten und Theaterschaffenden von Anfang an sehr groß. Und weil das Theater eine fremde kulturelle Erscheinung war, so wurden in den verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften zahlreiche Artikel und Abhandlung über Geschichte, Dramatiker und über Richtungen und Tendenzen des europäischen Theaters veröffentlicht.

Dies führte mit der Zeit zur Aneignung der westlichen Kultur und ihrer Werte. Insbesondere Intellektuelle empfanden sich mit dieser genauso oder bisweilen sogar mehr als mit der eigenen klassischen Kultur verbunden.

(*3) siehe Abschnitt: **4.5. Realismusansätze und Melodrama**

Aber weil, wie schon oben erwähnt, die Distanz der Intellektuellen zu den Theaterformen des arabischen Schauspiels, des Melodrams und der Revue immer größer wurde, so wurde auch das Europäische als die einzige echte, richtige und hoch entwickelte Form des Theater dargestellt. Auch als in den arabischen Ländern nach und nach Institute für Regie, Schauspiel und Theaterwissenschaft gegründet wurden, standen fast ausschließlich europäische Dramatiker, Theaterrichtungen, Regietendenzen und Schauspielmethoden auf dem Lehrplan. In dieser Atmosphäre begannen die Autoren, sich das europäische Theater immer mehr als Vorbild zu nehmen.

Die zweite Akzentuierung eines neuen Anschlusses an das europäische Theater drückte sich mit der Gründung der ersten staatlichen Theatergruppe in Ägypten aus.

Die Nationalgruppe für Schauspiel wurde 1935 gegründet. In der Gruppe wurden namhafte Schauspieler als Mitglieder aufgenommen und zu ihrer Führung der bekannte Dichter ʿAlī

Muṭrān (1871-1949) ernannt. Ihr Repertoire bestand hauptsächlich aus europäischen Dramen.

So wurde in ihrer ersten Saison, 1936, „Der Kaufmann von Venedig“ und „König Lear“ von Shakespeare, „Andromache“ von Racine und „Der Cid“ von Corneille aufgeführt, dafür aber nur ein einziges Stück von einem ägyptischen Autor. Dies war „Die Höhlenbewohner“ von Taḥfīq al-Ḥakīm.

Wenn die Gruppe im Laufe der Zeit einerseits immer mehr Theaterstücke von anerkannten ägyptischen Autoren wie Aḥmad Ṣawqī, ʿAlī Aḥmad Bākaṭīr, ʿAzīz ʿAbāza oder Maḥmūd Taymūr aufführte, wurde es ihr andererseits untersagt, von ägyptischen Autoren in Umgangssprache verfasste Theaterstücke zu spielen.

Dies war eigentlich eine weitere Akzentuierung dessen, was im arabischen Theater immer mehr zur Tendenz wurde: Die Herausbildung eines Theaters, das sich am europäischen Theater orientiert und eine gewisse Kulturelite ansprach. Autoren, Regisseure, Produzenten, Schauspieler und Zuschauer gehörten zum größten Teil der gebildeten Schicht an.

Diese Entwicklung bedeutete zugleich die Herausbildung eines Theaters als Teil der Hochkultur. Eine Bestätigung dafür erscheint darin, dass Literaten von hohem Rang, einer von ihnen der Dichter Aḥmad Ṣawqī war, begannen, fürs Theater zu schreiben.

Hingegen tendierte das Theater nach dem syrisch-libanesischen Stil, aber auch die neu entstandenen Genres des Melodrams und des Komödientheaters, eine volkstümliche Prägung anzunehmen.

Al-Qabbānī war zwar im Sinne der traditionellen arabischen Kultur gebildet, aber er gehörte keineswegs der kulturellen Elite an. Sein Theater war mehr oder weniger eine Zusammensetzung mehrerer Elemente der arabischen Volkskultur: Tausendundeine Nacht, Erzähl- Literatur, Gesang und Tanz. Als er, Salīm an-Naqqāš und andere aus dem syrisch-libanesischen Raum nach Ägypten auswanderten, brachten sie ihren Theaterstil mit. Dieser Stil wurde dann von den im Theaterbereich aktiv gewordenen Ägyptern übernommen. Der größte Teil dieser Leute stammte aus der Volkskultur und sie verfügten über keine hohe Bildung. Nicht wenige Schauspieler und andere Personen, die bei einer Theatervorstellung mitwirkten, waren sogar Analphabeten und kamen aus armen Verhältnissen.

"لقد سيطر (على المسرح) في البداية والى سنوات طويلة الممثل المؤدي لدوره لا الكاتب. وكان هذا الممثل غالبا أما جاهلا أو شبه متعلم. وكان يشغله في المقام الأول الكسب المادي وانتشار التمثيل ولو على حساب الفن الصحيح."

„Bei seinen Anfängen und auch viele Jahre danach lag das Theater in den Händen des seine Rolle ausführenden Schauspielers und nicht in der eines Autors. Dieser Schauspieler war oft entweder ungebildet oder nur geringfügig gebildet. Alles, was ihn interessierte, war, materielle Gewinne zu erzielen und das Theater populär zu machen, auch wenn dies auf Kosten der echten Kunst ging.“²¹⁷

Anders ausgedrückt, ließen diese Leute in der einen oder anderen Weise ihre eigenen künstlerischen Erfahrungen in das theatrale Werk einfließen. Dies vertiefte wiederum die volkstümliche Prägung des Theaters, das sie anboten.

Dazu kam auch noch, dass die sich im Zuge des ersten Weltkrieges veränderten Umstände das Entstehen von neuen theatralen Erscheinungen wie der „Franko-Arab-Revue“, des Vaudevilles und des Melodramas begünstigten. Schließlich richtete sich das Interesse des breiten Publikums immer mehr nach jener Theaterart, in der das Unterhaltsame, das Amüsierende und das Komische im Mittelpunkt standen. Eine Entwicklung, die bis heute insbesondere an dem ägyptischen Theater haften blieb.

Je stärker sich solche Tendenzen durchsetzten, desto größer wurde die Kluft zwischen dem elitären Theater und jenem mit volkstümlicher Prägung.

Diese Art Theater, dessen Hauptrepräsentanten al-Kassār und ar-Riḥānī waren, wurde von den Kritikern als „nicht seriös“ oder „nicht künstlerisch“ bezeichnet.

"أما التمثيل اللافني فيحصر في أربعة أنواع: أولها الميلودرام وثانيهما الجرانديول وثالثها الفودفيل ورابعها الريفو، ولعل النوع الأخير هو أكثر الأنواع انتشارا عندنا بل لعله النوع الذي يهدد التمثيل الفني في بلادنا...":

²¹⁷ Dirdīrī, Ibrāhīm: Unser arabisches Kulturerbe in der modernen Theaterliteratur, S. 13

„Was das nicht künstlerische Schauspiel angeht, so unterteilt sich dieses in vier Arten: Das erste das Melodram, das zweite das Grand Guignol, das dritte das Vaudeville und das vierte die Revue. Wahrscheinlich stellt sich die letzte Art davon, welche auch bei uns am häufigsten präsent ist, als die ernsthafteste Gefahr für das künstlerische Schauspiel in unserem Land dar.“²¹⁸

Es waren diese Entwicklungen, die in den 1930er Jahren den Ruf nach Eingreifen des Staates ins Theatergeschehen immer lauter machten, bis schließlich 1935 die staatliche Nationalgruppe für Schauspiel als Gegenpol für diese Tendenzen gegründet wurde.

Die Linie, die die Nationalgruppe verfolgte, war ein Anknüpfen an dem, was Ğorġ Abyaḍ vor fast drei Jahrzehnten begonnen hatte, nämlich europäische oder nach dem gleichen Muster von ägyptischen Autoren verfasste Dramen zu präsentieren.

Aber es verging nicht viel Zeit, bis sich die Gruppe großer Kritik ausgesetzt sah. Hauptsächlich wurde der Gruppe bemängelt, den Interessen anderer Kreise als den der Gebildeten und Intellektuellen keine Rechnung getragen zu haben.

Und tatsächlich war es der Gruppe nicht gelungen, große Massen von Zuschauern zu ihren Vorstellungen anzulocken, wie es bei privaten Gruppen der Fall war, die Melodramen, Komödien oder Dramen nach dem Stil des arabischen Schauspiels präsentierten. Es war auch nahe liegend, dass die Nationalgruppe unter diesen Umständen finanzielle Verluste machte. 1942, d.h. im siebten Jahr ihres Bestehens, wurde sie schließlich aufgelöst, aber zugleich an ihrer Stelle eine neue mit dem Namen „Ägyptische Gruppe für Schauspiel und Musik“ ins Leben gerufen.

Das Repertoire der neuen Gruppe wurde sowohl auf in der Umgangssprache verfasste Stücke als auch auf die Operette erweitert. Neben anderen Dramen wurde in der ersten Saison der neuen Gruppe die Operette „Scheherazade“ (die Musik dafür stammte vom bekannten Volkskomponisten Sayyid Darwīš) und „Lady Windermere's Fächer“ von Oscar Wilde aufgeführt. In den nächsten Jahren präsentierte die Gruppe Theaterstücke von ägyptischen Autoren, darunter Taufīq al-Ḥakīm, Aḥmad Šawqī, Alī Aḥmad Bākaṭīr, ‘Azīz ‘Abāza und Maḥmūd Taymūr.²¹⁹

Die Theaterwerke dieser Autoren sind für die vorliegende Arbeit aus zwei Gründen interessant. Einmal, um den Einfluss des westlichen Theaters zu verdeutlichen. Denn die

²¹⁸ Taymūr, Maḥmūd : Das Schauspiel in Ägypten. In: Theorie des Theaters, Band I, S. 244

²¹⁹ ar-Ra‘ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 72ff

Entstehung der Originalisierung kam als Reaktion auf diesen Einfluss. Zum anderen ist ein guter Teil der Werke von den bekanntesten Theaterautoren dieser Periode eine Schöpfung aus dem arabischen Kulturerbe, bzw. der arabischen Geschichte, welche auch den Kern der Originalisierung ausmacht.

5.3. Taufiq al-Ḥakīm (*4)

Es gibt keinen Theaterautor, dessen Name so unmittelbar mit dem arabischen Theater verbunden ist, wie der von Taufiq al-Ḥakīm. Die Gründe dafür sind vielfältig. Einer davon ist sicherlich seine über mehrere Jahrzehnte anhaltende Präsenz in der ägyptischen Theater- und Literaturwelt.

Taufiq al-Ḥakīm hinterließ 100 Theaterstücke, aber auch eine große Zahl von Erzählungen, von denen einige in mehrere Fremdensprachen übersetzt wurden. Dazu schrieb er auch mehrere Sachbücher über verschiedene Themen.

Es gibt auch keinen anderen arabischen Theaterautor, der sich so sehr an der Theaterkonzeption gehalten hat.

Sein erstes Stück verfasste Taufiq al-Ḥakīm 1918. Es war eine Komödie und hatte den Titel: „Der ungeladene Gast“, womit die britische Besatzungsmacht in Ägypten gemeint war. In der Zeit von 1922- 1924 schrieb er Stücke, die zur Kategorie der „Farce“ gehören. Aus dieser Phase stammen auch seine beiden Stücke: „Die neue Frau“ und „‘Alī Bābā“. Im ersten Stück setzte sich al-Ḥakīm mit der in damaliger Zeit neu entbrannten Diskussion über die

(*4) Die Familie Taufiq al-Ḥakīms (1898-1987) wollte, dass er wie sein Vater Richter werden sollte. So studierte al-Ḥakīm Jus. Sein Studium schloss er 1924 ab. Aber sein eigentliches Interesse während und nach dem Studium galt dem Theater, was seine Eltern gar nicht glücklich machte. Um ihn davon fernzuhalten schickten sie ihn nach Frankreich. Er sollte dort sein Doktorstudium machen. Aber auch hier interessierte sich Taufiq al-Ḥakīm mehr für die Literatur und das Theater als für sein Jusstudium. Als seine Eltern das erfuhren, ließen sie ihn ohne Abschluss seines Doktoratstudiums nach Ägypten zurückkommen.

Nach seiner Rückkehr aus Paris arbeitete Taufiq al-Ḥakīm als Staatsanwalt, dann als Beamter in mehreren Ministerien. 1943 kündigte er seinen Job und begann im Journalismusbereich zu arbeiten. Ab den fünfziger Jahren wurde er mit der Ausübung wichtiger Posten im Staat betraut. Unter anderem wurde er Vertreter Ägyptens bei der UNESCO in Paris. Danach wurde er ständiges Mitglied des „Obersten Rates für Betreuung der Künste und der Literaturen“ (Mandūr, Muḥammad: Das Theater Taufiq al-Ḥakīms, S. 9ff)

Emanzipation der Frau auseinander, wobei hier erwähnt werden muss, dass Taufiq al-Ḥakīm Zeit seines Lebens eine ambivalente bis reaktionäre Einstellung gegenüber der Frau bezog, weshalb er auch den Titel „Frauenfeind“ bekam. Das Stück „‘Alī Bābā“ wurde im Stil des arabischen Schauspiels geschrieben und inszeniert.²²⁰

Taufiq al-Ḥakīm äußerte sich mehrmals kritisch über seine Stücke dieser Schaffensphase. Entscheidend für diese veränderte Einstellung war sein Aufenthalt in Paris in der Zeit zwischen 1924-1927.

Die Stücke, die Taufiq al-Ḥakīm unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Paris schrieb, waren Bearbeitungen von religiösen, literarischen Stoffen, altägyptischen Mythologien oder Rezeptionen von Antikendramen.

Beispiele für Theaterstücke mit religiösen Motiven sind: „Die Höhlenbewohner“ 1933, „Muḥammad“ 1936 und „Der weise Salomon“ 1944.

Sein Stück „Isis“ ist eine Bearbeitung des altägyptischen Osiris-Mythos. Zur Rezeption von antiken Dramen gehören die Stücke: „Praxa oder das Problem des Regierens“ 1939, das eine Bearbeitung des Stückes „Parlament der Frauen“ von Aristophanes ist. Dann folgten „Pygmalion“ 1942 oder „König Ödipus“ 1949.

Zu den Verarbeitungen literarischer Stoffe aus dem arabischen Kulturerbe gehört sein Stück „Scheherazade“ 1934.

Das Theater Taufiq al-Ḥakīms wird von den arabischen Wissenschaftlern als „intellektuelles“ oder „abstraktes“ Theater bezeichnet.

Er selbst definiert einen großen Teil seiner Stücke als „geistiges Theater“. Darüber sagte er: „Heute platziere ich mein Theater im Geiste und mache aus den Darstellern Ideen, die sich mit Symbolen bekleidet im Bereich der Abstraktion bewegen“.²²¹

Er betonte auch, dass er den größten Teil seiner „geistigen“ Stücke als „Lesedramen“ geschrieben und an ihre Umsetzung auf der Bühne nicht gedacht hatte.

5.4. Aḥmad Šawqī (†)

²²⁰ Mandūr, Muḥammad: Das Theater Taufiq al-Ḥakīms, S. 10f

²²¹ ebenda, S. 36

Aḥmad Šawqī begann seine literarischen Aktivitäten mit drei Romanen. Zwei davon spielen im alten Ägypten und der dritte im alten Persien. Aber Šawqīs literarisches Gewicht lag viel mehr in der Poesie als in der literarischen Prosa.

Zum umfangreichen literarischen Schaffen von Aḥmad Šawqī gehören auch mehrere Dramen, die er zwischen 1893 und kurz vor seinem Tod 1932 schrieb.

„Besides his important lyric poetry, Shauqi made a valuable contribution to the development of the lyric historical drama in Arabic.“²²²

Fünf von seinen Theaterstücken sind Versdramen, und: „one comparatively unimportant comedy. The comedy, al-Sitt Hudā, tells, the story of a lady who married time and again to men who desire her only for her wealth, but, once she is aware of their cupidity, she succeeds in getting rid of them.“²²³

Im Gegensatz zu seinen anderen Stücken verzeichnete „al-Sitt/ Frau Hudā“ wenig Erfolg.

Landau sieht den Grund darin liegen, dass:

“he has not even seriously tried-in freeing himself from the ancient laws of meter and rhyme.“²²⁴

Die historischen Dramen Šawqīs sind: „Der große ‘Alī Bek“, „Laylās Narr“, „Der Tod Kleopatras“, „Qambīz“, „Die Prinzessin von Andalusien“ und „‘Antara“.

„Der Tod Kleopartas“ und „Qambīz“ spielen im alten Ägypten, „Der große ‘Alī Bek“ ist die Bearbeitung einer relativ modernen Phase der ägyptischen Geschichte, nämlich der osmanischen Herrschaft über Ägypten.²²⁵ „Die Prinzessin von Andalusien“ ist eine

(*4) Von Kindheit an hatte Aḥmad Šawqī (1868-1932) durch seine Großmutter, die im Hof des Khediven Ismāīl eine Hofdame war, einen näheren Bezug zum damaligen ägyptischen Königshaus. Von 1889 bis 1893 studierte er Jura und Sprachen in Kairo, setzte dann sein Studium in Frankreich fort. Während dieses Aufenthaltes beschäftigte er sich mit der französischen Literatur. Nach seiner Rückkehr nach Ägypten war er bis 1913 Hofdichter des Khediven Abbas II. Wegen seiner antibritischen Einstellung wurde er 1914 verbannt. 1919 kehrte er nach Ägypten zurück. 1927 wurde ihm der Titel „Dichterbürst“ verliehen. In seiner Dichtung thematisierte er soziale und politische Fragen. Bekannt wurde er auch wegen seiner Liebesgedichte, die von großen Musikern vertont und von bekannten arabischen Sängern gesungen wurden. (Lexikon arabischer Autoren, S. 250)

²²² Landau, Jacob, M.: Studies in the Arab Theater and Cinema, S. 126f

²²³ ebenda, S. 127

²²⁴ ebenda

²²⁵ Ebenda

Auseinandersetzung mit der arabisch-islamischen Herrschaft in Spanien und die Themen sowohl von „Laylās Narr“ als auch „‘Antara“ sind aus der klassischen Literatur bezogen.

5.5. ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr (*6)

Das literarische Schaffen von ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr umfasst sowohl Theaterstücke als auch Gedichte und Erzählungen. Dennoch machen die Theaterstücke einen guten Teil davon aus. 20 von seinen 50 veröffentlichten Werken sind Theaterstücke. Das ägyptische Nationaltheater pflegte mehrere Jahre seine Saison mit den Stücken von Bākaṭīr zu eröffnen.

In den meisten seiner Theaterstücke wandte er sich, mehr als andere Theaterautoren in jener Zeit, der arabisch-islamischen Geschichte und dem Literaturerbe zu. Insbesondere sein Stück „Das Geheimnis der Scheherazade“ (1953) verzeichnete einen großen Erfolg. Zu seinen Stücken mit arabisch-islamischem Hintergrund gehören „Szenen aus dem Hof der Šağarat ad-Durr“ (1943) und „al-Ḥākim Bi ‘Amri Illāh“ (1947).

Das Stück „al-Hawdağ Schloss“ (1944) ist eine romantische Liebesgeschichte, die in der arabischen Wüste zur Zeit der Fāṭimiden-Dynastie (973-1071) spielt.

Bākaṭīr befasste sich auch mit Motiven vorislamischer Kulturen, wie in seinem Stück „Echnaton und Nefertiti“ (1940) und „Ḥarūt und Marūt“ (1963).²²⁶

Wie es auch mehrere Dramatiker seiner Generation taten, experimentierte ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr mit antiken Dramen. Beispiel dafür ist sein Stück „Die Tragödie des Ödipus“ (1949). Einige seiner Stücke wie eben „Echnaton und Nefertiti“ sind Versdramen.

In mehreren Stücken nahm er Bezug auf aktuelle politische Fragen wie in seinem Stück „Der

(*6) ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr (1900 -1969) wurde als Sohn einer Familie jemenitischer Abstammung in Indonesien geboren. Bis 1928 lebte er abwechselnd im Jemen und in Indonesien. 1934 ging er nach Ägypten, um dort zu studieren. 1939 schloss er sein Studium in Anglistik ab, lebte aber weiterhin in Ägypten und wurde im Jahre 1954 ägyptischer Staatsbürger. Viele von seinen Theaterstücken, aber auch von seinen Erzählungen wurden verfilmt. Er bekam mehrere Staatspreise für Kunst und Literatur. (Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, Band I, S. 288)

²²⁶ ebenda, S. 288ff

neue Shylock“ (1945). Darin setzte er sich mit der zionistischen Gefahr für Palästina auseinander und prophezeite die Gründung des Staates Israel.²²⁷

Andere Dramen mit aktueller sozialer Thematik sind „Dr. Ḥāzim“ (1948), „Das Leben ist ein Chaos“ (1957), „Katzen und Mäuse“ (1959) und „Frau Ġulfadān“ (1962).

„Dr Ḥāzim is a modern domestic drama in seven scenes, dealing with the disastrous results of the undue influence of parents and parents-in-law on their children ... This Chaotic World is a satirical fantasy on women liberation and the call for absolute sex equality...“²²⁸

Es geht im Stück um eine Familie, die von der herrsch- und selbstsüchtigen Ehefrau Ḥikmat Ḥānim regiert wird. Sie beschlagnahmt das ganze Einkommen ihres Mannes und ihres Stiefsohnes Dr. Ḥāzim für ihren aufwändigen Lebensstil und die nicht abreißen wollenden Ansprüche ihrer beiden Kinder. Daher sieht sich Ḥāzim nicht imstande, seine Verlobte Nāhid zu heiraten. Als die Familie seiner Verlobten die schwierige finanzielle Lage Ḥāzims erkennt, löst sie die Verlobung auf. Für Ḥāzim bricht eine Welt zusammen und er versinkt in Glückspiel und Alkohol. Da greift sein Vater ein und es gelingt ihm, den Vater von Nāhid zur Wiederherstellung der Verlobung zu gewinnen. Ḥāzim und Nāhid heiraten. Aber dann fangen Probleme anderer Art an, und zwar indem nun die Mutter von Nāhid ihre Tochter gegen Ḥāzim ausspielt, weil dieser weiterhin für die finanziellen Ansprüche seiner Stiefmutter aufkommt. Aber am Schluss kehrt Ruhe im Eheleben von Dr. Ḥāzim ein, nachdem sein Schwiegervater sich letztendlich durchsetzen und seiner Frau das Einmischen in die Ehe ihrer Tochter verbieten kann.²²⁹

²²⁷ Badawi, M. Modern Arabic drama in Egypt, S. 112f

²²⁸ ebenda, S. 123f

²²⁹ Bahī, 'Iṣām: Das soziale Theater von Bākaṭīr, S. 53

5.6. 'Azīz 'Abāza (*7)

Ein weiterer Autor, der wie Aḥmad Šawqī Versdramen schrieb, war 'Azīz Abāza. 'Azīz Abāza veröffentlichte etwa zehn Theaterstücke und mehrere Gedichtbände. Die meisten seiner Theaterstücke wurden aufgeführt. Ein großer Teil davon waren historische Spiele oder Bearbeitungen altliterarischer Stoffe:

„Qays und Lubnā“ (1943), „al-'Abbāsa“ (1947), „an-Nāšir“ (1949), „Šağarat ad-Durr“ (1947), „Der Niedergang Andalusiens“, (1952) oder „Schahrayār“ (1955).²³⁰

„Qays und Lubnā“ ist die Bearbeitung einer der in der arabischen Literatur bekannten „udritischen“ Liebesgeschichten. (*8) Es ist die Geschichte des Dichters Qays Ibn Ḍurayḥ (gest. um 687), der von seinen Eltern zur Scheidung von seiner Frau Lubnā gezwungen wurde, er sie aber nicht vergessen und über seine Liebe zu ihr nicht hinweg kommen konnte. In „al-'Abbāsa“ geht es um die tragische Liebe zwischen al-'Abbāsa, der Schwester des Kalifen Hārūn ar-Rašīd (786-809) und seinem Freund und Minister Ġa'far al-Barmakī „which leads to Harun's destruction of all the Barmakids.“²³¹(*9)

(*7) 'Azīz 'Abāza (1898- 1972) studierte Jus, arbeitete dann im Justizbereich und war sein Leben lang politisch sehr aktiv. Unter anderem wurde er Gouverneur von zwei ägyptischen Provinzen. Er bekam im Jahre 1963 den Staatspreis für die Künste. (Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, Band I, S. 167)

²³⁰ Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, Teil I, S.168

(*8) siehe **Anm. (19), Tabelle (2), Abschnitt: 3.2.4. Aḥmad Abū Qalīl al-Qabbānī**

²³¹ Badawi, M.M.: Modern Arabic drama in Egypt, S. 215

(*9) Seriöse historische Quellen berichten, dass al-'Abbāsa mit Mūsā Ibn 'Isā al-'Abbāsī verheiratet war, und dass ihre angebliche Liebesgeschichte mit Ġa'far al-Barmakī erfunden ist. Der Grund für die Zerstörung der Barmakiden- Dynastie hatte nach der Ansicht dieser Historiker mehr politische und weniger persönliche Gründen und liegt ihrer Meinung nach in der Übermacht, die diese Familie hatte erreichen können. (al-Faylī, Samīra: Frauen im Leben Hārūn ar-Rašīd, aus: Zeitschrift (Mesopotamia), Nr. 2 u.3, 2004, (www.mesopotamia4374.com/)

„an-Nāṣir“ ist ein Drama über die Herrschaft der Umayyad Kalifen ‘Abd ar-Raḥmān an-Nāṣir (912-961) in Andalusien und: „its glory and achievements as well as its corruption at the court, the conflict between his two ambitious sons, and love and violence, intrigues and betrayals by female slave.“²³³

„Šaġarat ad-Durr“ ist eine weitere Bearbeitung von der Geschichte dieser Königin, die im dreizehnten Jahrhundert in Ägypten regierte. Und sein Stück „Schahrayār“ ist die Interpretation einer der beiden Hauptfiguren in „Tausendundeine Nacht“ Scheherazade und Schahrayār. Außerdem schrieb ‘Azīz Abāza „Julius Cäsar“, das eine Adaption des gleichnamigen Stückes von Shakespeare ist.²³⁴

Die Stücke „Herbstlaub“ (1957) und „Zahra“ (1968), ebenfalls Versdramen, sind aber im Unterschied zu den anderen keine Bearbeitungen von historischen oder altliterarischen Stoffen, sondern spielen in der Gegenwart.²³⁵ Außerdem genießen sie unter den Theaterstücken von ‘Azīz Abāza eine besondere Stellung.

“Two possible exceptions to this generalization are Abaza’s interesting attempts to treat modern subjects in verse. Awraq al-Kharif (Autumn Leaves, 1957) and Zahra (1967)”²³⁶

5.7. Maḥmūd Taymūr (*10)

Maḥmūd Taymūr war einer von den bekanntesten ägyptischen Schriftstellern. Insbesondere zeichnete er sich in der Gattung der Kurzgeschichte aus. Er schrieb auch mehrere Novellen. Seine ersten Geschichten und Erzählungen erschienen in den 1920er Jahren. Erst nach dem zweiten Weltkrieg begann er Theaterstücke zu schreiben. Er schrieb sieben Theaterstücke, von denen einige wie „Eine Teeparty“ mit großem Erfolg aufgeführt wurden.

²³³ ebenda

²³⁴ ebenda

²³⁵ Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, Band I, S. 198

²³⁶ Badawi, M.M: Modern Arabic drama in Egypt, S. 216

(*10) Maḥmūd Taymūr (1894- 1973) war einer aus der berühmten Taymūr Familie. Sein Vater Aḥmad Taymūr war im 19.Jahrhundert ein bekannter Literat und Literatur- und Kunstmäzen. Auch Sein Bruder Muḥammad Taymūr war ein Theaterautor und gilt als erster Vertreter des Realismus im arabischen Theater. (Jacob.M.Landau: Studies in the Arab Theater and Cinema, S.147)

In seinen Stücken „Die Bomben“ und „Bunker Nr. 13“ schildert Taymūr Situationen und Erlebnisse aus der Zeit während des Zweiten Weltkrieges.

Wie auch andere arabische Dramatiker schrieb auch er historische Stücke, wie etwa „Der Falke von Qurayš“ und „Heute wird Wein getrunken“. Das erste Stück ist über ‘Abd ar-Raḥmān ad-Dāḥil, dem es, nachdem die Abbasiden die Umayyaden-Dynastie gestürzt hatten, als einzigem von dieser Dynastie gelang, nach Andalusien zu flüchten und dort die Umayyaden-Herrschaft zu gründen. Das zweite Stück ist eine Bearbeitung des Lebens des bekannten vorislamischen Dichter 'Imru' al-Qays.²³⁷

5.8. Analyse: Europäische Einflüsse

Mit der Hinwendung zum europäischen Theater wurden die arabischen Autoren immer mehr von westlichen Dramatikern und Theatertendenzen beeinflusst. Es waren entweder die Autoren selbst, die verrietten, unter dem Einfluss welchen Dramatikers, bzw. welcher Theaterichtung sie standen oder es waren auch mehrere Kritiker oder Theaterwissenschaftler, die sich damit beschäftigten, europäische Einflüsse auf arabische Dramatiker und Autoren aufzuspüren.

Auch wenn der Einfluss des europäischen Theaters erst mit Taūfīq al-Ḥakīm zur Tendenz wurde, dennoch zeichneten sich schon in der Postpionierzeit Ansätze dieser Beeinflussung in den Arbeiten von einzelnen Theaterautoren ab.

Ein Aspekt dieser Beeinflussung zeigt sich durch die zum Inhalt der Theaterstücke gemachten Motive. Hier wurden im Gegensatz zu der herrschenden Richtung des arabischen Schauspiels soziale Fragen thematisiert. Als erste Beispiele dafür gilt das Stück „Das neue und das alte Ägypten“ von Farah Ānṭūn, zum ersten Mal 1913 aufgeführt. Das Stück gilt als das erste ägyptische Drama, durch das der Autor die Aufdeckung der hinter einer perfekten sozialen Fassade verborgenen moralischen Dekadenz beabsichtigte.²³⁸

"تأثر فرح أنطون بقراءاته في أدب الغرب خصوصا أعمال أميل زولا فأعجب إعجابا بيينا بنظريته القائمة على انتخاب مقاطع عرضية من الحياة وتقديمها في أعمالها الفنية كما هي.":

²³⁷ Landau, Jacob, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, S. 147f

²³⁸ ‘Āmir, M.H. Sāmī: *Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg; Teil I*, S. 148

„Farah Ānṭūn war von seiner Lektüre der westlichen Literatur und speziell von Emil Zola beeinflusst. Sehr beeindruckt war er insbesondere von Zolas Theorien, die auf der Auswahl diagonalen Lebenssituationen beruhen, um sie dann ohne wesentliche Änderung in seinen künstlerischen Werken zu präsentieren.“²³⁹

Unter direktem Einfluss der westlichen Kultur im Allgemeinen und des Theaters im Speziellen stand Muḥammad Taymūr.

" وسافر محمد تيمور إلى فرنسا سنة 1911 وهناك استطاع أن يشبع هوايته ورغبته ونعني بها المسرح والتمثيل. وكان يطلع على المسرحيات الفرنسية ويشاهد ما يجري في المسرح من عروض وهناك درس أصول المسرح وقواعده. وعاد محمد تيمور إلى مصر عام 1914.":

„Muḥammad Taymūr reiste 1911 nach Frankreich. Dort konnte er sein Interesse fürs Theater und Schauspiel befriedigen. Er besuchte Vorstellungen von französischen Theaterstücken und studierte Theorie und Praxis des Theaters, dann kehrte er 1914 nach Ägypten zurück.“²⁴⁰

Unter allen Theaterautoren der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts kann man in den Stücken von Muḥammad Taymūr eine intensive Auseinandersetzung mit sozialen Fragen registrieren.

"وقد قامت أيام محمد تيمور سنوات 1919 إرهابات ثورة اجتماعية تتمثل في تغيير العلاقات الاجتماعية وخاصة علاقة الرجل بالمرأة وكذلك مفاصل الشبان من الأغنياء والموظفين وخداعهم الفتيات والوقوف في وجه قسوة الآباء وسطوتهم مع أبنائهم ومعارضة إرغام الفتاة على الزواج بمن لا تحب مما كان نتاجا مباشرا للمخالطة مع ثقافة أوربا التي انتقلت مترجمة إلينا على يد أمثال رفاعة الطهطاوي في كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز". فكثيرا ما كانت تعقد المقارنات بين حياتنا وحياة الغربيين لإيضاح سوء ما عندنا وحسن ما عندهم مع الإشارة إلى المفاصل التي تسربت إلى حياتنا العصرية عنهم.":

„Zur Zeit Muḥammad Taymūrs zeichneten sich um 1919 Vorboten einer sozialen Revolution ab, die sich in Veränderung der sozialen Verhältnisse, insbesondere in der Mann-Frau Beziehung, der Verdorbenheit reicher Männer und Staatsbeamter und ihrer Unehrlichkeit jungen Frauen gegenüber, im Aufbegehren gegen die Härte der Väter und ihren autoritären Umgang mit ihren Kindern, aber auch dagegen, die Mädchen zu zwingen, Männern die sie nicht lieben, zu heiraten, ausdrückte. All das war das Resultat des direkten Kontaktes mit der europäischen Kultur, die uns übersetzt durch Persönlichkeiten wie Rifā‘a aṭ-Ṭaḥṭāwī in seinem Buch >Die Läuterung des Goldes in einer zusammenfassenden Darstellung von Paris<

²³⁹ ebenda

²⁴⁰ ‘Umar, Muṣṭafā ‘Alī : Der Realismus im ägyptischen Theater, S. 259

vermittelt wurde. Es wurde oft Vergleiche zwischen unserem und dem Leben im Westen gezogen, um auf alles Schlechte, was wir haben, und alles Bessere, was sie haben, hinzuzeigen. Zugleich wurden auch auf alle Verderblichkeiten hingewiesen, die von ihnen in unser modernes Leben eindringen.“²⁴¹

Dennoch zeigt sich der Einfluss des westlichen Theaters bei keinem anderen arabischen Autor der Postpionierzeit so ausdrücklich als bei Taufiq al-Ḥakīm. Er selbst schreibt, dass er während seines dreijährigen Aufenthaltes in Paris eine geistige Umwandlung bezüglich seiner Identität als Autor durchmachte. Von europäischen Dramatikern wie Ibsen, Pirandello, Bernhard Shaw, Maeterlinck beeinflusst, begann er sich vom Theater des Lustspiels, des Vaudevilles und der Operette, das er in Ägypten vor seiner europäischen Reise gemacht hatte, zu distanzieren und diese europäischen Dramatiker zum Vorbild zu nehmen.²⁴²

In den dreißiger und vierziger Jahren schrieb Taufiq al-Ḥakīm unter anderem die Stücke:

„Die Höhlenbewohner“, „Der Eid des Teufels“ 1938, „Praxa oder das Problem des Regierens“ 1939 und „Der weise Salomon“ 1944.

Schon die Titel dieser Stücke verraten, dass sich Taufiq al-Ḥakīm nach seiner Rückkehr aus Frankreich in einem Themenbereich zu bewegen begann, dem sich im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert europäische Dramatiker widmeten. Das geht von der Rezeption antiker Dramen bis hin zum Aufgreifen religiöser, historischer, aber auch gesellschaftsbezogener Themen.

Aber speziell sind sowohl im theatralen Aufbau seiner neuen Stücke als auch in der Gestaltung der Figuren bis hin zu den Aussagen, die Taufiq al-Ḥakīm den Zuschauern, bzw. Lesern seiner Dramen übermitteln wollte, Einflüsse des europäischen Symbolismus erkennbar.

Arabische Theaterwissenschaftler sind der Meinung, dass al-Ḥakīm speziell von Maurice Maeterlinck beeinflusst wurde.

"ولم يتوقف تأثر توفيق الحكيم بميتزلينك عند حد التقليل من الحركة الخارجية واعتماده أساساً على الحوار لإبراز الحركة الداخلية للنفس، وإنما تأثر به أيضاً في ربط هذا الصراع في نفس الإنسان بالقوى الخفية وبالمجهول والأقدار وبالاهتمام بالمشكلات الكبرى للمصير الإنساني".

²⁴¹ Ša' rāwī, Abd al-Mu' ṭī: Das zeitgenössische ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge, S. 101

²⁴² 'Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil II, S. 11

„Die Beeinflussung durch Maeterlinck drückt sich nicht nur in der Reduzierung von externer Bewegung und Hervorhebung des Dialoges aus, um die interne Beweglichkeit der Seele ans Tageslicht zu bringen, sondern auch einmal im Verbinden des Konfliktes in der menschlichen Seele mit unsichtbaren Kräften, mit dem Unbekannten, dem Schicksalshaften und zum anderen in der Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Fragen des menschlichen Daseins.“²⁴³

Über den Einfluss des europäischen Theaters auf Aḥmad Šawqī schreibt ein Kritiker:

"ليس بخاف على مؤرخي الأدب والنقاد إن شوقي قد أعجب بالمسرح الكلاسيكي في فرنسا أثناء القرن السابع عشر، إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة، موجهين عنايتهم إلى الملوك والنبلاء غير خائضين في الحياة العادية المألوفة متسامين مرتفعين عن هذه الحياة مترفعين تبعاً لذلك في لغتهم الشعرية عن اللغة العادية إلى اللغة البلاغية الممتازة."

„Es ist den Literaturhistorikern und Kritikern nicht verborgen geblieben, dass Šawqī vom klassischen Theater in Frankreich im siebzehnten Jahrhundert sehr beeindruckt war. Hier schöpften Dichter wie Corneille und Racine ihre Theaterstücke aus der Geschichte und den Heldentaten. Ihr Interesse war Königen und Aristokraten gewidmet. Sie distanzierten sich vom gewöhnlichen alltäglichen Leben. Dementsprechend gestalteten sie ihre dichterische Sprache in einem gehobenen und ausgezeichneten rhetorischen Stil.“²⁴⁴

Die meisten Versdramen von Aḥmad Šawqī haben einen historischen oder klassisch-literarischen Hintergrund. So siedelte er die Handlung seiner Stücke „Qambīz“ in der altägyptischen Epoche und „‘Ali Bek der Große“ in der Zeit der osmanischen Herrschaft in Ägypten an. In seinen Stücken „Laylās Narr“ und „‘Antara“ griff er auf die klassische arabische Literatur zurück.

Der Zurückgriff von Theaterautoren wie al-Ḥakīm, Bākaṭīr, ‘Abāza und anderen auf die arabische Geschichte und die klassische und volkstümliche Literatur war hauptsächlich dadurch motiviert, es europäischen Dramatikern gleichzutun, und zwar als sie sahen, dass ihre europäischen Vorbilder bisweilen die Inhalte ihrer Theaterstücke aus der europäischen Geschichte und Literatur holten.

²⁴³ Ḥammūdī, Tas ‘īdat Āyat: Einfluss des westlichen Symbolismus auf Taufīq al-Ḥakīm, S. 95

²⁴⁴ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil I, S. 206

Unter ebenso europäischem Einfluss entstanden von mehreren arabischen Dramatikern Adaptionen antiker Dramen, bzw. Dramen von Shakespeare oder Goethe.

Beispiele für die Adaption antiker Dramen sind: „Ödipus“, „Pygmalion“, „Praxa oder das Problem des Regierens“ von Taufīq al-Ḥakīm und „Die Tragödie des Ödipus“ von ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr. „Der Tod Kleopatras“ von Aḥmad Šawqī und „Julius Caesar“ von ‘Azīz ‘Abāza sind Bearbeitungen von Shakespeare-Tragödien.

Mehrere arabische Autoren setzten sich in ihren Dramen auch mit dem Faustmotiv auseinander wie zum Beispiel Taufīq al-Ḥakīm in „Salomon der Weise“ (1943), Muḥammad Farīd Abū Ḥadīd in „Der Satansknecht“ (1945), Maḥmūd Taymūr in „Raffinierter als der Teufel“ (1953), Faṭḥī Raḍwān in „Tränen Satans“ (1955) und ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr in „Harūt und Marūt“ (1960) wie auch in „Der neue Faust“ (1967).²⁴⁵

In allen diesen Bearbeitungen bemühten sich die Dramatiker allerdings, die Hauptfiguren, bzw. die Motive aus einer eigenen Betrachtung zu interpretieren. Zum Beispiel versuchte Aḥmad Šawqī in „Der Tod Kleopatras“ ein anderes Bild von dieser historischen Figur zu gestalten:

"وإذا كان المؤرخون الغربيون قد الحوا على الحديث عن نزواتها وخضوعها لشهواتها الجسدية حتى أضاعت ملكها وسأقت بلدها إلى استعمار روماني طويل فإن شوقي يحاول أن يبرر ذلك ويفسره تفسيراً جديداً جاعلاً منها بطلا قومياً أصيب بلحظات يأس قاتل أدت إلى سقوطه لانتهاء مجده فلجأ إلى الانتحار وهذا الانتحار في حد ذاته عند شوقي يعد موقفاً قومياً جليلاً قصدت به كليبواترا تجنيب وطنها مصر عار الهوان لو قدر لملكته أن تساق أسيرة إلى روما لتعرض هناك كالسبي على الرجال."

„Während die europäischen Historiker beharrlich von ihren (Kleopatras) Launen und dem Nachgeben ihrer körperlichen Gelüste sprachen, was zum Verlust ihres Reiches und zur langen römischen Besatzung ihres Landes geführt hätte, versuchte Šawqī was geschehen war zu rechtfertigen, und es neu zu interpretieren [...], indem er aus ihr eine nationale Heldin machte, die nach dem Erlöschen ihres Ruhmes in schwere Resignation gerät und deswegen den Freitod wählt. Für Šawqī ist dieser Freitod eine großartige nationale Tat, durch die

²⁴⁵ al-Ḥaḡāḡḡī, Šams ad-Dīn, Aḥmad: Der Mythos im zeitgenössischen ägyptischen Theater, S. 133

Kleopatra ihrer Heimat Ägypten die Schande der Erniedrigung erspart, würde sie nach Rom als Kriegsgefangene verschleppt und den Männern dort als Kriegsbeute angeboten.“²⁴⁶

Von den Antikenmotiven war insbesondere „Ödipus“ für mehrere arabische Dramatiker sehr interessant. Durch die zahlreichen Übersetzungen, aber auch zahlreiche Bücher und Abhandlungen, die über das Theater der Antike veröffentlicht wurden, wurde mit der Zeit das Ödipus- Motiv nicht nur Leuten vertraut, die einen direkten Kontakt mit der europäischen Kultur hatten.

Zu den anspruchsvollen Übersetzungen gehören sechs Theaterstücke von Sophokles, darunter Ödipus, die von Ṭāhā Ḥusain (*11) übersetzt wurden. Außerdem übersetzte Ḥusain 1946 „Ödipus“ von André Gide.

Von den Dramatikern, die sich mit Ödipus befassten, war Taufīq al-Ḥakīm, der 1949 „König Ödipus“ veröffentlichte. Im selben Jahr veröffentlichte ‘Alī Aḥmad Bākaṭir sein Stück „Die Tragödie des Ödipus“. Beide Autoren versuchten eine eigenständige Interpretation des Ödipus abzugeben.

Von der freudschen Schule über die Rolle von familiären und gesellschaftlichen Faktoren bei der Formierung der Persönlichkeit von Individuen beeinflusst, lässt al-Ḥakīm von Anfang an erahnen, dass Ödipus in ziemlich harmonischen familiären Verhältnissen lebt. Aber er verheimlicht seiner Familie eine große Lüge. Denn es war nicht die Sphinx, die er tötete, sondern einen gewöhnlichen Löwen. Es ist Teiresias, der diese Lüge in der Welt setzte. Dadurch bezweckt Teiresias der Bevölkerung von Theben zu suggerieren, dass Ödipus als zukünftiger König geeigneter als Kreon wäre. Nun muss Ödipus mit der Last dieser Lüge leben und das macht seine Tragödie aus. Insbesondere hat er davor Angst, vor seiner geliebten Frau und den Kindern als Lügner entlarvt zu werden.²⁴⁷

²⁴⁶ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil I, S. 208.

(*11) Ṭāhā Ḥusain (1889-1973), Eine der größten Persönlichkeiten der arabischen Literatur im 20. Jahrhundert. Wurde als „Doyen der arabischen Literatur“ betitelt, verlor seine Sehkraft, als er ein Kind war, studierte in Ägypten und Frankreich. Wirkte 1920-1932 als Professor für arabische Literatur an der Universität Kairo und wurde erster Dekan der Faculty of Arts. Später wurde er Rektor der Alexandria-Universität und 1950-1952 Erziehungsminister. Er war Kritiker, Literaturwissenschaftler und Schriftsteller. (Chrestomathie der modernen arabischen Prosaliteratur, S. 192)

²⁴⁷ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil I, S. 99

In diesem Stück war al-Ḥakīm sehr darauf bedacht, Anhaltspunkte der Ödipus-Tragödie aus islamischer Sicht zu geben. Um das aufzuzeigen, konzentrierte er sich im Stück auf die Figur des blinden Wahrsagers Teiresias. Ihm schiebt al-Ḥakīm die Schuld an viel Unglück zu. Die Kette von Lügen mit dramatischen Auswirkungen beginnt mit der angeblichen Prophezeiung, die besagt, dass Laios ein Kind bekommen wird, das ihn töten und seine Mutter heiraten würde. Teiresias hat diese Prophezeiung erfunden, um den legitimen Thronnachfolger zu beseitigen. Um das zu erreichen, missbraucht er die Religion für seine diesseitigen Interessen. Damit macht al-Ḥakīm Teiresias als einzigen für die Tragödie des Ödipus verantwortlich.²⁴⁸

Taufīq al-Ḥakīm ging bei seiner Interpretation von seinem islamischen Glauben aus, dass es keinesfalls eine göttliche Vorbestimmung sein könnte, dass Ödipus seinen Vater töten und seine Mutter heiraten würde. Denn nach islamischen Glauben würde Gott niemals einen Menschen zum Begehen von falschen Taten verleiten.

Die gleiche Umgestaltung unternahm ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr in seiner Bearbeitung von „Ödipus“. Er lässt die Stadt Theben nicht von einer Pestepidemie, sondern von einer Hungersnot heimsuchen. Der Grund für diese Hungersnot sind die religiösen und staatlichen Obrigkeiten, die beide das Volk finanziell ausbeuten.²⁴⁹

Auch bei ihrer Faust-Interpretation gingen die arabischen Autoren von der islamischen Logik aus.²⁵⁰ Sie gelangen aus dem Konflikt zwischen Faust und Satan zum Standpunkt, dass so stark Satan auch sein kann, ihm es nie gelungen würde, einen Menschen mit festem Glauben zu besiegen.²⁵¹

Es ist noch zu erwähnen, dass mehrere arabische Autoren nicht nur Antikendramen adaptierten, sondern darüber hinaus auch religiöse und mythische Stoffe im Sinne des Theaters der Antike dramatisch bearbeiteten. Beispiel dafür ist das Stück „Die Höhlenbewohner“ von Taufīq Al-Ḥakīm. Er räumte selbst ein, dass seine Absicht in diesem Stück war, die Tragödie in ihrer ursprünglichen griechischen Bedeutung als Konflikt des

²⁴⁸ ebenda, S. 106

²⁴⁹ ebenda, S. 103

²⁵⁰ ebenda, S. 225

²⁵¹ ebenda, S. 271

Menschen mit metaphysischen Kräften zu einem Motiv mit arabisch-islamischem Hintergrund zu machen.²⁵²

6.7. Unterschiede bei der alten und neuen Rezeption des arabischen Kulturerbes

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren Taufiq al-Ḥakīm, ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr und die beiden Dichter Aḥmad Ṣawqī und ‘Azīz Abāza die bekanntesten Namen der arabischen Literatur. Ein guter Teil des Schaffens dieser Literaten waren Theaterstücke. Einige davon sind Schöpfungen aus der arabischen Geschichte oder der klassischen wie auch der volkstümlichen Literatur. Dabei schließen sie sich einer Tradition an, die im arabischen Theater seit seinen Anfängen präsent ist. Schon die Theaterpioniere an-Naqqāš und al-Qabbānī lehnten sich stark an das arabische Kulturerbe an.

Die im Kapitel „3.2.3.2. Gründe und Ursachen für die Hinwendung der ersten Theaterpioniere zur arabischen Geschichte und der klassischen und volkstümlichen Literatur“ erörterten Hintergründe für den Anschluss an die altarabische Geschichte und die klassische und volkstümliche Literatur in der Pionierzeit haben auch in späteren Perioden ihre Gültigkeit nicht verloren. Dennoch erkennt man beim Zurückgreifen auf die arabische Geschichte und die klassische und volkstümliche Literatur bei den Dramatikern der 1930er und 1940er Jahre wesentliche Unterschiede zu denen der Dramatiker der Pionier- und Postpionierzeit.

Der große Unterschied zwischen der Rezeption des arabischen Kulturerbes durch die alte und die neue Autorengeneration, welche auch unter europäischem Einfluss stand, äußerte sich in einer veränderten Art und Weise bei der Bearbeitung historischer oder altliterarischer Stoffe.

Denn während die Bemühungen der ersten Autorengeneration:

"لم تكن تعني بالنسبة للتراث العربي الفني أكثر من انتزاع أجزاء كاملة أو مبتورة من عالمه الفني دون إعطاء هذا التراث شيئاً يقابل ما أخذ منه...."

„für das arabische Kulturerbe nicht mehr bedeutete als ganze oder einzelne Teile von seiner künstlerischen Welt zu entreißen, ohne ihm aber dafür etwas zurückzugeben“, ²⁵³ benützten die neuen Dramatiker hingegen altertümliche Stoffe meistens nur als Grundlage, auf der sie die Handlung ihrer Stücke aufbauten. Dabei änderten sie nicht nur die Substanz des

²⁵² Ḥammūdī, Tas‘īdat Āyat: Einfluss des westlichen Symbolismus auf das Theater Taufiq al-Ḥakīm, S. 96

²⁵³ al-Barādī, al-Ḥalīd Muḥyī ad-Dīn: Charakteristikum des arabischen Theaters, S. 310

überlieferten Materials, sondern erfanden darüber hinaus Handlungen, die historisch gar nicht belegt sind.

Im Gegensatz zum Autor der Pionierzeit, der seinen Stücken die typischen moralischen Aussagen der volkstümlichen Erzählliteratur, wie etwa Anständigkeit wird belohnt, Gott wird beim Unrecht irgendwann und irgendwie für Wiedergutmachung sorgen, inkludierte, benützte der neue Autor seine Werke, um seine eigenen Ansichten, Weltanschauungen und seine Interpretation der Dinge zum Ausdruck zu bringen. Zudem bemühte er sich, historische Ereignisse oder Figuren aus einem anderen, modernen Gesichtspunkt zu betrachten.

Zum Beispiel machte Taūfiq al-Ḥakīm in seinem Stück „Der weise Salomon“ die Hauptfigur, Salomon, zum Symbol für die Bestrebung des Menschen nach uneingeschränkter Macht und nach absoluter Durchsetzung des eigenen Willens.

Obwohl Salomon, wie ihn al-Ḥakīm in diesem Stück erscheinen ließ, tausende junge und schöne Sklavinnen in seinem Palast hält, will er unbedingt auch noch die Liebe der Königin von Saba, arabisch Bilqīs, von deren Schönheit er angetan ist, gewinnen. Dafür setzt er den Dämon Dāhiš ein. Dāhiš kann mit seinen übernatürlichen Kräften Bilqīs samt ihren Begleitern in Salomons Palast versetzen. Aber Bilqīs liebt einen Mann aus ihrem Gefolge namens Munḍir. Auch sie ist sicher, dass sie als Königin über die Gefühle Munḍirs herrschen kann. Dieser liebt aber ihre Dienerin Šahbā'.

Am Schluss werden beide, sowohl Salomon als auch Königin Bilqīs eines anderen belehrt und zwar, dass auch ihre uneingeschränkte Macht ihnen nicht alles, was sie zu besitzen begehren, hier die Liebe und die Zuneigung anderer, geben kann.

Insbesondere Tausendundeine Nacht und speziell die beiden Hauptfiguren Schahrayār und Scheherazade waren immer eine Quelle der Inspiration für viele arabische Dramatiker, aber auch Dichter und Schriftsteller.

In „Das Geheimnis der Scheherazade“ versucht 'Alī Aḥmad Bākaṭir Schahrayār einer Psychoanalyse zu unterziehen. Bekanntlich fängt Tausendundeine Nacht damit an, dass König Schahrayār seine erste Frau mit einem schwarzen Sklaven überrascht. Er tötet nicht nur die beiden augenblicklich, sondern will sich ab nun überhaupt am weiblichen Geschlecht rächen.

So hat er jede Nacht eine junge Frau geheiratet, um sie am nächsten Tag töten zu lassen, bis er Scheherazade heiratet.

‘Alī Aḥmad Bākaṭīr stellt König Scharyār so dar, dass er infolge seines exzessiven sexuellen Lebens mit hunderten von Sklavinnen und durch viel Alkoholkonsum, impotent wurde. Als orientalischer Mann und Herrscher ist für ihn diese männliche Schwäche unerträglich. Um sie zu verbergen, gibt er sich noch intensiver seinen Ausschweifungen hin. Die Königin aber glaubt, sie wäre für ihn als Frau nicht mehr begehrenswert und versucht daher seine Eifersucht zu erregen. Sie arrangiert mit vertrauten Leuten aus ihrem Gefolge eine Szene, so dass der König sie mit einem Sklaven in ihrem Bett überraschen sollte. Ein Mann aus dem Gefolge der Königin fürchtet die Konsequenzen und informiert den König über den Plan. Aber die Sache kommt dem König sehr gelegen. Als er den schwarzen Sklaven im Bett der Königin entdeckt, spielt er den mächtigen Herrscher, der keine Sekunde zögert, jeden hart zu bestrafen, der sich traut, seine Würde als König und Herrscher zu verletzen. Er zieht sein Schwert und tötet sowohl den Sklaven als auch die Königin.

"ويكون بذلك قد تخلص من الدليل على قصوره الجنسي":

„Und somit kann er auch den Beweis für seine Impotenz vernichten“²⁵⁴

Taufīq al-Ḥakīm lässt in seinem Stück „Scheherazade“ die Figuren aus Tausendundeiner Nacht in einer anderen, tief philosophischen Dimension erscheinen.

Al-Ḥakīm fängt vom Ende Tausendundeiner Nacht an. Er zeigt König Schahrayār als Mensch, der nach dem Begehen von vielen Verbrechen sich sowohl von seinen körperlichen Trieben und Gelüsten als auch von seinem Hang zu Grausamkeiten befreien konnte. Er ist zur reinen Vernunft geworden. Diese tiefgreifende Lebensänderung ist eigentlich Scheherazade zu verdanken. Denn durch ihre Geschichten treibt sie Schahrayār dazu, seinen Geist und nicht seine Gefühle einzusetzen, um eine richtige Antwort auf alle Fragen des Lebens zu finden. Aber dann kommt es im Stück zu einem großen Überraschungseffekt. Denn am Schluss gibt al-Ḥakīm zu verstehen, dass diese Lösung für Schahrayār seinen eigenen Tod bedeuten würde, denn wenn sich ein Mensch von seinen Trieben und Gefühlen lösen kann um zu reiner Vernunft wird, tötete er zugleich das Leben in sich.²⁵⁵

²⁵⁴ Ḥamāda, Ibrāhīm: Horizonte des arabischen Theaters, S. 86f

²⁵⁵ Ḥammūdī, Tas‘īdat Āyat: Einfluss des westlichen Symbolismus auf das Theater Taufīq al-Ḥakīm, S. 230

Während das Theater der Pioniere mit Ausnahme des Theaters von Ya'qūb Ṣannū', das ohnehin nur für zwei Jahre bestehen konnte, kaum einen Bezug zur Realität hatte, bemühten sich nicht wenige Theaterautoren der dritten Generation, in ihren Werken eine Verbindung mit dem sozialen Leben und politischen Fragen ihrer Zeit herzustellen.

Das Theater als Medium fürs Senden von politischen Botschaften einzusetzen, ist bei 'Azīz Abāza stark repräsentiert. Hauptanliegen im Werk von 'Azīz Abāza war, den Kampfgeist gegen Kolonialismus, Ungerechtigkeit, moralische Dekadenz und politische Willkür beim ägyptischen Königshaus zu stimulieren. Insbesondere seine Stücke „Untergang Andalusiens“ und „Šağarat ad-Durr“ sind voller Anspielungen darauf. In einigen seiner Stücke war die politische Botschaft so eindeutig, so dass ihre Veröffentlichung, bzw. Aufführung erst nach dem Sturz des Königshauses infolge der Juli-Revolution 1952 möglich wurde.²⁵⁶

6.8. Bewertung und Kritik

Aḥmad Šawqī

"وقد غلب الطابع الغنائي والأخلاقي على مسرحياته، وضعف الطابع الدرامي، وكانت الحركة المسرحية بطيئة لشدة طول أجزاء كثيرة من الحوار، غير أن هذه المآخذ لا تُفقد مسرحيات شوقي قيمتها الشعرية الغنائية، ولا تنفي عنها كونها ركيزة الشعر الدرامي في الأدب العربي الحديث."

„Es überwiegt in seinen Stücken der melodische und moralische Aspekt, während die dramatische Prägung schwach ist. Auch wird die theatrale Bewegung durch die vielen langen Dialogpassagen verlangsamt. Trotzdem können diese Mängel den Theaterstücken Šawqīs

²⁵⁶ 'Āmir, M.H. Sāmī.: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil I, S. 246ff

ihren poetischen Wert nicht absprechen, zugleich eine Basis für die dramatische Dichtung in der modernen arabischen Literatur zu sein.“²⁵⁷

‘Azīz Abāza

“Shawqi’s method of writing poetic drama was closely followed by Aziz Abaza [...], who burst upon the Egyptian literary scene in 1943 with a volume of deeply moving poetry inspired by his grief over the loss of his wife. In the same year he published the first of his seven poetic dramas [...] In all these plays Abaza shows the same basic dramatic weakness as Shawqi, to an even more damaging degree: the poetry is more lyrical than dramatic, the diction too archaic, the traditional verse forms inhibit spontaneity and naturalness and leads to much unnecessary padding; the structure is far too loose and episodic; the characterization lacking in psychological depth. Despite their popularity in certain quarters, these poetic dramas, with all the moving, lyrical poetry some of them contain, cannot in all fairness be described as constituting any real advance on Shawqi’s work.”²⁵⁸

Taufiq al-Ḥakīm

"لما كانت موضوعات الحكيم في معظمها ليست مستوحاة من تفكيره الخاص بل هي مقتبسة عن آثار فنية معظمها أوربي فهو يحاول جاهدا إعمال ذهنه فيها بالتغيير والتبديل مثل فرض بعض نهايات على مسرحياته مما يؤدي إلى انفصال الفكرة عن الحركة فينزع عن المسرحية وحدتها الدرامية:"

„Da die meisten Themen al-Ḥakīms nicht seinen eigenen Gedanken, sondern künstlerischen Arbeiten, die meistens europäisch sind, entsprangen, so strengte er sich an, sie zu ändern und umzuformulieren. Zum Beispiel, indem er bestimmte Abschlüsse erzwingt, was zur Spaltung der Idee von der Handlung, und infolgedessen zur Zerstörung der dramatischen Einheit des Stückes führt.“²⁵⁹

Über „Der Weise Salomon“ von Taufiq al-Ḥakīm

"لم يقدم الحكيم في هذه المسرحية شخصية فاوست مباشرة من جوتيه أو من كاتب غيره وإنما قدمها بناء على إبداع ذاتي تستمد أصوله من الجذور الفكرية للإنسان المصري، فقدم صورة فاوست متطورة وفريدة ومتناسقة مع هذه الأصول....."

²⁵⁷ Tammām, Aḥmad: Aḥmad Šawqī, der Dichterprinz, aus:

IslamOnline.net, Kunst und Kultur, 1999-2008, 17.6. 2007, www.islamonline.net/arabic/history/

²⁵⁸ Badawi, M.M.: Modern Arabic drama in Egypt, S. 215f.

²⁵⁹ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, S. 151f

وإبداع المؤلف هنا في مسرحيته يكمن في انه لم يجعل فاوست هو سليمان فقط ولكنه أيضا جعله يتمثل في شخصية الصياد. ففي المسرحية شخصيتان تتصارعان مع الشيطان ويصارعهما الشيطان. وكانت شخصية سليمان تختلف كثيرا عن شخصية فاوست فهو لم يكن قلقا ولا يعيش صراعات داخلية ، فقد أعطاه الله أكثر مما منح لبشر عادي فهو مصطفى من بين الناس نبيا وملكا وهو على هذا منفرد عنهم وان كان واحدا منهم... ولكن هذا النبي القادر امتحن في إيمانه ولم يكن من العسير عليه أن يبوء بالفشل فقد تسبب في فشله سلطة قوته وجبروته التي تغلبت على حكمته".

„In diesem Stück entnahm al-Ḥakīm die Figur des Fausts nicht von Goethe oder einem anderen Autor, sondern sie war seine eigene Kreation. Die Ursprünge seiner Ideen liegen im Gedankengut des ägyptischen Menschen. Das, was er präsentierte, war ein neues und einzigartiges Bild von Faust, das eben mit diesen Ursprüngen harmoniert [...]

Die Kreativität des Autors liegt darin, dass er nicht nur Faust mit Salomon identisch machte, sondern ihn zugleich auch in der Figur des Fischers vergegenwärtigte. Im Stück sind es also zwei Charaktere, die mit Satan ringen. Die Figur des Salomon unterscheidet sich wesentlich von Faust. Er (Salomon) ist nicht labil und kennt auch keine inneren Konflikte. Gott schenkte ihm mehr als er je einem Menschen geschenkt hat. Von allen anderen Menschen wurde er auserwählt, Prophet und König zu sein. Demzufolge ist er anders als alle anderen Menschen, auch wenn er einer von ihnen ist [...] Aber dieser mächtige Prophet wird in seinem Glauben geprüft. Sein Versagen ist unausweichlich. Die Gründe seines Versagens sind Übermacht und Tyrannei, die sich letztendlich stärker als seine Weisheit erweisen.“²⁶⁰

Über Ödipus bei al-Ḥakīm und Bākaṭīr:

"ولقد أفلنت هذه الشخصية من يد الحكيم فلم يستطع أن يزيل التناقض الذي أوقعها فيه. هذا التناقض ابعده الشخصية عن أن تكون شخصية تراجيدية، واختلط أمرها دون أن يكون لديها وضوح يذكر. هذا الوضوح كان يبرز لدى باكتير. وان كان باكتير لم يرسم شخصية تراجيدية وإنما رسم شخصية لفارس من فرسان السيرة الشعبية، ذلك الذي يصارع المصاعب دون أن يسقط".

„Diese Figur entglitt der Hand al-Ḥakīms. Er konnte sie nicht von ihren Widersprüchen befreien. Diese Widersprüche entfernten die Figur davon, einen tragischen Charakter zu haben. Sie geriet durcheinander, ohne erwähnenswerte Eindeutigkeit. Diese Eindeutigkeit kommt bei Bākaṭīr besser durch. Auch wenn Bākaṭīr keine tragische, sondern eine Ritter-Figur aus der volkstümlichen „Sīra“ gestaltete, der mit Schwierigkeiten ringt, ohne aber zu Fall zu kommen.“²⁶¹

²⁶⁰ al-Ḥağāğī, Šams ad-Dīn, Aḥmad: Der Mythos im zeitgenössischen ägyptischen Theater, S. 256ff

²⁶¹ ebenda, S. 118

Über 'Alī Aḥmad Bākaṭīr

"ترسم باكتير طريق الحكيم خطوة خطوة. ألف الحكيم مسرحية أوديب الملك سنة 1949 فألف باكتير في نفس السنة مأساة اوديب وإذا كان الحكيم قد أراد في مسرحياته أن يناقش بعض القضايا الفكرية التي تطورت مع تطور الحكيم الفني والفكري فإن باكتير التزم بخط واحد في مسرحياته وهو الاتجاه الإسلامي وأراد أن يجعل من شخصه ممثلين لحركة الفكر الإسلامي." :

„Bākaṭīr ging Schritt für Schritt in den Fußstapfen von Taūfīq al-Ḥakīm. Al-Ḥakīm verfasste 1949 „König Ödipus“, Bākaṭīr schrieb im selben Jahre „Die Tragödie des Ödipus“. Wenn sich al-Ḥakīm in seinen Stücken mit einigen geistigen Ideen auseinandersetzt, die sich mit seinem künstlerischen und geistigen Werdegang mitentwickelten, so verfolgt Bākaṭīr in seinen Stücken eine einzige Linie, nämlich die islamische. Er wollte, dass seine Figuren das islamische Gedankengut repräsentieren.²⁶²

6. Entwicklung des Theaters in anderen arabischen Ländern von den Anfängen bis zu den 1950er Jahren

Im **Irak** waren es christliche Priester aus der nordirakischen Stadt Mosul, die Ende des neunzehnten Jahrhunderts das Theater von ihren Reisen nach Europa in den Irak mitbrachten. Sie übersetzten, adaptierten und führten in dieser Stadt einige europäische Stücke auf. So

²⁶² ebenda, S. 256ff

blieben die Theateraktivitäten in der ersten Phase religiös geprägt und auf Kirchen und Klöster beschränkt.²⁶³

Das älteste gedruckte Theaterstück mit dem Titel „Laṭīf und □ūšābā“, Autor: Na‘‘ūm Faḥallāh as-Saḥḥār, geht auf das Jahr 1893 zurück. Die ersten wirklichen Theateraufführungen im Irak wurden vom Theatergruppen des britischen Heeres veranstaltet. Historische Quellen sprechen von 23 Theaterstücken, die in den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts aufgeführt wurden. Trotz ihrer englischen Sprache verzeichneten diese Theateraufführungen gute Erfolge beim irakischen Publikum und fanden auch gleich Nachahmer.

Die ersten Theatertätigkeiten von Irakern wurden in den 1920er Jahren durch Kulturvereine, wie etwa „Verein des arabischen Schauspiels“, der als erster seiner Art gilt, ausgeübt. Präsentiert wurden hauptsächlich Theaterstücke mit historischen Motiven.²⁶⁴

Ab Mitte der 1920er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts begannen ägyptische Theatergruppen wie die von Ğorġ Abyaḍ, Fāṭima Ruṣḍī, Yūsuf Wabhī und ‘Azīz ‘Id, Gastvorstellungen in den irakischen Städten wie Bagdad und Basra zu geben. Durch diese Gruppen konnten die irakischen Theaterinteressierten mehr Erfahrungen mit dem Theater gewinnen.

Ḥaqqī aš-Šiblī gilt als Pionier des Theaters im Irak. Er gründete 1927 „Die nationale Schauspielgruppe“. Viele Mitglieder dieser Gruppe wurden für mehrere Jahrzehnte zu bekanntesten Vertretern des irakischen Theaters. 1939 übernahm aš-Šiblī die Führung der Abteilung für Schauspiel und Regie im neu gegründeten Institut für die schönen Künste in Bagdad.

In den 1930er und 1940er Jahren wurden neue Theatergruppen gegründet, deren Repertoire aus historischen oder sozialen Stücken wie auch Komödien bestand.²⁶⁵

Dennoch konnte sich das irakische Theater trotz der Bemühungen vieler Künstler nicht richtig entfalten. Es gab nur wenige Theaterautoren und die Produktion war im Allgemeinen sporadisch und die Arbeitsbedingungen nicht ausreichend bis primitiv. Ein Zustand, in dem

²⁶³ Ḥasan, Laṭīf: Etappen von der Geschichte des Theaters im Irak; 1880-1929. In FORUM - MASRAHEON (Theaterschaffende), eine geistige und kulturelle Zeitschrift für Angelegenheiten des Theaters, 2001-2003, 14.8.2006

²⁶⁴ ar-Rā‘ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 352ff

²⁶⁵ ar-Rā‘ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland. S. 357

sich auch Theatergruppen in anderen arabischen Ländern außer Ägypten so oder ähnlich befanden.

Nach der Schließung des Theaters von Abū ʿAlī al-Qabbānī kamen Theateraktivitäten in **Syrien** zum Stillstand. Aber ab den zwanziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts kam es zu einem neuen Aufschwung, der bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieges anhielt. Träger dieser Tätigkeiten waren verschiedene Vereine, Clubs oder Schulen. Diese Gruppen waren arm, finanziell wie auch technisch, und es gab für die Theateraufführung auch kaum geeignete Theaterhäuser. Es handelte sich bei den präsentierten Theaterstücken fast ausschließlich um historische Dramen. Fast alle dieser Dramen hatten einen politischen Hintergrund und richteten sich gegen die französische Mandats Herrschaft. Deshalb gab es während der Vorführungen immer wieder Zusammenstöße mit den Ordnungskräften. Bisweilen wurden Aufführungen von bestimmten Theaterstücken schon im Vorfeld untersagt.²⁶⁶

Von den kommerziellen Theatergruppen wurden ägyptische Theatergruppen, die in Syrien Komödien- und Unterhaltungstheater anboten, zum Vorbild genommen. Dadurch nahmen die Theateraufführungen dieser Gruppen den Charakter eines Revuetheaters mit sehr bescheidenem künstlerischem und dramatischem Niveau an, was den Geschmack eines breiten Publikums mit Vorliebe für diese Theatersorte prägte.²⁶⁷

Im Libanon wurden Theateraktivitäten nach der Emigration Salīm an-Naqqāš und seiner Gruppe nach Ägypten hauptsächlich von Schulen und Vereinen ausgeübt. Indessen beschäftigten sich viele Libanesen mit der Übersetzung von westlichen Theaterwerken. Diese, aber auch die meisten von libanesischen Autoren verfassten Theaterstücke wurden überwiegend als Lesedramen gedruckt und weniger auf die Bühne gebracht.

Von den in „Mahğar/ Diaspora“, vor allem in den Ländern Lateinamerikas und in den USA lebenden Schriftstellern und Dichtern wurden einige soziale Dramen verfasst. Michael Naʿīma (1889- 1988) schrieb „Väter und Söhne“ 1917 und Ġibrān ʿAlī Ġibrān (1883- 1931) „Die Säulenstadt 'Arim“. In seinen Stück behandelte Naʿīma den

²⁶⁶ ebenda, S. 37

²⁶⁷ 'Irsān, 'Alī 'Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 13f

Generationenkonflikt, während Ġibrān ein philosophisches Stück über den Stellenwert des Individuums verfasste.²⁶⁸

Die Anfänge des Theaters in **Palästina** gehen bis in die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zurück. Meistens schlossen sich theaterbegeisterte junge Intellektuelle zu Laiengruppen zusammen. Vor 1948 gab es allein in al-Quds (Jerusalem) mehr als dreißig Gruppen. Im Allgemeinen richteten sich die Theateraktivitäten nach dem, was europäische, syrische, libanesische oder ägyptische Theatergruppen in Palästina präsentierten.²⁶⁹

Von allen Golfstaaten gab es in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts nur in **Kuwait** und Bahrain Theateraktivitäten, in beiden Ländern vorerst im Schulbereich. In Kuwait wurden 1939 und 1940 professionelle Theatergruppen gegründet.²⁷⁰

Neben den Schulen waren es in **Bahrain** auch einige Sport- oder Sozialvereine, die Theateraufführungen gaben. Bevorzugt waren vor allem historische Theaterstücke, die von anderen arabischen Autoren verfasst wurden. Aber es gab in den 1930er und 1940er Jahren auch einige einheimische Autoren, wie ‘Abd ar-Raḥmān al-M’āwda, die nach dem gleichen Muster historische Spiele schrieben.²⁷¹

Die erste Theatervorstellung im **Sudan** fand im Jahre 1902 statt. Es war ‘Abd al-Qādir Muḥtār, der das erste sudanesisches Theaterstück mit dem Titel „Naktut/ Geld“ schrieb. Zwischen 1905 und 1915 veranstalteten Einwanderer aus Ägypten und Syrien in Schulen und Vereinen sporadische Theatervorstellungen. In den 1920er Jahren präsentierte ‘Ubayd ‘Abd an-Nūr europäische Stücke, die er in den sudanesischen Dialekt übersetzte. Aber als ‘Abd an-Nūr ein Theaterstück mit dem Titel „Der Kommissar, der Inspektor und der Mann aus der Straße“ aufführte, und in dem er die Willkür der staatlichen Behörden gegenüber der Bevölkerung ansprach, wurde er vom Vizepräsidenten der Geheimdienste aufgefordert, die

²⁶⁸ ar-Rā’ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 221ff

²⁶⁹ ebenda, S. 255f

²⁷⁰ ebenda, S.394

²⁷¹ ebenda, S. 425f

Vorführung des Stückes einzustellen. 'Abd an-Nūr hatte keine andere Wahl, als nachzugeben, was bedeutete, das neue sudanesisches Theater in der Wiege zu ersticken.

In den 1930er Jahren präsentierte ʿĀlīd Abū ar-Rūs das Stück „Tāǧūǧ und al-Muḥallaq“. Es war die Bearbeitung einer volkstümlichen Liebesgeschichte. Die Aufführung des Stückes fand in einem Sportklub statt. Aufgrund des großen Erfolges dieser Vorstellung begannen andere Sportvereine nach Autoren zu suchen, die für sie Theaterstücke schrieben. Dies führte zur Belebung sowohl der Theater- als auch der Sozialaktivitäten in den Städten. Mit seinem zweiten Stück „Der Ruin (der Stadt) Sūbā“, in dem er ein großes historisches Ereignis, das im Sudan im 16. Jahrhundert stattgefunden hatte, verarbeitete, gelangte ʿĀlīd Abū ar-Rūs zur Berühmtheit. Er bekam Aufträge aus dem ganzen Sudan. Aber bald erlitt das Theater im Sudan einen tiefen Schlag durch einen unschlagbaren Konkurrenten, nämlich den ägyptischen Film.²⁷²

In den **Maghrebstaaten** entstand das Theater zum größten Teil unter dem Einfluss der ägyptischen Theatergruppen, die hier Gastvorstellungen gaben.

1909 wurde in **Tunesien** die erste tunesische Theatergruppe gegründet. In den vierziger Jahren machte sich ʿĀlīfa Istānbūlī einen Namen als Autor von historischen und sozialen Dramen. Zu seinen historischen Theaterstücken gehören „Der Fall von Granada“ (1940) und „Zīyādullāh al-'Aǧlabī“ (1947). Von seinen sozialen Dramen sind: „Eine schreckliche Rache“, und „Es ist meine Schuld“, die beide 1947 aufgeführt wurden.²⁷³

Die erste Bekanntschaft mit dem Theater machte **Marokko** 1923, als eine tunesische Theatergruppe das Land besuchte. Die Gruppe führte das Stück „Ṣalāḥ ad-Dīn“ auf. Überall, wo das Stück aufgeführt wurde, wurde es vom Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen. Als Anerkennung ihrer Leistung wurde die Gruppe sogar vom Sultan selbst empfangen. Als Reaktion auf diese und andere Gastvorstellungen von tunesischen Theatergruppen wurde im Jahre 1924 die erste marokkanische Theatergruppe von den Schülern eines islamischen Gymnasiums in Fes gegründet. Dann wurden im Jahre 1927 in Rabat und 1930 in Sala neue Gruppen gegründet. Es wurden überwiegend historische Dramen

²⁷² ebenda, S. 336ff

²⁷³ ebenda, S. 497ff

präsentiert, die von ägyptischen oder syrisch-libanesischen Autoren stammten. Wie in den meisten arabischen Ländern, spielten auch in Marokko politische Gründe eine wesentliche Rolle, warum die historischen Dramen beim Publikum gut ankamen. Denn auf der Bühne fanden die Menschen eine Bestätigung ihrer arabischen Identität, welche die französische Besatzungsmacht mit aller Kraft zu unterdrücken versuchte. Im Gegenteil zu den zwanziger und dreißiger Jahren erlebten die Theateraktivitäten in Marokko während des zweiten Weltkrieges eine spürbare Stagnation.²⁷⁴

In **Algerien** kamen anders als in den anderen nordafrikanischen Ländern die von ägyptischen Gruppen präsentierten historischen Theaterstücke beim algerischen Publikum nicht gut an. Der Grund dafür lag darin, dass in diesem nordafrikanischen Land die ersten Theatergruppen von Leuten ohne besondere Bildung oder kulturellen Hintergrund gegründet wurden. Diese integrierten in ihren Theatervorstellungen viele Elemente der Volkskultur, wie Gesang, Tanz und Musik und gebrauchten dabei die Umgangssprache. Die Aufführungen fanden oft in Kaffeehäusern statt und es waren meistens die Schauspieler selbst, die die Handlung eines Theaterstückes für eine bestimmte Aufführung improvisierten.

Diese Tendenzen verankerten das algerische Theater in einem volkstümlichen Grund und Boden. Deswegen entstand in Algerien lange Zeit keine Theaterliteratur. Als dann anspruchsvollere Theaterstücke geschrieben wurden, fanden diese keine Chance auf Umsetzung und wurden lediglich in Form von Lesedramen veröffentlicht.

Als goldene Epoche des algerischen Theaters gelten die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Theatertätigkeiten sind in dieser Zeit mit dem Namen Rašīd Qsinṭinī (1877- 1944) verbunden. Rašīd Qsinṭinī verfasste und führte mehr als hundert Theaterstücke, Sketche und etwa tausend Songs auf.²⁷⁵

Auch in **Libyen** entstand das Theater unter dem Einfluss der ägyptischen Theatergruppen. Die erste libysche Theatergruppe nach ägyptischen Vorbildern wurde 1928 in der Stadt Dirna gegründet. Zugleich wurde das Theater in Libyen auch von italienischen Theatergruppen beeinflusst. Zum Beispiel arbeitete Aḥmad Qannāba, der als der Pionier des Theaters in Libyen gilt, von 1925 bis 1936 mit einer italienischen Gruppe zusammen.²⁷⁶

²⁷⁴ ebenda, S. 553ff

²⁷⁵ ebenda, S. 543ff

²⁷⁶ ebenda, S. 453

7. Die 1950er Jahre

7.1. Große politische Umwandlungen und ihre Auswirkung auf die Kultur

7.2. Das arabische Theater in den fünfziger Jahren: Neue Dramatiker, neue Tendenzen

7.2.1. Ägypten

7.2.2. Irak

7.2.3. Syrien

7.2.4. Libanon

7.2.5. Die Golfstaaten

7.2.6. Die Maghrebstaaten

7.1. Große politische Umwandlungen und ihre Auswirkung auf die Kultur

Die 1950er Jahre waren eine Ära von größten politischen Entwicklungen. In diesem Jahrzehnt begann für die arabischen Länder die Erlangung ihrer Unabhängigkeit von den europäischen Kolonialmächten. Das größte Geschehen in dieser Richtung war die Juli-Revolution 1952 in Ägypten. In Folge dieser Revolution wurde die Monarchie gestürzt und eine Republik ins Leben gerufen. Einige Jahre später fand im Irak das zweitgrößte politische Ereignis in der modernen arabischen Geschichte statt. Dies war die Juli-Revolution 1958, welche auch zum Sturz der Monarchie und zur Einführung eines republikanischen Systems im Land führte. Sowohl in Ägypten als auch im Irak wurde der Sozialismus zur Staatsdoktrin erklärt. Das Ziel der beiden Revolutionen war, für das Land den Fortschritt auf allen Ebenen zu erreichen und Arbeit und Bildung für die Masse der Bevölkerung zu schaffen. Davon ausgehend wurden Maßnahmen zur Verstaatlichung der Großbetriebe, Landreformen zugunsten der Bauer und kleinen Landwirte wie auch zur Einführung der Planwirtschaft ergriffen.²⁷⁷

Wie in sozialistischen Systemen üblich wurden durch weit verzweigte politische Organisationen für Arbeiter, Bauern, Frauen, Jugendliche und auch Kinder versucht, die Bevölkerung in den politischen Prozess einzubeziehen. Dafür wurden Massen- und

²⁷⁷ Vergl. Cahen, Claude: Der Islam, Teil II, S. 379 ff

Kulturmedien wie Fernsehen, Presse, Film und Theater eingesetzt. Diese wurden von vorne herein oder allmählich komplett oder teilweise unter der Ägide staatlicher oder parteilicher Institutionen gestellt.²⁷⁸

Aber nicht nur in diesen beiden Ländern, sondern auch in anderen Teilen der arabischen Welt führte die Entstehung von nationalen Bewegungen und die Verbreitung von sozialistischen und kommunistischen Ideologien zur Verstärkung des Realismus in Kunst, Literatur, Film und Theater und infolgedessen auch zur einer veränderten Einstellungen in Bezug auf die Rolle der Kunst und Literatur in den sozialen und politischen Entwicklungen. Schriftsteller, Dramatiker, Dichter usw. sahen sich dazu verpflichtet, aber es wurde genauso von ihnen erwartet, in ihren Werken politische und soziale Fragen wie den Kampf für die Unabhängigkeit von fremden Mächten und gegen politische und soziale Unterdrückung, Ausbeutung und Rückständigkeit zu thematisieren.

Von allen anderen Varianten des Realismus bildete sich in den 1950er Jahren der sozialistische Realismus zur stärksten Theaterichtung heraus.

Der sozialistische Realismus wurde in den 1930 Jahren zunächst in der Sowjetunion, dann auch in anderen sozialistischen Ländern zur offiziellen Kulturdoktrin. Vorerst nur für den Bereich der Literatur proklamiert, wurde er später auf alle Künste ausgedehnt. Der Satzung des sowjetischen Schriftstellerverbands zufolge musste der Künstler von nun an „eine wahrhafte, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“ geben. Hierbei müssen Wahrheit und historische Korrektheit der künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit in Abstimmung mit der Aufgabe der ideellen Umformung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus gebracht werden. Deutlich war somit die pädagogische Funktion des sozialistischen Realismus im Sinn einer Erziehung zum Kommunismus angesprochen. Deshalb sollten die Kunstwerke auf Massenwirkung zielen.²⁷⁹

Ab den 1950er Jahren erreichten den arabischen Leser neben Veröffentlichungen arabischer Verlage auch in der Sowjetunion selbst übersetzte und gedruckte klassisch-russische und sowjetische Werke mit einem weit verzweigten Themenbereich. Dadurch, aber auch durch den sowjetischen Film gelangte der sozialistische Realismus in die arabische Welt.

Über seine Vertrautheit mit der sozialrealistischen Literatur, welche durchaus den Erfahrungen einer großen arabischen Leserschaft entspricht, schreibt einer der wichtigsten

Vertreter des realistischen Realismus im ägyptischen Theater, Nu'mān 'Āšūr:

²⁷⁸ Vergl. Badawi, M.M.: Arabic Drama and politics since the fifties. In: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt

²⁷⁹ Online-Enzyklopädie 2008, <http://de.encarta.msn.com> © 1997-2008 Microsoft Corporation

„So habe ich alles gelesen, was mir über Russland in die Hände fiel. Ich bin früh mit der russischen Literatur bekannt geworden und habe sie sehr bewundert. Ich habe mich ganz in diese Literatur vertieft, insbesondere in die Werke von Gorki, Ilja Ehrenburg und Scholochow. Unter der ausländischen Literatur waren es vor allem diese Werke, die in Ägypten am meisten gelesen und geschätzt wurden, zumal sie auch billig erhältlich waren.“²⁸⁰

Neben diesen von 'Āšūr erwähnten Autoren waren in der arabischen Welt auch Werke von Dramatikern präsent, die ideologisch als linksorientiert bekannt sind, wie etwa Bertolt Brecht, Peter Weiß, Federico Garcia Lorca, Pablo Neruda und anderen.

Die Theaterstücke der sozialrealistischen Autoren weisen einige gemeinsame Merkmale auf:

- Die Theaterautoren, von denen die meisten ihre ersten Dramen in den fünfziger Jahren aufführten, begannen die Realität aus einer politischen Perspektive zu betrachten. Davon ausgehend versuchten sie das Theater an die Lebenssituationen heranzubringen. Mit philosophischen oder abstrakten Themen beschäftigten sie sich kaum noch.
- Es sind nicht die Individuen mit ihren „bürgerlichen“ Problemen und Sorgen, sondern das Volk aus Bauern, Arbeitern und Kleinbürgern, das jetzt im Mittelpunkt der Handlung steht.
- Dementsprechend geht es in den Theaterstücken meistens um die Schilderung eines Klassenkonfliktes. Ein Konflikt, der sich, in welcher Form auch immer, zwischen Unterdrückern und Unterdrückten abspielt. Die Unterdrückung kann sozialer, politischer oder wirtschaftlicher Natur sein. Dies bedeutet auch, dass die Figuren, ob sie reich oder arm, gebildet oder ungebildet, gut oder böse sind, nicht als Individuen, sondern als Vertretern einer Klasse auftreten.
- Das wesentliche bei den sozialrealistischen Dramen war, zu zeigen, wie sich die Gesellschaft revolutionär entwickelt und wie sich die Unterdrückten von jeglicher Unterdrückung selbst befreien oder durch revolutionäre Kräfte befreit werden.
- Weiters war man sehr daran interessiert, eine wirksame Theatersprache zu schaffen. Aus diesem Grund wurden die Dramen in Umgangssprache geschrieben, was ein neues Phänomen ist, bedenkt man, dass vor der Revolution allem in Umgangssprache Verfasstem wenig Achtung entgegengebracht wurde. Die Autoren des sozialistischen Realismus sahen in der Sprache des Alltages das bessere Instrument, mit dem Publikum, sprich dem Volk, zu kommunizieren.

²⁸⁰ Sheha, Mohamed. I. A.: Nu'mān 'Āšūr und die Entwicklung des Realismus im ägyptischen Theater, S.

Damit gingen sie einen anderen Weg als die vorherige Autorengeneration, die Generation Taufīq al-Ḥakīms, Bākaṭīrs und Abāzas, die den größten Teil ihrer Theaterstücke in Hochsprache schrieben. Und wenn einer dieser Autoren seine sozialbezogenen Stücke doch in Umgangssprache geschrieben hatte, dann hatte er sie soweit stilisiert, dass sie der Hochsprache näher als der Mundart waren.

Indessen ging bei den jungen Autoren, von denen die meisten ihre ersten Werke in der 1950er Jahren präsentierten, das Interesse für das historische Drama, aber auch für die Rezeption antiker oder klassischer europäischer Dramen spürbar zurück.

Im nächsten Abschnitt folgt eine Vorstellung der bekannten Theaterautoren der 1950er Jahre und einiger ihrer Theaterwerke. (siehe Tabelle Nr.5)

**Tabelle Nr. (5) mit Theaterstücken von einigen Autoren aus den 1950er Jahren
Ägypten**

Taufiq al-Hakīm		توفيق الحكيم
(1902-1987)		
	1951	"رحلة إلى الغد"
„Eine Reise in die Zukunft“		
	1954	"دقت الساعة"
„Es schlug die Stunde“		
	1954	"الأيدي الناعمة"
„Die feinen Hände“		
	1955	"إيزيس"
„Isis“		
	1956	"الصفقة"
„Der Handel“		
	1957	"لعبة الموت"
„Spiel des Todes“		
‘Alī Aḥmad Bākaṭir		علي أحمد باكثير
(1900-1969)		
	1953	"سر شهرزاد"
„Das Geheimnis der Scheherazade“		
	1956	"شعب الله المختار"
„Das auserwählte Volk“		
	1957	"الدنيا فوضى"
„Das Leben ist ein Chaos“		
	1958	"اوزيريس"
„Osiris“		
	1959	"قطط وفئران"
„Katzen und Mäuse“		
‘Azīz Abāza		عزيز أباطة
(1898-1973)		

„Der Niedergang Andalusiens“	1952	"غروب الأندلس"
„Schahrayār“	1955	"شهریار"
„Herbstlaub“	1957	"أوراق الخريف"
Nu'mān 'Āšūr		نعمان عاشور
(1918- 1987)		
„Der Magnet“	1955	"المغماطيس"
Die Friedhofsgespenster“	1956	"عفاريت الجبانة"
„Die Leute von unten“	1956	"الناس اللي تحت"
„Die Leute von oben“	1958	"الناس اللي فوق"
„Betrugskino“	1959	"سيما اونطة"
„Das weibliche Geschlecht“		"جنس الحريم"
„Die Dūġrī Familie“	1962	"عيلة الدوغري"
Yūsuf Idrīs		يوسف إدريس
(1927-1991)		
„Der Baumwollkönig“	1954	"ملك القطن"
„Die Republik Farahāts“	1956	"جمهورية فرحات"

„Ein schwieriger Augenblick“	1957	"اللحظة الحرجة"
Luṭfī al-Ḥūlī		لطفی الخولي
(1928-?)		
„Café der Könige“	1958	"قهوة الملوك"

Irak

Yūsuf al-ʿĀnī		يوسف العاني
(1927- ...)		
„Anfang des Knäuels“	1951	"رأس الشليلة"
„Zu Befehl, gnädiger Herr“	1952	"تؤمر بيك"
„Kein gutes Leben“	1952	"مو خوش عيشة"
„Entweder mit zwei Lampen oder in der Dunkelheit sitzen“	1954	"لو بالسراجين لو بالظلمة"
„Sechs Dirham“	1954	"ست دراهم"
„Geld für Medikamente“	1955	"فلوس الدوة"
„Ich bin deine Mutter, Šākir!“	1955	"اني امك يا شاكِر"

Syrien

❑ alīl al-Hindāwī

خليل الهنداوي

(1906-1976)

Alle Stücke
zwischen
1953- und
1958

„Der Weg zur Rückkehr“

"طريق العودة"

„Nur neun Gewehre“

"تسع بنادق فقط"

„Der kleine Fidā'ī

"الفدائي الصغير حسن"

(Freiheitskämpfer) Ḥasan“

"انه سيعود"

„Er wird zurückkehren“

Muṣṭafā al-Ḥallāğ

مصطفى الحلاج

„Mord und Reue“

1956

"القتل والندم"

„Die Wut“

1959

"الغضب"

Algerien

Kātib Yāsīn | كاتب ياسين

(1929-1989)

„Kreis der Unterdrückung“

(Alle Stücke zwischen 1954
und 1959)

"طوق الاضطهاد"

„Die eingekreiste Leiche“

"الجثة المطوقة"

„Klugheitspulver“

"مسحوق الذكاء"

„Die Großväter werden
immer unheimlicher“

"الأجداد يزدادون ضراوة"

7.2. Das arabische Theater in den 1950er Jahren: Neue Dramatiker, neue Tendenzen

7.2.1. Ägypten

Anfang der 1950er Jahre schrieben die bekanntesten Theaterautoren wie al-Ḥakīm, Bākaṭīr oder ‘Azīz Abāza einige Theaterstücke, die sich inhaltlich wie auch in der Art der Themenbehandlung von ihren Werken der 1930er und 1940er Jahren nicht wesentlich unterscheiden. Die meisten von diesen wurden von der staatlichen Theatergruppe präsentiert. So wurde 1953 mit großem Erfolg „Das Geheimnis der Scheherazade“ von ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr aufgeführt. Neben Stücken mit politischen Motiven wie „Das auserwählte Volk“, in

dem er den arabisch-israelischen Konflikt behandelte, verarbeitete Bākaṭīr in „Osiris“ Mythen aus der Zeit der Pharaonen. Von seinen Theaterstücken mit sozialen Themen ist „Katzen und Mäuse“ zu erwähnen.

Es geht in diesem Stück um das Ehepaar ‘Ādil und Sāmiya, deren eheliche Beziehung gefährdet scheint, weil für Sāmiya ihre Arbeit an erster Stelle steht. Sie verdient das Mehrfache ihres Mannes, trotzdem weigert sie sich, sich am Haushalt zu beteiligen. Sie meint, dass dies die Aufgabe des Mannes allein sei. ‘Ādil denkt daran, sich scheiden zu lassen, und als sich die Krise zwischen ihm und seiner Frau zuspitzt, sogar, diese zu töten. Die gefährliche Situation erkennend greifen die Eltern von Sāmiya ein. Dabei erkennt die Mutter von Sāmiya ihren Fehler, ihre Tochter daran glauben zu lassen, dass das eigene Geld das einzige wäre, worauf sie sich verlassen kann. Es gelingt ihr schließlich, ihre Tochter davon zu überzeugen, dass die Familie aus Mann und Kindern das Wichtigste im Leben einer Frau ist. Daraufhin unterstützt Sāmiya ihren Mann finanziell, damit er neue Arbeitswege gehen kann.²⁸¹

Aber im Allgemeinen leitete die Juli- Revolution 1952 eine neue Etappe im ägyptischen Theater ein. Ab nun begannen politische Institutionen entscheidend in die kulturellen Aktivitäten einzugreifen. Im Rahmen dessen wurden immer mehr staatliche oder vom Staat unterstützte Theatergruppen gegründet.

Zu der alten Generation von Theaterautoren traten nach der Revolution neue Dramatiker und Theaterschaffende. Aber ob sie von der alten oder neuen Autorengeneration stammen, drücken ihre nach der Julirevolution 1952 erschienen Werke ihren Optimismus und den Glauben an eine bessere Zukunft aus.²⁸²

Taufīq al-Ḥakīm, der sich zum Beispiel hauptsächlich mit symbolischen, historischen, religiösen oder antiken Motiven befasst hatte, griff nach der Revolution Themen auf, die im Einklang mit der offiziellen Kulturpolitik standen. Beispiel dafür sind seine Stücke „Die feinen Hände“ und „Der Handel“.

²⁸¹ Bahī, ‘Iṣām: Das soziale Theater von Bākaṭīr, S. 95

²⁸² Badawi, M.M.: Das arabische Theater. In :Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, S.110

In „Die feinen Hände“ setzt er sich mit dem Thema Arbeit auseinander. Gemäß der nun in Ägypten herrschenden sozialistischen Ideologie wird diese als die einzige legitime Methode zum Unterhaltserwerb gesehen. Davon ausgehend hebt al-Ḥakīm in seinem Stück einmal hervor, dass Großgrundbesitzer und Kapitalisten nur durch Ausbeuten der Bauern und Arbeiter zu ihrem großen Reichtum gekommen sind. Zum anderen zeigt er Menschentypen, die in der neuen sozialistischen Gesellschaft nicht als beispielhafte Bürger gelten dürfen. Einer davon ist ein spießig-pedantischer Akademiker, der seine Bildung, sein Wissen und seine Zeit mit sinnloser Forschung vergeudet.²⁸³

In „Der Handel“ wollte Taufīq al-Ḥakīm zeigen, wie Großgrundbesitzer, die zu jener Zeit in Literatur, Film und Theater als Feinde des Volkes Nummer eins dargestellt wurden, unmoralisch und skrupellos sein konnten. Es geht im Stück darum, dass eine große ausländische Immobilienfirma von ihrem Besitz ein großes Grundstück verkaufen will. Die Bauern des Dorfes, in dem das Grundstück liegt, wollen es als gemeinsames Eigentum erwerben. Da trifft der Feudalherr im Dorf ein. Die Bauern glauben, er sei gekommen, um das Grundstück zu kaufen. Sie entschließen sich, ihn zu bestechen, damit er sie nicht überbieten würde. Der Feudalherr, der vom Verkauf des Grundstückes gar keine Ahnung hat, nützt die Gelegenheit aus, um viel mehr, als das, was ihm angeboten wird, zu verlangen. Darüber hinaus kündigt er auch den Wunsch an, ein schönes Dorfmadchen mitzunehmen, unter dem Vorwand, es in seinem Haus in Kairo als Kindermädchen zu beschäftigen. Aber das Stück geht dann damit zu Ende, dass der Feudalherr in seinen unaufrichtigen Absichten zur Strecke gebracht wird.²⁸⁴

In den 1950er Jahren trat eine neue Autorengeneration hervor, von denen die meisten an das Engagement für soziale und politische Fragen in Kunst und Literatur glaubten. Aufgrund seines Live- und kollektiven Charakters sahen die Autoren insbesondere im Theater ein geeignetes Medium zum effizienten Kontakt mit den Rezipienten. Dabei standen sie unter Einfluss sozialistischer und kommunistischer Ideologien. Schon vor der Juli- Revolution 1952 stand ein nicht kleiner Teil von Dramatikern im Banne der sozialistischen, bzw. kommunistischen Ideologie. Aber der politische Zensor zwang sie, ihre wahren Überzeugungen zu verheimlichen. Sogar verschlüsselte Botschaften über das, woran sie glaubten, kosteten mehreren Schriftstellern und Autoren ihre Freiheit. Sie wurden eingesperrt

²⁸³ Mandūr, Muḥammad: Das Theater Taufīq al-Ḥakīms, S. 34

²⁸⁴ ‘Abd al-Wahāb, Fārūq: Studien im ägyptischen Theater, S. 36f

oder von ihrer Arbeit suspendiert, wie es dem Dramatiker Nu'mān 'Āšūr mehrmals passierte.²⁸⁵ Deshalb empfingen diese und andere Autoren die Juli-Revolution 1952 mit größter Begeisterung.

Insbesondere Nu'mān 'Āšūr gilt als „Vater des Realismus“ und auch als erster Vertreter des sozialistischen Realismus im ägyptischen Theater.

Sein erstes Stück „Der Magnet“ (1955) war eine Sozialkomödie, in der 'Āšūr versuchte, negative und positive Seiten des sozialen Wandels in Ägypten nach dem zweiten Weltkrieg aufzuzeigen.²⁸⁶ Aber nicht dieses Stück, sondern der erste Teil seiner Trilogie aus den drei Stücken: „Die Leute von unten“, „Die Leute von oben“ und „Die Familie Dūġr“, gilt als der Auftakt für eine neue Ära im ägyptischen Theater.

"من المتفق عليه إن عام 1956 تاريخ صدور (الناس اللي تحت) لنعمان عاشور يعتبر نقطة انطلاق الموجة الجديدة. ومنها سمعت نغمة جديدة من الواقعية والالتزام يصحبها استعمال جري للهجة العامية."

„Man ist einig, dass 1956, das Erscheinungsjahr von >Die Leute von unten<, der Ausgangspunkt einer neuen Welle war. Ab nun konnte man einen neuen Ton des Realismus und Engagements begleitet von einem kühnen Gebrauch der Umgangssprache hören.“²⁸⁷

Das Stück wurde grundsätzlich als Modell für eine neue Theaterrichtung gesehen, die im ägyptischen Theater bis zu jenem Zeitpunkt noch nicht existiert hatte: des sozialistischen Realismus.

Die Orientierung am sozialistischen Realismus als Kunst, in dem das Volk im Mittelpunkt der theatralen Handlung steht, drückt zugleich die erste ideologische Ablehnung eines elitären Theaters aus, wie dieses die staatliche Theatergruppe seit ihrer Gründung im Jahre 1935 mit Werken europäischer Dramatiker oder von den nach demselben Muster verfassten Theaterstücken von arabischen Theaterautoren, anbot. Eine neue Front gegen die Anlehnung am westlichen Theater erfolgte mit der Entstehung der Originalisierungsbewegung.

Diese neue Einstellung wurde mit eindeutigen Worten im Programmheft zu „Die Leute von unten“ zum Ausdruck gebracht. Darin stand, dass:

²⁸⁵ Sheha, Mohammed: Nu'mān 'Āšūr und die Entwicklung des Realismus im ägyptischen Theater, S. 129ff

²⁸⁶ Ebenda, S. 153ff

²⁸⁷ 'Īd, Kamāl: Das Theater zwischen Idee und Experiment, S. 113

"إن من أهم وسائلنا إلى النجاح هدم الرأسمالية والارستقراطية اللذين يقوم عليهما الفن المسرحي وتيسير ظهور المسرح الموضوعي الهادف للشعب مهما اختلفت مشاريعه وتعارضت أذواقه وتفاوتت قدراته الاقتصادية".

„Unser bestes Erfolgsmittel es ist, den Kapitalismus und die Aristokratie, auf denen das Theater beruht, zu Fall zu bringen und dem Volk, so sehr sich auch seine Wünsche, Geschmacksrichtungen oder wirtschaftliche Lage unterscheiden, das Entstehen eines objektiven und engagierten Theaters zu ermöglichen.“²⁸⁸

Vom Inhalt her wird in „Die Leute von untern“ „zum ersten Mal auch auf der Ebene der theatralischen Darstellung der Klassenkampf in der ägyptischen Gesellschaft aufgedeckt; die Herrschaft des Bürgertums wird ausdrücklich und grundsätzlich abgelehnt.“²⁸⁹

Schauplatz der Handlung im Stück ist das mehrstöckige Haus der reichen Witwe Frau Bahīḡa. Im Keller des Hauses vermietet Frau Bahīḡa drei Zimmer an verschiedene Leute: einem Straßenbahnschaffer mit seiner Tochter Luṭṭīya, einem Maler, ‘Izzat, und einem heruntergekommen Aristokraten, Raḡāī. Andere Figuren im Stück sind Munīra und Fikrī, die als Bediente bei Frau Bahīḡa arbeiten. Jede dieser Figuren strebt ein besseres Leben an, und jeder von ihnen versucht auf eigene Art und Weise, sein Ziel zu erreichen. Luṭṭīya zum Beispiel erhofft sich einen Aufstieg zu einer höheren Sozialklasse. Sie fängt eine Arbeit beim Neffen und möglicherweise Alleinerben von Frau Bahīḡa in der Hoffnung an, das Arbeitsverhältnis würde sich in ein privates verwandeln. Dass dieser Neffe von zweifelhaftem Charakter ist, bereitet ihr keine großen Kopfschmerzen. Aber im Laufe der Handlung beginnen einige der Figuren zu begreifen, dass ihnen nur die sich in einem revolutionären Wandel befindlichen Gesellschaft eine bessere Zukunft geben kann. Mit diesem Bewusstsein verlassen Munīra, Fikrī und Luṭṭīya den Keller im Haus von Frau Bahīḡa, um ein neues Leben zu beginnen.²⁹⁰

In „Die Leute von oben“ setzt sich der Autor mit der neuen sozialen Strukturierung, der veränderten Denk- und Handlungsweise und Moralbegriffen auseinander. Während die

²⁸⁸ ebenda, S.129

²⁸⁹ Sheha, Mohammed: Nu‘mān ‘Āšūr und die Entwicklung des Realismus im ägyptischen Theater, S. 185

²⁹⁰ vergl. ebenda, S. 176ff

Leute von Oben, vertreten durch die Familie 'Abd al-Muqtadir Pascha, nicht wahrhaben wollen, dass sie nach der Revolution ihren früheren Sozialstatuts, und infolgedessen ihren Einfluss verloren haben, scheint die junge Generation dieser Schicht besser mit den neuen Umständen als die ältere zurechtzukommen. Beispiel dafür ist die Nichte von 'Abd al-Muqtadir Pascha Ġamālāt,, die sich vorstellen kann, „Anwar, inzwischen hat er sein Jusstudium abgeschlossen, zu heiraten, obwohl seine Mutter lange Zeit bei ihrer Familie als Bedienerin gearbeitet hat.“²⁹¹

Auch in „Die Dūġrī Familie“ geht es um die Schilderung veränderter moralischer und sozialer Begriffe nach der Revolution. Der Autor zeigt in diesem Stück die Oberschicht als Inbegriff moralischer Dekadenz.

Die Familie Dūġrī lebte vor der Revolution in Harmonie miteinander. Aber nach dem Tod des Vaters und dem Verlust des großen Reichtums durch Verstaatlichung, bleibt ihnen nicht mehr als ein Haus übrig, das nun die ganze Erbschaft ausmacht. Die schwierige finanzielle Lage, in der sich die Familie jetzt befindet, bringt zum Vorschein, wie viel Egoismus, Selbstsucht und Gleichgültigkeit anderen Menschen gegenüber in jedem Mitglied dieser Familie steckt.²⁹²

Ein anderer Vertreter des sozialistischen Realismus im ägyptischen Theater ist Yūsuf Idrīs, der neben zahlreichen Romanen und Erzählungen auch mehrere Theaterstücke schrieb. In seinen Stücken zeigt er: “[...] the gulf separating the haves from the have-nots“ auf.²⁹³

Zu seinen bekanntesten Stücken aus den 1950er Jahren gehört „Der Baumwollkönig“ und „Die Republik Farahāt“. In „Der Baumwollkönig“ schildert Yūsuf Idrīs die in Ägypten vor der Revolution herrschende Unterdrückung und Ausbeutung der Bauern durch Großgrundstückbesitzer und Industrielle.

Das gleiche unternimmt er in „Die Republik Farahāt“. Durch den einfachen Polizisten Farahāt wollte Yūsuf Idrīs zum Ausdruck bringen, dass der Traum von einer Gesellschaft, in

²⁹¹ vergl. ebenda, S. 2186ff

²⁹² Mandūr, Muḥammad: Im zeitgenössischen ägyptischen Theater, S. S. 191

²⁹³ Badawi, M.M.: Modern arabic Drama in Egypt, S. 154

der Gerechtigkeit, Fairness und Wohlstand herrschen, nur durch Einführen des Sozialismus Wirklichkeit werden könnte.²⁹⁴

Das Stück „Ein schwieriger Augenblick“ hat einen direkten Bezug zum Suezkrieg 1956. Hier schildert Idrīs, wie eine ägyptische Familie versucht, mit der Kriegssituation umzugehen und mit den sich daraus ergebenden Schwierigkeiten und Problemen fertig zu werden.²⁹⁵

Ein weiterer Autor der sozialrealistischen Richtung ist Luṭfī al-Ḥulī. Der Titel seines Stückes „Café der Könige“ ist eine markante Ironie der Wirklichkeit. Denn das Kaffeehaus, in dem die Handlung spielt, liegt in den Slums von Kairo. Es ist die Monarchiezeit. Paradoxerweise sind die meisten Kunden des Kaffeehauses junge politisch aktive Männer, von denen viele lange oder kurze Gefängnisaufenthalte hinter sich haben. Als die Regierung das Kaffeehaus unter dem Vorwand, die Slums zu reinigen, abreißen will, kommt es zu einem politischen Aufstand im Elendsviertel.²⁹⁶

7.2.2. Irak

Im Allgemeinen lag das Theater im Irak in den Händen von Intellektuellen, von denen die meisten linksorientiert waren. Somit war das irakische Theater sehr politisch geprägt. Vielmehr war es in den 1940er und 1950er Jahren ein Teil der nationalen Bewegung.²⁹⁷

Infolge seiner politischen Orientierung wurde im irakischen Theater verstärkt auf gesellschaftliche und politische Verhältnisse Bezug genommen. Und weil das irakische Theater so politisch ausgerichtet war, waren irakische Theaterschaffende ständig Verfolgungen ausgesetzt und die Theatergruppen der Zensur unterworfen. Es kam nicht selten vor, dass diesen die Lizenz aberkannt wurde und Regisseure und Autoren eingesperrt oder ins Exil geschickt wurden, was auch einem der bekanntesten Autoren und Schauspieler des irakischen Theaters, Yūsuf al-ʿĀnī, nicht nur einmal passierte.

²⁹⁴ Mandūr, Muḥammad: Im zeitgenössischen ägyptischen Theater, S.116ff

²⁹⁵ Faraḡ, Nāḍiyya Ra'ūf: Yūsuf Idrīs und das moderne ägyptische Theater, S. 100ff

²⁹⁶ Badawi, M.M.: Modern Arabic Drama in Egypt, S. 149

²⁹⁷ al-ʿĀnī, Yūsuf: Theatrale Angelegenheiten und Sorgen, S. 8f

Yūsuf al-‘Ānī begann in den 1940er Jahren bei Abschlussfeiern von Gymnasien und Hochschulen in von ihm verfassten Komödien aufzutreten. 1948 wurde al-‘Ānī Mitglied der irakischen kommunistischen Partei.

Sein Kontakt zu Menschen mit unterschiedlichen sozialen Verhältnissen, Charakterzügen und Verhaltensmustern gepaart mit seinem politischen Engagement verliehen seinen Stücken sowohl formal als auch inhaltlich eine ausgeprägte Eigenständigkeit.²⁹⁸

Inhaltlich thematisierte Yūsuf al-‘Ānī in seinen Stücken Fragen wie Armut, Arbeitslosigkeit und soziale und politische Unterdrückung. Stellvertretend für eine ganze soziale Klasse verkörpern die Armen oft positive Werte wie Ehrlichkeit, Anständigkeit und Standhaftigkeit. Den Gegenpol bilden die Reichen und die mehr oder weniger Wohlhabenden. Sie verkörpern Gier, Gefühllosigkeit, Selbstsucht und noch andere negative Eigenschaften. Und wenn es in den Stücken zur Berührung zwischen den beiden Gruppierungen kommt, dann in Form einer sozialen Konfrontation. Auch wenn die Stücke von al-‘Ānī politisch stark geprägt sind, überwiegt bei ihm dennoch die komische Komponente.

Von seinen bekanntesten Stücken ist „Ich bin deine Mutter, Šākir!“. Es ist ein politisches Stück und gilt als das beste, was al-‘Ānī in den 1950er Jahren schrieb.

Die Figuren des Stückes sind die Mutter, deren Sohn Šākir von der britischen Besatzungsmacht getötet wurde. Der zweite Sohn, Sa‘ūdī, sitzt wegen seiner politischen Aktivitäten im Gefängnis. Ihnen gegenüber stehen ihr Bruder und dessen Sohn, die mit den Unterdrückungsapparaten des politischen Regimes zusammenarbeiten. Sie bespitzeln die Menschen und liefern Informationen über alles, was sie tun und lassen. Inzwischen haben die Geschwister keinen Kontakt mehr miteinander. Als aber eines Tages der Bruder bei seiner Schwester auftaucht und ihr klar macht, dass sie mit dem Tod ihres zweiten Sohnes rechnen müsse, wenn dieser bei den Sicherheitsdiensten nicht jeglichen politischen Aktivitäten abschwört, bekommt er von ihr zu hören: „Wenn die Menschen für die Befreiung ihrer Heimat nicht kämpfen und keine Opfer bringen, wer wird es dann tun?“ Und als auch der zweite Sohn im Gefängnis getötet wird, zeigt die Mutter von Šākir tatsächlich großen Mut

²⁹⁸ an-Nasīr, Yāsīn: Ein Fleck Licht, Fleck Schatten, S. 243ff

und verlangt von allen anderen Müttern, deren Söhne ebenfalls vom Regime liquidiert wurden, tapfer zu bleiben.²⁹⁹

Die Mutter von Šākīr und die Menschen in ihrer Umgebung treten in diesem Stück stellvertretend für das unterdrückte und ausgebeutete Volk, das aber über ein scharfes politisches Bewusstsein verfügt. Al-‘Ānī, der einmal einräumte, beim Verfassen seines Stückes „Die Mutter“ von Maxim Gorki als Vorbild genommen zu haben, konnte dieses Stück erst nach der Juli- Revolution 1958 aufführen.³⁰⁰

7.2.3. Syrien

In den 1950er Jahren haben sich mehrerer Theaterschaffende und andere Künstler in Theatergruppen zusammengeschlossen. So entstanden Theatergruppen wie: „Orientgruppe für Schauspiel und Musik“ 1953, „Anhänger des Theaters“ 1955, „Gruppe des Freien Theaters“ 1956 und eine Gruppe mit dem Namen „Das neue Zeitalter“ 1959. Diese Gruppen präsentierten vor allem soziakritische Theaterstücke von ägyptischen, libanesischen oder syrischen Autoren.³⁰¹

Zu den bekannten Autoren dieser Phase gehörte ʿAlī al-Hindāwī. In den 1930er und 1940er Jahren schrieb al-Hindāwī Theaterstücke, die in einer Phantasiewelt spielen. Aber nach der, wie es die Araber nennen: Palästina- Katastrophe, d.h. Vertreibung des größten Teils des palästinensischen Volks aus seiner Heimat nach der Gründung des Staates Israels, befasste er sich hauptsächlich mit diesem Thema.³⁰²

Ein anderer Autor, Muṣṭafā al-Ḥallāğ, schrieb in den 1950er Jahren „Der Mord und die Reue“ (1956) und „Die Wut“ (1959). Im ersten Stück thematisierte er den Widerstand des tunesischen Volkes und im zweiten des algerischen Volkes gegen die französische Besatzungsmacht.³⁰³

7.2.4. Libanon

²⁹⁹ ar-Rāʿī, ʿAlī: Das Theater im arabischen Vaterland, 360ff

³⁰⁰ ʿAwwād, ʿAlī: Yūsuf al-ʿĀnī, sechzig Jahre Schöpfung, AZZAMAN NEWSPAPER- Issue 1748, Date 4/3/2004, www.azzaman.com/

³⁰¹ Bellmann, Dieter: Rückblicke, Arabische Kultur, S. 301

³⁰² Ḥammūd, Fāṭima: Das Theater in Syrien zwischen Pionierrolle und Originalisierung, S. 39

³⁰³ Muḥbib, Aḥmad Ziyād: Theatrale Schreib-Aktivitäten in Syrien zwischen 1945 und 1967, S. 36ff

Ab 1955 setzte mit den internationalen Musik- und Theaterfestspielen in Baalbek eine Tendenz zum Musik- und Gesangtheater ein. Ursprünglich war dieses Musik- und Folklore-Festival als Touristenattraktion gedacht. Aber in der folgenden Zeit entwickelte es sich zum größten Kulturfestival im Libanon und zum bedeutenden kulturellen Ereignis im Nahen Osten. Der große Erfolg der Baalbek Festspiele führte später zur Veranstaltung von weiteren Festivals in anderen libanesischen Städten, was das Musik- und Tanztheater in Libanon in starkem Maße belebte.³⁰⁴

7.2.5. Die Golfstaaten

Zu den bekanntesten Namen von Theatermachern in Kuwait in den 1950er Jahren gehörten Ḥamad ar-Riǧīb und Muḥammad an-Našmī. Eine zeitlang arbeiteten ar-Riǧīb und an-Našmī zusammen, aber ab den 1950er Jahren trat der Name an-Našmī immer mehr in den Vordergrund. Zwischen 1956 und 1960 präsentierte an-Našmī etwa zwanzig Theaterstücke.

Von der Theatergattung her überwog im kuwaitischen Theater die Komödie, in der neben der Unterhaltung des Publikums auch etwas Sozialkritik ausgeübt wurde.³⁰⁵

Die Theateraktivitäten in Bahrain erlitten einen starken Rückgang, als das Kino in den 50er Jahren Bahrain erreichte. Im Allgemeinen konnte sich das Theater in Bahrain bis zu den 70er Jahren über die Aktivitäten von Laiengruppen nicht entwickeln.³⁰⁶

7.2.6. Die Maghrebstaaten

Obwohl es in den 50er Jahren viele Theatergruppen gab, konnte das Theater in Tunesien kein sehr hohes Niveau erreichen. Die Gruppen mit einem besseren Niveau führten entweder westliche oder Theaterstücke ägyptischer Autoren auf, ansonsten blieben Theateraktivitäten auf Unterhaltungstheater eingeschränkt. Die Lage des Theaters in Tunesien änderte sich ab Mitte der 60er Jahre, als sich einige tunesische Autoren dem arabischen Kulturerbe zuwendeten.

Vom Staat gefördert begann sich das moderne marokkanische Theater ab den 1950er Jahren auf breiterer Grundlage zu entwickeln. Es entstanden zahlreiche Berufs- und Laiensembles,

³⁰⁴ Bellmann, Dieter: Rückblicke, Arabische Kultur, S. 341f

³⁰⁵ ar-Rāʾī, ʿAlī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 394ff

³⁰⁶ ebenda, S. 430

neue und moderne Theaterhäuser wurden gebaut und Theater- und Folklore- Festivals veranstaltet.³⁰⁷

1955 gründete 'Abd al-Qādir al-Badawī ein Theaterensemble, mit dem er sowohl als Autor als auch als Schauspieler und Regisseur etwa dreißig Theaterstücke aufführte.³⁰⁸

Nachdem das Marokkanische Theater in den vorherigen Jahrzehnten ziemlich unter dem Einfluss ägyptischer, zum Teil auch tunesischer Theatergruppen gestanden war, begannen ab den 1950er Jahren viele junge Theaterinteressierte sich dem französischen Theater zuzuwenden. Eine Entwicklung, die sich auch in anderen Maghrebstaaten durchsetzte.

Der Romancier und Dichter Keteb Yacine wurde in Frankreich und dann in Europa durch die Veröffentlichung seines Romans „Nedjma“ (1956) in französischer Sprache bekannt. Keteb Yacine hatte auch großes Interesse fürs Theater. Seine zwischen 1954 und 1959 in Französisch erschienen Theaterstücke sind poetische, symbolische Stücke, deren Inhalt schwer wiederzugeben ist. Eine Theaterwissenschaftlerin schreibt über diese Stücke, dass sie eine Synthese aus orientalischer Folklore, griechischen Tragödien und historischen Geschehnissen wären.³⁰⁹

Ein französischer Schriftsteller nannte den Theaterstil von Keteb Yacine „poetischer Realismus“. Weiter meinte er, dass die Stücke „Die eingekreiste Leiche“, „Klugheitspulver“ oder „Die Großväter werden immer unheimlicher“ die Wirklichkeit des algerischen Volkes ausdrücken.³¹⁰

³⁰⁷ 'Azzām, Muḥammad: Das marokkanische Theater, S. 25

³⁰⁸ ar-Rā'ī, 'Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 559

³⁰⁹ Potjtsifa, Tamara Alexandrovna: Tausendundein Jahr arabisches Theater, S. 228f

³¹⁰ al- 'Īsā, Malka Abyaḍ (Übersetzerin): Vorwort zu: Kātb Yāsīn: „Die eingekreiste Leiche“ und „Die Großväter werden immer unheimlicher“, S. 18ff

8. Entwicklung des arabischen Theaters in den 1960er und 1970er Jahren

8.1. Ein Überblick

8.2. Neue Autoren, neue Themen und neue Tendenzen

8.3. Anbruch der Originalisierungsbewegung in den 1960er Jahren und ihre Fortsetzung in den 1970er Jahren

8.4. Die Autoren und ihre Theaterstücke

8.1. Ein Überblick

Aufgrund intensiver staatlicher Unterstützung erlebte das arabische Theater in den 1960er Jahren eine beispiellose Blütezeit, welche bis in die siebziger Jahre reichte. Die neuen politischen Systeme erkannten die effektive Rolle der Kultur bei politischer Aufklärung, Bewusstseinsbildung und Beeinflussung der Bevölkerung. Insbesondere das Theater betrachteten sie als wirksames Mittel zur Durchsetzung der herrschenden Ideologie und ließen deswegen den Theatergruppen Förderung und Unterstützung zukommen.

Andererseits bekam die Kultur deshalb eine so massive Unterstützung seitens des Staates, weil eine hoch entwickelte Kultur als Zeichen für Modernität und Fortschritt galt, nach denen

alle arabischen Staaten strebten. Für diese Zwecke wurden Kulturministerien gegründet, zu denen mehrere Institutionen und Einrichtungen zur Betreuung der Kunst, der Literatur und des Theaters gehörten. Eine von vielen Maßnahmen zur Unterstützung des Theaters war die Gründung staatlicher Theatergruppen auch in Ländern, in denen sich das Theater bis dahin nicht sonderlich entwickelt hatte.

“In Syria the National theatre was established by the government in 1959. [...] In Iraq the General Foundation was set up in 1959 and was created in 1960. In Tunisia a Drama School was set up in 1959 and was further developed into an important National Institute in 1966. [...] In Morocco drama institutes were established by the government in 1956, two troupes in 1957 and a centre for dramatic art in 1959. The first permanent Sudanese theatre was opened in Khartoum in 1961, and in Jordan the Ministry of Information formed the National Theatre Troupe in 1965. In Kuwait the Arab Theatre Troupe was formed in 1961. [...]”³¹¹

Es wurden auch viele Theatergruppen gegründet, die Anschluss an breite Bevölkerungsgruppen hatten, wie beispielsweise Studenten, Schüler, Jugendlichen, Frauen, Arbeiter oder Bauer.

In Syrien gab es in dieser Phase etwa die Gruppen des Nationaltheaters, Militärtheaters, Volkstheaters, Ensembles Ummaya, Universitätstheaters, Schultheaters, Jugendtheaters, Avantgardetheaters, Wandertheaters, Arbeitertheaters, Amateurtheaters, wie auch des Puppentheaters.³¹²

In Ägypten gab es Das Nationaltheater, das Komödientheater, das Taschentheater, das Hakīm-Theater, das Internationale Theater, das Moderne Theater, das Umm Kulṭūm- Theater und viele andere.³¹³

Zu den im Irak in den sechziger und siebziger Jahren existierenden staatlichen Gruppen gehörten mehrere Bauerngruppen in verschiedenen Städten wie auch Studenten- und Jugendtheatergruppen. 1971 wurde „Das Arbeiter Theaterhaus“ gegründet. Von der staatlichen Nationaltruppe für Schauspiel wurden spezielle Theateraufführungen für Kinder präsentiert, so dass der Theaterbesuch zu einer gewohnten Kulturbeschäftigung für zahlreiche Kinder und Jugendliche wurde.³¹⁴

In Marokko entstanden vom Staat gefördert zahlreiche Berufs- und Laienensembles wie das Landestheater in Casablanca, das Volkstheater, das Nationaltheater des Ministeriums für

³¹¹ Badawi, M.M.: Arabic drama and politics since the fifties. In: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt, S. 9

³¹² Hammū, Ḥūrīya Muḥammad: Kritiktätigkeit in Syrien zwischen 1967-1988, S. 80ff

³¹³ Bellmann, Dieter: Rückblicke- Arabische Kultur, S. 151

³¹⁴ ar-Rāʿī, ʿAlī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 390ff

Jugend und Sport, das Rundfunktheater, das Arbeitertheater oder das Ensemble der Freunde des marokkanischen Theaters.³¹⁵

Neben dem offiziellen algerischen Theater, das unter der Aufsicht des Ministeriums für Information und Kultur steht, existierten in Algerien etwas 50 Amateur-, Laien- und Folkloregruppen, die ebenso wie das jährliche Theaterfestival von Timqad (seit 1968), das die Wiederbelebung der algerischen Folklore anstrebt, in breitem Maße zur Popularisierung algerischer Theaterkunst beitrugen.³¹⁶

In Tunesien zählte die Gründung von Schultheatergruppen, deren Anzahl bis 1965 vierzig erreichte, zu den bedeutenden staatlichen Initiativen zur Förderung des Theaters. 1966 wurde die 1959 gegründete Schauspielschule neu strukturiert und in „Zentrum für die Schauspielkunst“ umbenannt.³¹⁷

1967 wurde von staatlichen Behörden der Versuch unternommen, dem Theater im Sudan zum Aufschwung zu verhelfen, das sich in einer schwierigen Lage befand: Schlechtes soziales Ansehen, Mangel an Autoren sowie an Schauspielerinnen und Fachkräften. Zugleich wurde auch ein Institut für Musik und Theater eröffnet und Theaterhäuser in den Provinzen gebaut.³¹⁸

1972 erfolgte in Libyen durch Ministerbeschluss eine Neuordnung des Theaterwesens, die ein Jahr später im Rahmen der „Kulturrevolution“ erweitert wurde. Nach dieser Neuordnung bestand in Tripolis und Bengasi je ein Nationaltheater und in Darna, Misurata, Sabha und al-Halig je ein staatliches Bezirksensemble als Musterbeispiel für andere Bezirke.³¹⁹

Auch in Kuwait ergriff der Staat Maßnahmen zur Förderung der Theateraktivitäten im Lande. Unter anderem wurde 1960 die bekannte ägyptische Theaterpersönlichkeit Zakī Ṭlamāt mit der Umsetzung des Plans betraut. Unter seiner Leitung wurde im folgenden Jahr das „Ensemble des arabischen Theaters“ gegründet. Um Mitglieder in dieser Theatergruppe wurde in den Zeitungen inseriert. So kam es, dass zum ersten Mal in eine kuwaitische Theatergruppe zwei Schauspielerinnen aufgenommen wurden. bei der Gruppe die ersten Bühnenschauspielerinnen in Kuwait Mitglieder wurden.³²⁰

Zu den Mitteln, das Theater einer breiten Öffentlichkeit nahe zu bringen, gehörten Fernsehübertragungen von Theateraufführungen, bzw. Werbung für diese in verschiedenen

³¹⁵ Bellmann, Dieter: Rückblicke- Arabische Kultur, S.68

³¹⁶ ebenda, S. 82

³¹⁷ ebenda, S. 502

³¹⁸ ar-Rā'ī, 'Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S.342ff

³¹⁹ Bellmann, Dieter: Rückblicke- Arabische Kultur, S. 112

³²⁰ ar-Rā'ī, 'Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 399

Massenmedien. Um möglichst große Bevölkerungsgruppen zum Theaterbesuch zu ermuntern, wurden bei Aufführungen staatlicher Theatergruppen erschwingliche bis gar kostenlose Eintrittskarten angeboten. Dies führte dazu, dass Theatervorstellungen einen beispiellosen Zulauf fanden.

So wurden Vorstellungen des ägyptischen Nationaltheaters durchschnittlich von fünfzehntausend Leuten besucht. Nicht selten blieben einige davon mehr als ein Monat auf dem Spielplan.³²¹

Im Rahmen kulturpolitischer Maßnahmen wurden zusätzlich zu regelmäßigen Tournée unterschiedlicher Theatertruppen auch vom ägyptischen Fernsehen verfilmte Theateraufführungen in den Provinzen gezeigt.³²²

Zur Unterstützung des Theaters diente eine umfangreiche Übersetzungstätigkeit, die sich internationaler Theaterwerke annahm. Auch wenn das Übersetzen internationaler Theaterstücke ins Arabische bereits eine konkrete kulturelle Erscheinung seit Beginn der arabischen Renaissance im neunzehnten Jahrhundert war, waren es hauptsächlich private Verlage gewesen, die in diesem Bereich tätig waren. Ab den 1950er Jahren kamen dazu staatliche Verlage, die ebenfalls Übersetzungen aus dem internationalen Theatererbe veröffentlichten. So wurde mit der Zeit ein großer Teil der westlichen Theaterliteratur einer breiten arabischen Leserschaft zugänglich. Die Verlage der Kulturministerien in Ägypten, Syrien und Kuwait gaben beispielsweise Jahrzehnte lang monatlich Übersetzungen von internationalen, hauptsächlich westlichen, Theaterstücken heraus. Den Übersetzungen wurden ausführliche Beschreibungen über Autoren, Geschichten, Richtungen des Theaters im jeweiligen Land beigelegt, so dass sich der arabische Leser ein umfassendes Bild über das Theaterwesen im Westen, aber auch in Asien, Afrika und Lateinamerika machen konnte.³²³

Auch die Presse reflektierte das große Interesse am Theater. Kulturseiten in Zeitungen und Zeitschriften berichteten ständig von Theateraktivitäten und veröffentlichten auch Beiträge über unterschiedliche Aspekte des Theaters. Anfang der siebziger Jahre wurden in mehreren arabischen Ländern Fachzeitschriften für Theater und Theaterstudien gegründet, wie die Zeitschriften „Das Theater“ in Ägypten und eine gleichnamige Zeitschrift im Irak. Die syrische Zeitschrift „Das Theaterleben“ erreichte Leser in allen Teilen der arabischen Welt. Als mit der Gründung des Verbandes der arabischen Schriftsteller Anfang der siebziger Jahre

³²¹ al-Kassān, Jan: Die zweite Geburt des Theaters in Syrien, S. 40

³²² Badawai, M.: Das arabische Theater. In: Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, S. 112

³²³ Bulbul, Farḥān: Einblicke ins arabische Theater, S. 52

die Zeitschrift des Verbandes „Die literarische Lage,, erschien, wurden darin regelmäßig Studien, Abhandlung und Theatertexte veröffentlicht.³²⁴

Abgesehen von den vielen Absolventen, die ihre Fachausbildung in den jeweiligen einheimischen Theaterinstituten und Akademien erhielten, studierte auch eine große Zahl von Arabern Schauspiel, Regie und Theaterwissenschaft in West- und Osteuropa wie auch in den USA, sei dies auf eigene Kosten, auf Kosten des Staates oder im Rahmen von Kulturabkommen und Stipendien.³²⁵

Ein weiterer Impuls für die Förderung des Theaters war die Veranstaltung von Festivals, wie das für Gruppen des Jugendtheaters und des Studententheaters, die beide 1973 bzw. 1974 in Bagdad gestartet wurden.³²⁶

Vom Staat gefördert fanden auch in Marokko mehrere Theater- und Folklore-Festivals statt, wie etwa das jährliche Nationale Folklore-Festival in Marakkesch, das Nationale Festival des Laientheaters oder die Theaterfestspiele in Fez, die Ende der 1950er Jahre zum ersten Mal veranstaltet wurden.³²⁷

Aber das wichtigste arabische Theaterfestival war das „Damaskus-Festival für die Theaterkünste“, das 1969 startete und zu einem großen arabischen Kulturereignis wurde. Zum einen förderte es das Zusammentreffen, zum anderen den Austausch von Erfahrungen zwischen den Theaterschaffenden aus allen Teilen der arabischen Welt.

Im Allgemeinen wurde in der arabischen Welt weitgehend der Versuch unternommen, das Theater in unmittelbare Beziehung zur gesellschaftlichen Entwicklung zu setzen und es für den gesellschaftlichen Fortschritt zu aktivieren. Davon ausgehend standen überwiegend sozial- und politikbezogene Themen im Vordergrund. Eine Vorstellung davon kann man aus dem Gründungsstatement des „Damaskus-Festival für die Theaterkünste“ erfahren. Darin steht, welche Aufgaben das Theater zu erfüllen habe: Es müsse

"وضع الفن بكل فعالياته في خدمة قضايا الجماهير العربية، وذلك من خلال وضع الفنان العربي أمام قضايا التحرر السياسي والاقتصادي والاجتماعي التي تخوضها الجماهير وأمام التحديات التي تلاقها الأمة العربية على مساحة الأرض العربية كلها".

„die Kunst in all ihren Varianten in den Dienst der arabischen Massen zu stellen, und dass indem sich der arabische Künstler den politischen, wirtschaftlichen und sozialen

³²⁴ ebenda, S. 53

³²⁵ ebenda, S. 54

³²⁶ ar-Rāʿī, ʿAlī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 390ff

³²⁷ Bellmann, Dieter: Rückblicke- Arabische Kultur, S. 68

Befreiungsbestrebungen des Volkes und den Herausforderungen widmet, mit denen die arabische Nation in allen Teilen der arabischen Welt konfrontiert wird.“³²⁸

Wie sehr das arabische Theater politisch geprägt war, zeigt am deutlichsten das Repertoire der staatlichen Theatergruppen. Die irakische „Nationalgruppe für Schauspiel“ präsentierte zum Beispiel in der Zeit zwischen 1967 und 1974 die folgenden Theaterstücke:

„Waḥīda“	Mūsā aš-Šābandar	موسى الشابندر	"وحيدة"
„Die Freiheitsstatue“	‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī	عبد الرحمن الشرقاوي	"تمثال الحرية"
„Der Palast des Scheichs“	Ṣabāḥ az-Zaydī	صباح الزيدي	"قصر الشيخ"
„Die Großväter werden immer gieriger“	Kātb Yāsīn	كاتب ياسين	الأجداد يزدادون ضراوة"
„Das Kreuz“	Muḥammad ‘Afīfī	محمد عفيفي	"الصليب"
„Die Stimme der Palmen“	Šākir as-Simāwī	شاكِر السماوي	"صوت النخل"
„Die Belagerung“	‘Ādil Kāẓim	عادل كاظم	"الحصار"
„Die Sintflut“	‘Ādil Kāẓim	عادل كاظم	"الطوفان"
„Liebe und Gewehr“	‘Azmī Ṣāliḥ	عزمي صالح	"حب وبندقية"
„Die Hymne der Erde“	Badrī Ḥassūn Farīd	بدري حسون فريد	"نشيد الأرض"
„Ein Prozess in	‘Abd al-Waḥḥāb al-	عبد الوهاب البياتي	"محكمة في نيسابور"

³²⁸ ‘Irsān, ‘Alī ‘Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 160

Nīsābūr“	Bayātī		
„Der Prozess des Kriegsverweigerers“	Mamdūḥ ‘Adwān	ممدوح عدوان	"محاكمة الرجل الذي لم يحارب"
„ABC“	Ma‘āḍ Yūsuf	معاذ يوسف	"أي بي سي"

Bei fast allen dieser Stücke handelte es sich um politische Themen. In den Stücken „Der Palast des Scheichs“, „Die Stimme der Palmen“ und „Die Hymne der Erde“ geht es um den Klassenkonflikt zwischen Großgrundbesitzern und Bauern. Das Stück „ABC“ behandelt die irakischen Erdölressourcen als nationales Eigentum und zeigt wie vor der Nationalisierung ausländische Ölkonzerne und nicht das irakisch Volk die größten Profite davon trugen. Das Stück „Liebe und Gewehr“ widmet sich der Palästinafrage. Auch die Theaterstücke „Wahīda“, „Die Freiheitsstatue“, „Die Nägel“, „Die Großväter werden immer gieriger“, „Die Blockade“, „Die Sintflut“ und „Der Prozess des Kampfverweigerers“ haben politische Motive.³²⁹

Auch das syrische Nationaltheater präsentierte in den sechziger und siebziger Jahren überwiegend:

"مسرحيات هادفة وجادة وترصد قضايا سياسية واجتماعية من واقع المجتمع العربي"

„engagierte und seriöse Stücke, die soziale und politische Fragen aus der arabischen Realität behandeln.“³³⁰

Unter den politischen Themen, mit denen sich die arabischen Autoren überwiegend auseinandersetzten, nahmen die arabischen Befreiungsbewegungen, insbesondere die Palästinafrage, eine wichtige Stellung ein. Beispiel dafür sind Theaterstücke wie „Samson und Dalila“ von Mu‘īn Basīsū (Palästina), „Blume des Bluts“ von Suhayl Idrīs (Libanon), „Die Frage“ von Hārūn Hāšim Rašīd (Palästina), „Ich, die erste Person“ von Qāsim Muḥammad (Irak), „Das Feuer und die Oliven“ von Alfred Faraǧ (Ägypten), „Meine Heimat ‘Akkā“ von

³²⁹ an-Nasīr, Yāsīn: Im zeitgenössischen irakischen Theater, S.14

³³⁰ al-Kassān, Jan: Die zweite Geburt des Theaters in Syrien, S. S. 20

‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī (Ägypten) sowie „Palästina, das verraten wurde“ von Kateb Yacine (Algerien).

Auch der Befreiungskampf der Maghrebstaaten gegen die französische Kolonialherrschaft wurde von mehreren arabischen Dramatikern thematisiert wie z.B. von ‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī in „Die Tragödie Ġamīlas“ über eine symbolhafte Figur des algerischen Befreiungskampfes, Ġamīla Buḥayrd. In „Die Wut“ setzte sich Muṣṭafā al-Ḥallāğ (Syrien) mit dem algerischen Befreiungskampf auseinander. Andere Autoren machten internationale Befreiungsbewegungen zum Gegenstand ihrer Theaterstücke wie etwa Michael Roman (Ägypten) in seinem Stück „Die Nacht, in der der große Guevara ermordet wurde“. Kateb Yacine (Algerien) behandelte in „Der Mann mit den Gummischuhen“ den Kampf des vietnamesischen Volkes gegen den amerikanischen Imperialismus. In seinem Stück „Die Zanğ-(schwarze Sklaven) Revolution“ baute Mu‘īn Baṣīsū (Palästina) eine Brücke zwischen dem Schicksal des palästinensischen Volkes und dem der Indianer Amerikas. In „Eine Abendfeier speziell für Dresden“ versuchte Muṣṭafā al-Ḥallāğ (Syrien) das Leiden schildern, das auch Deutsche wegen der Naziverbrechen während des zweiten Weltkrieges erleiden mussten.

Auch bei der Behandlung von sozialen Themen wurden diese aus einer politischen Perspektive betrachtet. Anschauliche Beispiele dafür sind die Theaterstücke von Yūsuf al-‘Ānī und Nūr ad-Dīn Fāris (Irak), Nu‘mān ‘Āšūr, Yūsuf Idrīs, Faṭḥī Raḍwān und anderer ägyptischer Dramatiker.

Dass in dieser Phase überwiegend Stücke mit politischen Motiven realisiert wurden, wird auch bei der Auswahl von Theaterwerken nichtarabischer Dramatiker sichtbar. Meistens wurden Werke aufgeführt, in denen sich ihre Verfasser mit verschiedenen sozialen Fragen oder politischen Konflikten auseinandersetzten. So wurden auf arabischen Bühnen meistens Stücke von Autoren wie Maxim Gorki, Dürrenmatt, Peter Weiß, Bertold Brecht, Nazim Hikmet, Sartre, Camus, Max Frisch, Jean Cocteau oder Oswald Dragon aufgeführt.

Im Gegensatz zu den 1930er und 1940er Jahren ging insbesondere im ägyptischen Theater das Interesse an der Rezeption antiker Dramen spürbar zurück. Wenn sich hin und wieder ein Autor der neuen Generation doch auf solche Versuche einließ, dann war die Art der

Annäherung eine andere als bei früheren Dramatikern wie Taufiq al-Ḥakīm oder 'Alī Aḥmad Bākāfīr. Beispiele für neue Bearbeitungen antiker Stoffe sind „Die Hochzeitsnacht Elektras“ von 'Alī Bunduq, „Die Rückkehr des Abwesenden“ von Fawzī Fahmī und „Du hast das Ungeheuer umgebracht“ von 'Alī Sālim, alle drei ägyptische Autoren. Was alle drei Arbeiten kennzeichnet, ist der Versuch, eine Verbindung zu sozialen und politischen Verhältnissen der Gegenwart herzustellen.

Während beim ägyptischen Theater im Vergleich zu den vergangenen Jahrzehnten das Interesse an der Rezeption altägyptischer Mythologie etwas in den Hintergrund trat, wandte man sich im irakischen Theater zunehmend der Mythologie Mesopotamiens zu. Beispiel dafür ist die Bearbeitung des Gilgamesch-Epos des bekannten Regisseurs Sāmī 'Abd al-Ḥamīd. Andere Bearbeitungen sumerischer, akkadischer und babylonischer Mythen sind Theaterstücke wie „Tammūz schlägt die Glocke“ und „Die Sintflut“ von 'Ādil Kāzīm, „Der babylonische Schöpfungsmythos“ von Ṣalāḥ al-Qaṣab und „Das Klagelied von Urūk“ von 'Awnī Karrūmī.

In den 1960er und 1970er Jahren häuften sich die Versuche bekannter arabischer Dichter, Versdramen zu schreiben:

“Recent experiments in metrical forms which liberated Arabic verse from the traditional constrictions of monorhyme and monometer made it possible to use the new form for purposes of drama with the result that there was an interesting large-scale revival of verse Drama.”³³¹

Von den bekanntesten Versdramen aus dieser Zeit wären zu nennen: „Die Tragödie Ġamīlas“, „Der Ritter Mahrān“ und „Die Rache Gottes“ mit ihren zwei Teilen „al-Ḥusain, der Revolutionär“ und „al-Ḥusain, der Märtyrer“ von 'Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī (Ägypten), „Die Tragödie des Ḥallāğ“, „Die Prinzessin wartet“ und „Laylā und der Mağnūn/

³³¹ Badawi, M.M.: Arabic Drama and politics since the fifties. In: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt, S. 2

Wahnsinnige“ von Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr (Ägypten), „Die Zang-Revolution“ von Mu‘īn Basīsū (Palästina), „Ein Prozess in Nīsābūr“ von ‘Abd al-Wahhāb al-Bayātī (Irak).

Es gab in den arabischen Ländern auch zahlreiche alte und neu gegründete private Theatergruppen. Im Irak existierten Mitte der 1970er Jahre beispielsweise neben dem „Ensemble des künstlerischen modernen Theaters“, das zu den anspruchsvollsten arabischen Theatergruppen zählte, auch andere private Gruppen wie: das „Tagestheater“, das „Theater der Avantgarde“, das „Theater des 14. Juli“, das „Theater des Zweistromlandes“, das „Volkstheater“, das „Theater 70“, „Ensemble der Theaterkünste“, „Ensemble des Künstlerverbandes“, „Ensemble der Freundschaft“. Darüber hinaus gab es „Das Ensemble des Instituts der schönen Künste“ und „Das Ensemble der Akademie der schönen Künste“. ³³²

Zu den privaten Theatergruppen in Syrien zählten: „Die Gruppe des Theaters“, „Die Dabābīs-(Stecknadel)Gruppe“ sowie „Die Gruppe des Revuetheaters“, „Die Gruppe Durayd Laḥḥām“ und „Die Gruppe des engagierten Theaters“, die alle Mitte der 70er Jahre gegründet wurden. ³³³

Bis Mitte der 1960er gab es in Kuwait vier private Theatergruppen: „Gruppe des arabischen Golfes“, „Die Gruppe des kuwaitischen Theaters“, „Die Gruppe des Volkstheaters“ und „Die Gruppe des arabischen Theaters“. ³³⁴

Im Libanon wurden 1960 „Die Gruppe des zeitgenössischen Theaters“ gegründet dann 1970 in „Beiruter Schule für zeitgenössische Theater“ umbenannt. Diese Gruppe präsentierte überwiegend europäische klassische und moderne Theaterwerke. Die „Gruppe des Nationaltheaters“ präsentierte mit ihrem Begründer Ḥasan ‘Alā’ ad-Dīn, mit dem Künstlernamen Šūšū, vor allem Boulevardtheater. Die wichtigste private Theatergruppe im Libanon ist jedoch „Die Gruppe des Raḥbānīs“, welche in der ganzen arabischen Welt eine hohe Bekanntheit genießt. Was die Gruppe zu einer einzigartigen Erscheinung im

³³² Bellmann, Dieter: Rückblicke- Arabische Kultur, S. 262

³³³ Ḥammū, Ḥūrīya Muḥammad: Kritiktätigkeit in Syrien zwischen 1967-1988, S. 84

³³⁴ ar-Rā’ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 399

modernen arabischen Theater machte, ist ihre Spezialisierung auf Musiktheater, insbesondere die Operette.³³⁵

Die bedeutende Entwicklung der 1960er Jahre war, dass Ägypten nicht mehr das einzige führende arabische Land auf dem Gebiet des Theaters blieb. Neben Kairo wurden mehrere arabische Städte wie Damaskus, Bagdad, Beirut und Tunis zu neuen Kultur- und Theaterzentren. Sowohl in Ägypten als auch in anderen arabischen Ländern wuchs eine neue Generation von Dramatikern heran.

Im nächsten Abschnitt werden mehrere arabische Theaterautoren der 1960er und 1970er Jahre mit einigen ihrer Theaterstücke vorgestellt. Es sind Autoren konzentriert, die sich allgemein gesehen nicht mit der Rezeption des Kulturerbes befassten. Nebenbei wird auch auf Theaterarbeiten von Taufiq al-Ḥakīm und ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr aus der 1960er Jahren hingewiesen. (siehe Tabelle Nr. 6)

Tabelle Nr. (6) mit Theaterstücken von bekannten Autoren der 1960er und 1970er Jahre (*)

³³⁵ ar-Rā’ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 230ff

(*) Trotz intensiver Suche könnten in dieser und folgenden Tabellen nicht alle Geburts-, bzw. Todesdaten von Autoren und das Aufführungs- oder Veröffentlichungsdatum der Theaterstücke ermittelt werden.

Ägypten

Taufiq al-Ḥakīm (1902-1987)

توفيق الحكيم

„O, Du Baumkletterer“	1960	"يا طالع الشجرة"
„Der ratlose Sultan“	1960	"السلطان الحائر"
„Nahrung für jeden Mund“	1963	"الطعام لكل فم"
„Sorgenbank“	1966	"بنك القلق"
„Schicksal einer Grille“	1966	"مصير صرصار"
„Mit der Zeit“	1973	"مع الزمن"
„Die Esel“	1973	"الحمير"

‘Alī Aḥmad Bākaṭir (1900-1969) علي أحمد باكثير

„Der Gott Israels“	1963	"اله إسرائيل"
„Das auserwählte Volk Gottes“	1963	"شعب الله المختار"
„Hārūt und Mārūt“	1963	"هاروت وماروت"
„Der alleinige Führer“	1963	"الزعيم الأوحده"
„Die verlorene Thora“	1967	"التوراة الضائعة"
„Die Welt ist ein Chaos“	1969	"الدنيا فوضى"

Nu‘mān ‘Āšūr (1918-1987)

نعمان عاشور

„Das weibliche Geschlecht“	1960	"صنف الحريم"
„Die Mühle“	1965	"وابور الطحين"
„Drei Nächte“	1965	"ثلاث ليالي"
„Die Länder draußen“	1967	"بلاد برة"
„Die neue Generation“	1971	"الجيل الطالع"

„Rifā‘a aṭ-Ṭahṭāwī, Bote des Fortschritts“	1974	"رفاعة الطهطاوي بشير التقدم"
„Turm der Gerbereien“	1975	"برج المدابغ"
„Spiel der Zeit“	1979	"لعبة الزمن"
Luṭfī al-Ḳūlī (1928- 1999)	لطفي الخولي	
„Der Prozess“	1961	"القضية"
„Die Kaninchen“	1964	"الأرانب"
Faṭḥī Raḍwān (1911-1988)	فتحي رضوان	
„Wohnung zu vermieten“	1960	"شقة للإيجار"
„Eine Prostituierte schreibt ein Buch“	1967	"مومس تُولف كتابا"
„Gott wider Willen“	1972	"اله رغم انه"
„Die Ratlosen“	1973	"الحائرون"
„Stiftungsvorstand“		"ناظر وقف"
Michael Rūmān (1927-1973)	ميشائيل رومان	
„Der Rauch“	1962	"الدخان"
„Der Brief“	1965	"الخطاب"
„Der Ankömmling“	1966	"الوافد"
„Geliehenes und Belohntes“	1968	"المعار والمأجور"
„Der Bitteschreiber“	1968	"العرضحالجي"
„Die Nacht, in der der große Guevara ermordet wurde“		"ليلة مصرع جيفارا العظيم"

‘Alī Sālim (1936- ...)	علي سالم	
„Die Leute im achten Himmel“	1966	"الناس اللي في السما الثامنة"
„Weizenbrunnen“	zwischen 1967 und 1968	"بئر القمح"
„Ein Lied über dem Korridor“	zwischen 1967 und 1968	"أغنية على الممر"
„Das Buffet“	zwischen 1967 und 1968	"البوفيه"
„Du hast das Ungeheuer umgebracht“	1969	"انت اللي قتلت الوحش"
„Die Könige nehmen das Dorf ein“	1970	"الملوك يدخلون القرية"
„Die Teufel von Neuägypten“	1971	"عفاريت مصر الجديدة"
„Baccalaureus im Regieren der Völker“	1978	"باكلاوريوس في حكم الشعوب"

Syrien

Irsān, ‘Alī ‘Uqla (1941- ...)	علي عقله عرسان	
„Der alte Mann und der Pfad“	1971	"الشيخ والطريق"
„Die Nachtbesucher“	1971	"زوار الليل"
„Die Palästinenserinnen“	1971	"الفلسطينيات"
„Die Fremden“	1971	"الغرباء"
„Der Gefangene Nr. 95“	1974	"السجين رقم 95"
„Zur Zufriedenheit Caesars“	1975	"رضا قيصر"

Muṣṭafā al-Hallāğ**مصطفى الحلاج**

„Eine Abendfeier speziell
für Dresden“

"سهرة خاصة لدريسدن"

„Die Derwische suchen die
Wahrheit“

1970

"الدراويش يبحثون عن الحقيقة"

Walīd Ihlāṣī (1935-)**وليد إخلاصي**

„Wie kannst du nach oben
steigen, ohne zu fallen“

1976

"كيف تصعد دون أن تقع"

„Dieser verrückte Fluss“

1976

" هذا النهر المجنون"

„Der Weg“

1978

"الصراط"

„Sieben raue Stimmen“

1979

"سبعة أصوات خشنة"

„Eine demokratische
Abendunterhaltung auf der
Bühne“

"سهرة ديمقراطية على خشبة"

Libanon**‘Iṣām Maḥfūz (1938-2006)****عصام محفوظ**

„Der Chinabaum“

1963

"الزنليخت"

„Die Ermordung“

1968

"القتل"

„Der Diktator“

1968

"الدكتاتور"

„Warum“

1970

"لماذا"

Irak**Muḥyī ad-Dīn Zanğana (1941-...)** محي الدين زنكنة

„Das Geheimnis“	1968	„السر“
„Die Heuschrecken“	1970	"الجراد"
„Die Frage“	1975	"السؤال"
„Im fünften Fünftel des zwanzigsten Jahrhunderts passiert so etwas“	1979	"في الخمس الخامس من القرن العشرين يحدث هذا"

Algerien

Kateb Yacine (1928-1989) كاتب ياسين

„Der Mann mit den Gummischuhen“	1967	"الرجل ذو النعل المطاطي"
„Muhammad nimm deinen Koffer“	1970	"محمد خذ حقيبتك"
„Der zweitausend Jahre andauernde Krieg“		"حرب الألفي سنة"
„Der Maghrebkönig“		"ملك المغرب"
„Die Stimme der Frau“		"صوت المرأة"
„Die Straße der Frauen“		"شارع النساء"

Marokko

Abd al-Qādir al-Badawī عبد القادر البدوي

„Ghita“	"غيتا"
„Die Zauberin“	"الساحرة"
„Warten auf den Zug“	"في انتظار القطار"

„Skrupellos“		"بلا ضمير"
„Die Benachteiligten“		"المظلومون"
„Die Arbeitslosen“		"العاطلون"
„Der Kampf der Arbeiter“		"كفاح العمال"

Muḥammad Ibrāhīm Bū ‘Allū محمد ابراهيم بو عللو

„Die erste Runde“	1972	"الجولة الأولى"
-------------------	------	-----------------

Kuwait

Sa‘d al-Faraǧ سعد الفرج

„Ich lebte und erlebte“	1964	"عشت وشفت"
„Es schlägt die Stunde“	1966	"دقت الساعة"

Ṣaqr ar-Riṣūd صقر الرشود

„Ich und die Zeit“	1964	"أنا والأيام"
„Die große Kralle“	1965	"المخلب الكبير"
„Der Schlamm“	1966	"الطين"
„Die Barriere“	1966	"الحاجز"

‘Abd al-‘Azīz as-Sarī عبد العزيز السريع

„Der Hunger“	1964	"الجوع"
--------------	------	---------

(alle drei Stücke zwischen
1969 und 1970)

„Er ist gebildet“
„Wer trifft die letzte
Entscheidung“

"عنده شهادة"
"لمن القرار الأخير"

„Geld und Seelen“

"فلوس ونفوس"

Gemeinsam verfasste Stücke von Ṣaqr ar-Riṣūd und ‘Abd al-

‘Azīz as-Sarī‘

„1, 2, 3, 4, Bumm!“
„Die Teufel von

"1، 2، 3، 4، بم"
"شياطين ليلة الجمعة"

Donnerstagnacht“

8.2. Neue Autoren, neue Themen und neue Tendenzen

In Ägypten erscheinen in den 1960er und 1970er Jahren neue Theaterarbeiten von bekannten Theaterautoren, in denen sie sich mit aktuellen sozialen und politischen Fragen befassen.

In einigen seiner Theaterwerke aus dieser Epoche wie in „Die Tagessonne“ und „Der ratlose Sultan“ verarbeitete **Taufiq al-Ḥakīm** Stoffe aus der volkstümlichen Literatur, bzw. aus der arabischen Geschichte. In anderen wie „O, Du Baumkletterer“ versuchte er Theaterstücke im Stil des absurden Theater zu schreiben. Andere Stücke von ihm wie „Nahrung für jeden Mund“ oder „Schicksal einer Grille“ scheinen zwar realistisch zu sein, sind aber, wie bei vielen Theaterstücken von Taufiq al-Ḥakīm, mit einer Menge von abstrakten und phantastischen Ideen beladen.

In „Nahrung für jeden Mund“ geht es um einen Angestellten, Ḥamdī, und seine Frau Samīra. Eines Tages sehen sie an der Decke ihres Wohnzimmers Spuren, die von ausgelaufenem Wasser in der Wohnung über ihnen verursacht wurden. Es kommt zunächst zum Streit mit den Nachbarn, dann aber entwickelt das Ehepaar eine rege Phantasie über die Wasserspuren. Beide glauben, die Spuren stellen die Geschichte einer Familie dar, deren Sohn im Ausland studiert. Nun kommt er mit einem Projekt in die Heimat zurück, wonach Nahrung für alle sichergestellt werden könnte. Dies würde das Ende der Hungersnöte und Kriege bedeuten. Aber der Sohn gerät mit sich und der Welt in Konflikt, als er von seiner Schwester erfährt, dass seine Mutter und ihr Liebhaber für den Tod des Vaters verantwortlich sind.³³⁶

³³⁶ Mandūr, Muḥammad: Das Theater Taufiq al-Ḥakīm, S. 177ff

Das Spezielle in diesem Stück war der Versuch al-Ḥakīms, die traditionellen Schattenspiele wiederzubeleben, und dass er die Geschichte mit den Wasserspuren durch sich hinter einem Vorhang bewegende Schauspieler darstellen ließ.³³⁷

‘Alī Aḥmad Bākaṭir befasste sich in mehreren Stücken wie „Der Gott Israels“, „Das auserwählte Volk Gottes“ und „Die verlorene Thora“ mit der Palästinafrage und dem lange zurückliegenden Konflikt zwischen Araber und Juden.³³⁸

Wie in den 1950er waren Nu‘mān ‘Āšūr, Luṭfī al-Ḥulī und Faṭḥī Raḍwān auch in den 1960er Jahren die bekanntesten Vertreter des sozialistischen Realismus im ägyptischen Theater.

Von allen Stücken dieser Phase findet nur „Die Mühle“ von Nu‘mān ‘Āšūr einen thematischen Anschluss an seinen Stücken aus den 1950er Jahren. Es geht darin um den Kampf zwischen Ausbeutern: Feudalisten, bzw. Kapitalisten und Ausgebeuteten: Bauern, Arbeitern und Menschen aus dem Kleinbürgertum.³³⁹

In anderen Stücken versuchte Nu‘mān ‘Āšūr hingegen zu zeigen, wie sich in der ägyptischen Gesellschaft immer mehr Verhaltens- und Denkweisen durchsetzen, die mit den revolutionären Prinzipien in Widerspruch stehen.

In „Das weibliche Geschlecht“ behandelt er die Problematik der Polygamie. Dabei macht er nicht nur die Männer dafür verantwortlich, sondern auch die Frauen, die bereit sind, eine Ehe mit einem bereits verheirateten Mann einzugehen.³⁴⁰ In „Die neue Generation“ kritisiert

‘Āšūr, dass sich junge Leute aus der Mittelschicht mehr für europäische Mode und Musik, als für die Angelegenheiten ihres Landes interessieren.³⁴¹ In „Die Länder draußen“ wollte ‘Āšūr

demonstrieren, wie viele Menschen es gibt, für die das eigene und weniger das allgemeine Wohl im Mittelpunkt ihres Interesses steht. Außerdem werden für diese Leute in

³³⁷ ebenda

³³⁸ Badawī, M.: Das arabische Theater. In Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, S. 291

³³⁹ Sheha, Muhammad. I. Ahmad: Nu‘mān ‘Āšūr und die Entwicklung des Realismus im ägyptischen

Theaters, S. 143

³⁴⁰ ebenda, 144

³⁴¹ ebenda, 149f

zunehmender Art und Weise Dinge begehrenswert, die in einer sozialistischen Gesellschaft verpönt sein sollten, wie etwa die Bewunderung des europäischen, d.h. kapitalistischen, Lebensstils oder das Streben nach Erwerb von Konsum- und Luxusgütern.³⁴²

In den 1970er Jahren setzte sich Nu'mān 'Āšūr mit neuen politischen Entwicklungen auseinander, speziell mit der so genannten Öffnungspolitik, die Präsident Sadat in dieser Zeit einführte. Die Öffnungspolitik war praktisch der Beginn für die Abschaffung des sozialistischen Status Ägyptens. Das Wesentliche bei dieser Politik war die Öffnung Ägyptens für westliche Industrie- und Wirtschaftsprodukte. Dadurch wurde die Masse der Bevölkerung massiv benachteiligt. Zugleich bildete sich ein neues Bürgertum heraus, das daraus für sich und nicht immer mit sauberen Mitteln enorme Profite zog.³⁴³

Ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit diesem Thema ist das Stück „Turm der Gerbereien“. Darin gelingt es der Hauptfigur, Scheich Mādī, innerhalb von nur zwei Jahren von einem einfachen Gewürzhändler zu einem sehr reichen Mann zu werden. Das erreichte er durch Zurückhaltung von Lederprodukten, bis der Preis in die Höhe steigt, um die Ware dann teuer zu verkaufen. Praktiken, die in den sozialistischen arabischen Ländern an der Tagesordnung waren und das Leben von Millionen von Menschen Jahrzehntlang erschwerten. Nun will Scheich Mādī, seine Gewinne in den Bau eines Hochhauses in seinem Bezirk „Turm der Gerbereien“ investieren. Sein ältester Sohn ist aber dagegen. Nur an seine eigenen Interessen denkend besteht er darauf, das Haus in einem vornehmen Bezirk Kairo zu bauen.³⁴⁴

Immer noch im Geiste des sozialistischen Realismus vertieft, versucht **Luṭfī al-Ḥulī** in seinem Stück „Der Prozess“ zu demonstrieren, welcher Weg sicher und geradeaus zu einer sozialistischen Gesellschaft führen könnte. Der Medizinstudent 'Abdū, zugleich Meinungsträger des Autors, glaubt, dass dieses Ziel nur durch revolutionäre Maßnahmen erreicht werden könne. Sein Kontrahent Munğid ist hingegen der festen Überzeugung, dass dieses Ziel allein durch eine langsame und auf der Basis von Gesetzen und Gerichtsprozessen

³⁴² ebenda, 262ff

³⁴³ ebenda, S. 287f

³⁴⁴ ebenda, S. 285ff

beruhende Reform erreicht werden kann. Um diese Ansicht zu widerlegen konzipierte der Autor die Handlung des Stückes.³⁴⁵

Das Stück „Wohnung zu vermieten“ von **Faḥī Raḍwān** spielt in der Zeit kurz vor der Revolution 1952 und vermittelt die Atmosphäre von Zerrissenheit zwischen dem Wunsch, ein schönes und angenehmes Leben zu führen und dem Bewusstsein, dass, wenn nicht intensiv dagegen gearbeitet wird, große Teile der Bevölkerung weiterhin für ihre Existenz und die Absicherung ihrer essentiellen Bedürfnisse hart kämpfen müssen. Die Hauptfigur ‘Izzat ist ein reicher Mann mittleren Alters mit einer ergebenen Ehefrau und zwei lieben Töchtern. Er mietet eine Wohnung für seine flüchtigen Affären, ohne zu ahnen, dass die Wohnung von jemandem zum Drucken revolutionärer Flugblätter benutzt wird. Bei Durchsuchung der Wohnung findet die Polizei die Flugblätter. Einer der Polizisten liest laut vor, was darauf steht. Darin wird zur totalen Revolution und Zerstörung der auf Doppelmoral beruhenden sozialen Verhältnisse aufgerufen. ‘Izzat fühlt sich zwar von dem, was er zu hören bekam, angesprochen, findet aber in sich weiterhin keine persönliche Motivation, für das Erreichen dieses Zieles aktiv zu werden.³⁴⁶

Auch wenn es in der Monarchiezeit spielt, deponierte Raḍwān im Stück Kritik an sozialen Verhältnissen und Verhaltenmustern der Mittelklasse in der Zeit nach der Revolution.

Um Doppelmoral geht es auch in einem anderen Stück von Faḥī Raḍwān, „Eine Prostituierte schreibt ein Buch“. Im Stück steht eine ehemalige, verarmte Prostituierte vor der Situation, dass die Möbel ihrer Wohnung für die nicht bezahlten Mieten versteigert werden müssen. Sie grübelt lange darüber, wie sie dies abwenden könne. Dann kommt sie auf die Idee, eine Zeitungsannonce aufzugeben, in der steht, dass sie vorhätte, ihre Autobiographie zu veröffentlichen. Sofort rufen bei ihr mehrere ihrer früheren Kunden an und machen ihr das Angebot, Geld für das Nichterwähnen ihrer Namen in der vermeintlichen Autobiographie zu bekommen.³⁴⁷

³⁴⁵ Mandūr, Muḥammad: Im zeitgenössischen ägyptischen Theater, S. 141

³⁴⁶ ar-Rā‘ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S.159ff

³⁴⁷ Badawi, Muhammad: Modern Arabic Drama in Egypt, S. 134

Ab Mitte der 1960er Jahre, aber speziell nach der militärischen Niederlage im Sechstagekrieg 1967 zeichnete sich im gesamten arabischen Theater eine neue Tendenz ab, und zwar das Theater wie ein politisches Podium zu gebrauchen. Dies mag nicht ganz seltsam erscheinen, wenn man die Tatsache unter Betracht zieht, dass das arabische Theater im Grunde in allen seinen Entwicklungsphasen als politische Plattform fungierte. Aber gerade nach 1967 wurde das Theater von den Autoren benützt, um Kritik an den politischen Systemen zu üben.

Die Niederlage selbst und die Reaktionen darauf sind ein umfangreiches Thema, auf das hier nicht eingegangen wird. Dennoch muss gesagt werden, dass diese Niederlage das arabische Bewusstsein tief erschütterte. Arabische Intellektuelle machten dafür die Regime ihrer Länder verantwortlich. Die damaligen Debatten konzentrierten sich auf die diktatorische und totalitäre Führung der arabischen Regime. Und gerade dieser Punkt wurde in relativ großer Anzahl von Theaterstücken der späten 1960er und 1970er Jahre zum Gegenstand der Handlung gemacht. Aber weil in den arabischen Ländern Kritik an der politischen Führung nicht geduldet wird, ja für die Autoren durchaus schlimme Konsequenzen bringen konnte, so konnten die Autoren ihre Ansichten nur hinter Anspielungen und Andeutungen äußern. Aus diesem Grund fanden arabische Dramatiker dieser Phase in symbolischen, abstrakten, experimentellen und avantgardistischen Theaterrichtungen geeignete Formen, mit denen sie ihre Gedanken ebenso symbolisch bis abstrakt andeuteten.

Natürlich wurde auch versteckte Kritik vom wachsamen Auge des Regimes sofort registriert. Infolgedessen wurden Theaterstücke entweder gar nicht zur Aufführung freigegeben oder schon bald nach der ersten Vorstellung abgesetzt. Autoren wurden in der offiziellen Presse, (meisten gab es nur die offizielle Presse), als contrarevolutionär und als westlich, d.h. kapitalistisch beeinflusst, attackiert. Andere Möglichkeiten ergaben sich für die Autoren durch Veröffentlichung ihrer Werke in anderen arabischen Ländern, wo sie auch zur Aufführung kommen konnten.

Nicht selten wurden Aufführungen von mit politischer Kritik beladenen Theaterstücken von den zuständigen Behörden bewusst zugelassen, um Offenheit gegenüber Kritik vorzutäuschen. Verfügte ein Autor über einen bekannten Namen und genoss er in seinem Land, und meistens auch in anderen arabischen Ländern Respekt und allgemeine Anerkennung, fiel es auch einem diktatorischen Regime schwer, solche Persönlichkeit anzugreifen.

In den Theaterstücken mit politischer Kritik wurden in dieser Phase hauptsächlich zwei Aspekte thematisiert: den Führer und die Verwandlung der politischen Systeme in Diktaturen, wobei das eine vom andern kaum zu trennen ist.

Zu den Autoren, die sich mit dem autoritären Führungsstil der arabischen Regime auseinandersetzten, gehört **Michael Rūmān**. (Ägypten).

“**Rūmān** concentrated on the theme of the freedom of the individual, depicting in more than one eloquent and moving drama, notably his Kafkaesque *al-Wāfid* (“The Newcomer” 1960) and *al-Khitāb* (“The Letter”, 1965), the way this freedom is crushed under moral, psychological and political pressure. Rūmān began as a realist in his full-length play *al-Dukhkhān* (“Smoke”, 1962), a study of a somewhat existentialist rebel struggling to break free from drug addiction. As his art developed, Rūmān relied increasingly on symbolist technique.”³⁴⁸

Das Stück „Der Ankömmling“ beginnt mit dem Eintreffen eines Mannes in einem Hotel nach einer langen und strapaziösen Reise. Er wird von jemandem empfangen, der sich als der „Agent“ ausgibt. Der Mann kommt darauf, dass dieser Vertreter alles über ihn weiß: Name, Alter, Herkunft, Arbeit, familiäre Verhältnisse und so weiter. Dann wird der Mann mit dem „Experten“ konfrontiert. Dieser will über alles, was den Ankömmling betrifft, Informationen bekommen. Diese speichert er dann in einer Maschine. Es kommt später heraus, dass diese Maschine das Leben aller Menschen im Hotel bestimmt. Aber der Ankömmling weigert sich mitzumachen. Er ist überhaupt dagegen, dass Menschen das Leben anderer Menschen beherrschen. Er will zurück zum früheren einfachen Leben und bringt lautstark seine Ablehnung eines wissenschaftlichen Fortschrittes, der die Menschen versklavt, zum Ausdruck. Aber die Leute, die im Hotel die Führung innehaben, wollen solche Ungehorsamkeit nicht dulden. Der Autor lässt am Ende des Stückes erahnen, dass der Ankömmling nun mit der Todesstrafe zu rechnen hat.³⁴⁹

Auch wenn die Handlung des Stückes die vordergründige Interpretation zulässt, dass Michael Roman einen wissenschaftlichen Fortschritt, der den Menschen ihre Freiheit und Menschenwürde raubt, ablehnt, die Botschaft lassen dennoch weder die Sprache des Stückes

³⁴⁸ Badawi, M.M.: Arabic Drama and politics since the fifties. In: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt, S. 5

³⁴⁹ ar-Rāʾī, ʿAlī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 151ff

noch die ägyptische Realität solche Schlussfolgerungen zu. Dafür kommt die Botschaft des Stückes deutlicher zum Rezipient durch, nämlich:

"الفندق قد يكون الحزب في دولة تؤمن بالحزب الواحد. هذه الدولة جندت مواطنيها جميعا لخدمة أغراضها. وفرت لهم الغذاء والكساء والعيش المادي المعقول وحولتهم مقابل هذا إلى أرقام وبطاقات وخانات وجعلتهم مادة تبتلعها آلات الكمبيوتر التي أصبحت وحدها سيدة الموقف...".

„Das Hotel kann ein Staat mit einem Einparteiensystem sein. Dieser Staat setzt alle Bürger dafür ein, seinen Interessen zu dienen. Er garantiert ihnen zwar Nahrung, Kleidung und einen guten Lebensstandard, verwandelt sie aber in Daten, Karten und Schubladen, mit denen Computergeräte gespeist werden. Letztendlich sind es die Geräte, die allein die Macht in der Hand haben.“³⁵⁰

Ein anderer Autor meint, dass:

"ولوكاندة ميخائيل رومان التي يشار إليها في النص هي كل فكرة أو تنظيم يحجب الإنسان عن إنسانيته، فمن الممكن أن يكون عقيدة دينية أو تنظيماً سياسياً أو حتى انتماء أعمى لأحد الأندية الرياضية..... والمسرحية تتعرض كذلك بالنقد لبعض أخطاء التطبيق في بعض الأنظمة الشيوعية. كما إن المسرحية ليست ضد المساواة كما قد يتصور البعض، بل هي ضد تسطيح كل شيء، إلغاء الفروق بين البشر."

„Das Hotel von Michael Rūmān, auf das im Stück hingewiesen wird, kann auch jede Idee oder Organisation sein, die dem Menschen seine Menschlichkeit beraubt. Es kann genauso eine Religion, eine politische Organisation und sogar eine fanatische Zugehörigkeit zu einem Sportklub sein. [...] Das Stück spricht auch einige Praxisfehler in einigen kommunistischen Regimes an. Es ist ferner nicht gegen die Gleichheit aller Menschen, wie einige gern glauben wollen. Es ist gegen die Verflachung der Dinge und die Abschaffung aller Unterschiede zwischen den Menschen.“³⁵¹

Ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Thema des Führers ist das Stück „Du hast das Ungeheuer umgebracht“ von ‘Alī Sālīm.

‘Alī Sālīm schrieb viele Komödien, in den meisten von ihnen sprach er aktuelle politische Themen an. Ein davon ist „Du hast das Ungeheuer umgebracht“. Das Stück ist vom Ödipus-Mythos inspiriert und fand bei seiner Aufführung einen großen Anklang. Es wurde auch in mehreren arabischen Ländern gespielt. Dabei handelt es sich um eine einzigartige Behandlung

³⁵⁰ ebenda, S. 157

³⁵¹ ‘Abd al-Wahhāb: Studien im ägyptischen Theater, S. 83f

eines antiken Dramas. Denn zum ersten Mal wurde ein Antikendrama in ägyptische Umgangssprache adaptiert.³⁵²

In 'Alī Sālīms Bearbeitung des Ödipus- Drama wird Theben von einem Ungeheuer bedroht. Teiresias rät den Bürgern Thebens, gemeinsam gegen das Ungeheuer vorzugehen. Die Bürger sind wenig daran interessiert, irgendetwas dagegen zu unternehmen. Schließlich übernimmt Ödipus die Initiative und fordert das Ungeheuer heraus. Es gelingt ihm tatsächlich, die Sphinx zu töten. Danach verkündigt Ödipus seinem Volk seine Pläne, das Land auf einen hochtechnologischen Standard zu bringen. Er ist von seinen Forschungen so beansprucht, dass er kaum noch Zeit hat, sich um etwas anderes zu kümmern. Seine Vertreter nützen dies aus, um ihn beim Volk zu einem Gott zu stilisieren. Ödipus ist zwar damit nicht einverstanden, kann sich aber gegen seinen Staatsapparat nicht durchsetzen. Nun wird Theben von neuem von einem Ungeheuer bedroht. Menschen sterben. Für die Bewohner von Theben ist es wiederum nur Ödipus, der auch diesmal mit der neuen Gefahr fertig werden könnte. Aber Ödipus erklärt, dass es nicht darauf ankommt, dass es wieder er sein solle, der das Ungeheuer herausfordert. Denn es werden immer wieder solche Bestien auftauchen. Was wäre dann, wenn er nicht mehr lebe? Wer könnte Theben und seine Bürger in diesem Fall vor der neuen Gefahr retten? Nun versucht Ödipus die Bürger Thebens zu überzeugen, selbst die Verteidigung ihrer Stadt in die Hand zu nehmen.³⁵³

Das Stück trägt viele Spuren seiner Entstehungszeit, und davon insbesondere von der Niederlage im Sechstagekrieg 1957. Was der Autor zum Ausdruck bringen wollte, war, dass die Araber im Sechstagekrieg, wie die Thebaner gegen die Sphinx, verloren haben, weil sie unvorbereitet in den Krieg zogen, mangelhaft angeführt wurden und den Feind falsch einschätzten.

Ein anderes Thema, das vom Autor ebenfalls im Stück aufgegriffen wurde, ist die Passivität der Bevölkerung. Die Handlung kritisiert, dass diese vom politischen System erwartet, alles zu erledigen.

Aber von großem Interesse ist die Auseinandersetzung des Autors mit dem Thema des Führers. Dieser wird wie in der politischen Realität in der arabischen Welt zu einer Art Gott erhoben. Er wird dem Volk als unfehlbares und unantastbares Wesen präsentiert. Der Führer selbst gerät immer mehr in eine perfekte Isolation, bekommt wenig von den negativen

³⁵² Hussein, Abdelhamid: Dramatische Bearbeitungen des Ödipus-Mythos in Ägypten, S. 44

³⁵³ Hussein, Abdelhamid: Griechische Mythologie im modernen arabischen Theater. S. 77

Entwicklungen mit und ist bisweilen sogar nicht einmal imstande, sich gegen das eigene System durchzusetzen.

Es wird im Stück auch das Streben der arabischen Länder nach technischer Modernisierung angesprochen, wobei diese auf politischer Ebene despotisch regiert werden.³⁵⁴

Eines der eindrucksvollsten Stücke, in dem der Autor diese grausame Wirklichkeit zu demonstrieren versucht, ist „Die Derwische suchen die Wahrheit“ von Muṣṭafā al-Ḥallāğ (Syrien). Hauptfigur in diesem Stück ist ein einfacher Bürger namens Derwisch. Eines Tages wird er von Vertretern des Sicherheitsdienstes verhaftet. Man beschuldigt ihn, politisch gegen das bestehende Regime tätig zu sein. In Wirklichkeit ist aber der Gesuchte ein anderer, der denselben Namen trägt. Aber so sehr auch Derwisch den Ermittlern beteuert, dass er nie etwas mit Politik zu tun gehabt hat, dass er drei und nicht wie der Gesuchte vier Kinder hat, dass er einen anderen Beruf ausübt, will man trotzdem unter Folter von ihm das Geständnis erzwingen, dass er der gesuchte sei. Schließlich wird er zum Tode verurteilt und das Urteil auch tatsächlich vollstreckt.³⁵⁵

Abgesehen von diesen Ausnahmen, in denen die Autoren viel Mut bewiesen, politisch heikle Fragen zu thematisieren, befassten sich andere mit Themen von allgemeiner sozialer und politischer Gültigkeit. So wurden etwa bei sozialen Themen Unterdrückung und Diskriminierung der Frau, Generationenkonflikt, Rückständigkeit, Aberglaube, Doppelmoral und bestimmte negative persönliche Eigenschaften wie Untreue, Betrug, Machtsüchtigkeit und so weiter behandelt. In Stücken mit politischen Inhalten wurden Themen wie Kampf gegen Kolonialismus, Feudalismus und Kapitalismus aufgegriffen.

Mit solchen Themen setzte sich der bekannte syrische Theaterautor ‘Alī ‘Uqla ‘Irsān auseinander. In fast allen seinen Stücken ragten Motive wie Ungerechtigkeit, Unterdrückung und Betrug hervor, von denen sowohl Individuen als auch die Allgemeinheit betroffen sein könnten. Im Stück „Der Greis und der Pfad“ geht es um die ungerechte Behandlung, die armen durch reiche Leute erfahren. In „Besucher der Nacht“ geht es um eine junge Frau, die so lange von einem Mann mit Schmeicheleien und Liebesschwüren bedrängt wird, bis sie ihm vertraut und eine Beziehung mit ihm eingeht. Aber bald darauf verlässt er sie. In die

³⁵⁴ ebenda, S. 79

³⁵⁵ ar-Rā’ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 200

„Palästinenserinnen“ schildert ‘Irsān das Leiden und die Schmerzen des palästinensischen Volkes nach seiner Vertreibung aus der Heimat.³⁵⁶

In dem Stück „Wie kommst du hinauf, ohne zu fallen“ des syrischen Autors **Walid Ihlāṣī** geht es um einen Opportunisten, dem es mit seinem dubiosen Verhalten sogar gelingt, Minister zu werden. In einem anderen Stück von Ihlāṣī: „Dieser verrückter Fluss“ kann sich eine alte, machtsüchtige Dame, die vor der Revolution der Feudalklasse angehörte, und deren Ländereien zum großen Teil durch die Landreform beschlagnahmt wurden, mit der neuen Realität nicht abfinden und ist von Wut und Hass erfüllt. In „Der Weg“ steht der Putzmann eines sehr bescheidenen Theaters im Mittelpunkt der Handlung. Als eines Tages ein Schauspieler wegen Krankheit ausfällt, wird er mit dessen Rolle betraut. Er macht sie so gut, dass er weitere Rollen bekommt, bis er mit der Zeit zum Starschauspieler wird. Aber je höher er nach oben steigt, desto klarer verdeutlicht sich vor seinen Augen die Wahrheit, dass er seinen Ruhm und seine Popularität ohne Heuchelei und Unehrllichkeit nicht lange aufrechterhalten kann.³⁵⁷

‘Iṣām Maḥfūz ist ein bekannter libanesischer Dichter, Autor und Dramatiker. Er gilt als der bekannteste Vertreter der Avantgarde im libanesischen Theater. Zur Berühmtheit gelangte er mit seinem Stück „Der Chinabaum“. Ein Stück, in dem der Einfluss des absurden Theaters sehr eindeutig ist. Es geht darin um die Schwierigkeiten, die die Hauptfigur, Sa’dūn, hat, in der Gesellschaft zurechtzukommen. Schließlich verwandelt er sich in einen Chinabaum.³⁵⁸

Zu den bekannten Theaterautoren des Iraks in den 1960er und 1970er Jahren gehört **Muḥyī ad-Dīn Zanḡana**. Er schrieb mehr als 22 Theaterstücke, von denen viele aufgeführt wurden. Eines von seinen Stücken aus dieser Zeit ist „Die Frage“. Es geht darin um einen freimütigen, toleranten, die Gerechtigkeit liebenden Arzt. Er glaubt so lange fest daran, dass das Gesetz das beste Mittel zum Schutz der Menschen vor Ungerechtigkeit wäre, bis er auf eine harte Art und Weise mit einer anderen Realität konfrontiert wird. Denn er wird im Namen des

³⁵⁶ Abū Hayf, ‘Abdullāh, Das zeitgenössische arabische Theater, S. 142

³⁵⁷ Badawi, Muhammad: Arabic drama and politics since the fifties. In: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt, S. 13f

³⁵⁸ vergl. Modern Arabic drama, an Anthology, S. 21ff

Gesetzes des Mordes eines Menschen, denn er nie gekannt hat, schuldig gesprochen und zum Tode verurteilt.³⁵⁹

Von den anderen arabischen Golfstaaten konnte sich das Theater nur in Kuwait relativ gut entwickeln. Es wurden aber überwiegend Komödien geschrieben, von denen einige gesellschaftskritisch waren. Es traten auch einige realistische Autoren hervor, von denen Sa'd al-Faraǧ, Ṣaqr ar-Riṣūd und 'Abd al-'Azīz as-Sarī die bekanntesten sind. Alle drei Autoren befassten sich mit den Auswirkungen des enormen Wohlstandes in Kuwait auf das soziale Leben und die zwischenmenschlichen Beziehungen.

Im Stück „Die Stunde schlägt“ von **Sa'd al-Faraǧ** geht es um die Vorstellung, dass das Öl in Kuwait im Jahr 2000 erschöpft sein würde, und was für ein Schicksal die Menschen dort dann erwartet.³⁶⁰

Ṣaqr ar-Riṣūd hebt in seinen Stücken vor allem die Unterdrückung der Frau durch überholte soziale Normen hervor, die trotz des stark nach oben gestiegenen Lebensstandards ihre Gültigkeit nicht verloren haben. In seinem Stück „Die große Kralle“ zeigt er einen reichen, mächtigen Familienvater, der seine Familie, und insbesondere seine Frau und seine Tochter, massiv unterdrückt und sehr hart behandelt. Es kommt dann zu einer Eskalation zwischen ihm und seinem Sohn, worauf der Sohn irrtümlich von der Schwester erschossen wird.³⁶¹

Auch **'Abd al-'Azīz as-Sarī** kritisiert in seinen Dramen, dass in der modernen kuwaitischen Gesellschaft materielle Werte an Überhand gewinnen, während soziale Normen, wie familiärer Zusammenhalt, verloren gingen. In seinem Stück „Der Hunger“ zeigt er Männer, die in einem Kaffeehaus sitzen und die Zeit mit Tee- und Kaffeetrinken, Wasserpfeiferauchen und Tratschen totschiagen. Sie haben jetzt viel Zeit und auch viel Geld. Aber dann kommen unter der Oberfläche versteckte tragische Schicksale zum Vorschein. Da ist zum Beispiel die Geschichte von 'Abd al-Laṭīf, der das Mädchen aus armen Verhältnissen nicht heiraten darf.

Oder Fāṭima, deren Vater alle Heiratsinteressenten wieder wegschickt, weil sie nach seinen Begriffen nicht vor ihrem älteren Bruder heiraten darf. Der Vater selbst ist mit einer sehr

³⁵⁹ ar-Rā'ī, 'Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. S. 388

³⁶⁰ ebenda, S. 403

³⁶¹ ebenda,, S. 404f

jungen Frau verheiratet, weswegen er seinen Sohn unter Druck setzt, so bald wie möglich zu heiraten. Er hat davor Angst, sein Sohn könnte seine junge Frau begehren oder gar etwas mit ihr anzufangen. Aber der Sohn weigert sich, eine Ehe nach der alten Tradition einzugehen. Bis zum Schluss findet keines der tragischen Probleme eine Lösung. Die Figuren müssen weiterhin mit ihrem „Hunger“ leben. Hunger nach Liebe, Zuwendung, Verständnis und Harmonie in der Familie.³⁶²

Obwohl er seine Werke in französischer Sprache schrieb und auch lange in Frankreich lebte, werden die Romane, Gedichte und Theaterstücke von **Kateb Yacine** als Teil der Literatur und des Theaters Algeriens angesehen. Yacine kehrte in den 1970er Jahren nach Algerien zurück. Unmittelbar darauf gründete er eine Wandertheatergruppe, mit der er in ganz Algerien Vorstellungen veranstaltete. In dieser Phase entstanden neue Theaterstücke von ihm, die er in algerischer Umgangssprache verfasste, und in denen er nationale, arabische und internationale politische Fragen behandelte. Zum Beispiel handelt sein Stück „Der Mann mit den Gummischuhen“ (1967) vom Kampf des vietnamesischen Volkes gegen die Amerikaner. Er selbst verbrachte drei Jahre in Vietnam. In „Muhammad nimm deinen Koffer“ schildert er das harte Leben der arabischen Gastarbeiter in Europa. In „Der zweitausend Jahre anhaltende Krieg“ geht es um Palästina.³⁶³

Der marokkanische Autor **‘Abd al-Qādir al-Badawī** war auch Regisseur und Schauspieler. Überwiegend befasste er sich, wie übrigens auch andere marokkanische Dramatiker, mit politischen Themen. In seinem Stück „Ghita“ geht es um eine Liebesbeziehung, die gewisse politische Umstände aussichtslos gemacht haben. Denn der Vater von Ghita war ein Kopulator. Dadurch kam er zu seinem großen Reichtum. Nach der Unabhängigkeit werden alle Kollaborateure, die mit der französischen Besatzungsmacht kooperierten, auf eine schwarze Liste gesetzt. Aber dem Vater von Ghita gelingt es, einen Beamten zu bestechen, um seinen Namen nicht auf die Liste zu setzen. Als Belohnung dafür verlangt der Beamte Ghita als Frau.³⁶⁴

Auch **Muḥammad Ibrāhīm Bū ‘Allū** setzte sich mit politischen Themen auseinander. In mehreren Stücken von ihm angesprochen ist die allgemeine Enttäuschung darüber, dass nach der Unabhängigkeit das Leben Menschen im Lande kaum besser wurde. Große Teile der

³⁶² ebenda, S. 411f

³⁶³ Potjtsifa, Tamara Alexandrovna: Tausendundein Jahr arabisches Theater, S. 229

³⁶⁴ ‘Azzām, Muḥammad: Das marokkanische Theater, S. 88ff

Bevölkerung leben weiterhin in Armut und Rückständigkeit. Soziale und politische Unterdrückung wie auch Machtmissbrauch und Korruption stehen auf der Tagesordnung. Das schildert er beispielsweise in „Die erste Runde“. Es geht in diesem Stück um einen Mann, der spät am Abend aus seiner Hütte gerufen wird. Als eine gewisse Zeit vergeht, ohne dass er in die Hütte zurückkommt, geht seine Frau ihn suchen und findet ihn auf der Straße tot liegen. Die Frau verdächtigt den mächtigen Bürgermeister des Dorfes, da er der einzige ist, der ein Motiv für die Ermordung ihres Mannes hat. Ihr Mann hat ihn nämlich beobachtet, wie er Dünger gestohlen hat. Aber mit seinen Getreuen gelingt es dem Bürgermeister, die Männer im Dorf einzuschüchtern. Den anderen, die Mut zeigen und sich von seiner Einschüchterung nicht beeindruckt zeigen, versucht er, die Schuld am Tod des Mannes zu geben.³⁶⁵

Was das Theater in anderen arabischen Ländern wie im Jemen, Sudan, in Libyen, Jordanien, Saudi Arabien und den Golfstaaten außer Kuwait, angeht, so gab es zwar Theateraktivitäten, aber meist von einem so bescheidenen Niveau, dass sie in dieser kurzen Ausführung nicht unbedingt als erwähnenswert gesehen werden.

8.3. Anbruch der Originalisierungsbewegung in den 1960er Jahren und ihre Fortsetzung in den 1970er Jahren

³⁶⁵ ebenda, S. 106

Man kann kein genaues Datum für den Beginn der Originalisierungsbewegung nennen, und auch nicht von welchem arabischen Land sie ausging. Wie ein arabischer Wissenschaftler sagte, begann man Mitte der 1960er Jahre plötzlich von „Originalisierung des arabischen Theaters“ zu sprechen.³⁶⁶

Auch wenn das Datum für den Anbruch dieser Bewegung nicht genau zu ermitteln ist, ist es aber nicht schwer zu erkennen, dass die Rezeption des arabischen Kulturerbes und der arabischen Geschichte die fundamentale Grundlage für die Originalisierung war. Dabei ließen sich die Autoren insbesondere vom literarischen Erbe mit seinen klassischen wie auch volkstümlichen Formen inspirieren.

Wie schon in mehreren Abschnitten dieser Arbeit dargestellt, war die Rezeption des Kulturerbes und der arabischen Geschichte keine neue Erscheinung im arabischen Theater, sondern von Anfang an ein auffälliges Phänomen, so dass man meinen könnte, dass das arabische Theater in Schoß der klassischen Literatur und der arabischen Geschichte geboren wurde. Dennoch unterscheidet sich die Rezeption des Kulturerbes im Rahmen der Originalisierungsbewegung grundsätzlich von jener in früheren Entwicklungsphasen.*

Unter dem Überbegriff „Originalisierung des arabischen Theater“ bildete sich eine Theaterströmung mit einem sowohl praktischen als auch theoretischen Konzept heraus. Zum anderen nahm die Originalisierung die Gestalt einer allgemeinarabischen Theaterbewegung an. Dazu beigetragen hat, dass die meisten Originalisierungstheaterstücke in der arabischen Hochsprache verfasst waren. Das verhalf der Veröffentlichung von Dramentexten durch Verlage in unterschiedlichen arabischen Ländern. Dieses machte es wiederum möglich, Theaterstücke von verschiedenen arabischen Autoren ohne besondere sprachliche Umarbeitungen, bzw. Anpassungen in unterschiedlichen arabischen Ländern aufzuführen.

Zu den früheren Originalisierungsversuchen in Ägypten gehören die Stücke „Yā Layl, Yā ‘Ayn“ (1956) von Šawqī ‘Abd al-Ḥakīm. Dann folgten vom selben Autor die Stücke „Šafīqa und Mitwallī“ und „Das Verborgene“. „Der Barbier von Bagdad“ von Alfred Faraǧ wurde 1963 aufgeführt. In allen diesen Stücken wurden volkstümliche literarische Stoffe

³⁶⁶ ar-Rā‘ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 91

* Die Unterschiede zwischen früherer und späterer Rezeption des Kulturerbes werden in einem anderen Kapitel erörtert.

dramatisiert. 1969 schrieb Alfred Faraǧ „‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī und sein Diener Quffa“.³⁶⁷

Später folgten Versuche von Naǧīb Surūr, der mehrere volkstümliche Liebesgeschichten verarbeitete. Auch Maḥmūd Diyāb schrieb ein Stück über das Landleben in Ägypten. Dies war „Ernteabende“.

"وبطريقة فنية أخرى وبمذاق آخر خلق محمود دياب في أجواء الفانتازيا وداس في يقين ارض الواقع في مسرحية بالغة العمق مفرطة في الرقة حادة في الذكاء....واسعة الأفق في تناول التاريخ وإعادة صياغته تلك هي مسرحية "باب الفتوح":

„Mit einem anderen künstlerischen Stil und anderer Empfindung stieg Maḥmūd Diyāb in eine Phantasiesphäre hoch hinaus, ohne aber den Boden der Realität zu verlassen, und das mit einem Theaterstück voller Tiefe, Sensibilität und Scharfsinnigkeit. [...] Dies war „Bāb al-Futūḥ“.³⁶⁸

Rašād Rušdī inkludierte in „Schau dir das an“ mehrere volkstümliche Künste, darunter das Schattenspiel. Dann schrieb ‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī sein Versdrama „Die Rache Gottes“ in zwei Teilen: „al-Ḥusain, der Revolutionär“ und „al-Ḥusain, der Märtyrer“. Ein weiteres Stück von ihm ist „Der Ritter Mahrān“. Ṣalāḥ ‘Abd aš-Ṣabūr schrieb „Die Tragödie des Ḥallāǧ“, „Laylā und der Wahnsinnige“ und „Die Prinzessin wartet“, alles Versdramen.

In Syrien präsentierte Sa‘dallah Wannūs „Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“ gefolgt von „Ein Abend mit Abū al-Ḥalīl al-Qabbānī“ dann „König ist König“, das die Bearbeitung einer Erzählung aus Tausendundeiner Nacht war.

Zu Originalisierungsversuchen bekannter irakischer Autoren aus den 1960er und 1970er Jahren gehörten die Theaterstücke „Der Schlüssel“ und „Die Herberge und Geschichten aus alten Zeiten“ von Yūsuf al-‘Ānī, „Mauer der Wut“ von Nūr ad-Dīn Fāris, „Der Tod und die

³⁶⁷ ar-Rā‘ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 93ff

³⁶⁸ ebenda, S. 145

Frage“ von ‘Ādil Kāzim, „Das ewige Bagdad zwischen Ernst und Spaß“, „Persönlichkeit und Geschehnisse aus dem Kulturerbe“ und „Es war einmal“ von Qāsim Muḥammad.

In Tunesien sind die ersten Versuche in Richtung Originalisierung 1968 zu beobachten, wo ein Team von jungen Theaterschaffenden wie Samīr al-‘Abādī, Muḥammad ‘Arnā’ūt, Muḥammad Farahāt und anderen begann, in ihre Theaterarbeit Folklore einzubeziehen. Das von ihnen realisierte Theaterstück „Kopf des Ungeheuers“ beruht auf einer gleichnamigen Erzählung aus dem Band „Fabeln“ von ‘Izz ad-Dīn al-Madanī, einem der wichtigsten Protagonisten der Originalisierungsströmung.³⁶⁹

Bekannt wurde ‘Izz ad-Dīn al-Madanī durch eine Reihe von Theaterstücken, in denen er historische und klassische wie volkstümliche literarische Stoffe verarbeitete wie „Aufstand des Mannes mit dem Esel“, „Wanderschaft des Ḥallāğ“, „Gedichtband der Zanğ (Schwarze Sklaven)“, „Die Vergebung“, „Mein Patron Sultan Ḥasan al-Ḥafṣī“ und noch mehrere andere.³⁷⁰

Auf dem 4. Theaterfestival in Damaskus 1972 fand die Aufführung von „Maqāmāt des Ḥamadānī“ statt. Verfasser war der marokkanische Theaterschaffende aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī, der wegen seiner Originalität und der Art und Weise der Rezeption und Reproduktion des nationalen Erbes größte Beachtung genoss. Ein weiterer und ebenfalls interessanter Originalisierungsversuch von aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī war sein Stück „Gedichtband meines Patrons ‘Abd ar-Raḥmān al-Mağdūb“.³⁷¹

1979 präsentierte ein anderer marokkanischer Theaterschaffender, ‘Abd al-Karīm Baršīd, sein Stück „Ibn ar-Rūmī in den Blechstädten“, in dem er seine Theorie des Festtheaters, das er aus verschiedenen originalarabischen theatralen Phänomenen konzipierte, umsetzte.

³⁶⁹ ebenda, S. 512

³⁷⁰ Al-Maaly, Khalid: Lexikon arabischer Autoren, S. 170

³⁷¹ Bellmann, Dieter: Rückblicke, Arabische Kultur, S.69

Weitere bedeutende Namen im Rahmen dieser Bewegung in den Maghrebstaaten sind ‘Abdullāh Sunūqī und Aḥmad aṭ-Ṭayyib al-‘Alağ (Marokko), aṭ-Ṭāhir Qīqa (Tunesien), Muṣṭafā Kātīb, ‘Abd al-Qādir Wald ‘Abd ar-Raḥmān und ‘Abd al-Qādir ‘Allūla (Algerien).

In der Tabelle Nr. 7 sind Titel von Theaterstücken bekannter arabischer Autoren erfasst, mit denen sie ihre Vorstellung von der Originalisierung des arabischen Theaters zu verwirklichen versuchten. Diese Stücke haben beim Publikum und Kritikern großes Echo ausgelöst, wurden und werden heute noch in den arabischen Ländern gespielt und sind auf arabischen und internationalen Festivals vertreten. Einige davon wurden auch in mehrere Fremdsprachen übersetzt.

Tabelle Nr. 7 mit den ausgewählten Originalisierung –Theaterstücken aus den 1960er und 1970er Jahren

Syrien

„Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“	"مغامرة رأس المملوك جابر"	Sa‘dallah Wannūs سعد الله ونوس
„Der Elefant, Oh, König der Zeit“	"الفيل يا ملك الزمان"	Sa‘dallah Wannūs سعد الله ونوس
„König ist König“	"الملك هو الملك"	Sa‘dallah Wannūs سعد الله ونوس
„Ein Abend mit Abū al-Ḥallāğ al-Qabbānī“	"سهرة مع أبي خليل القباني"	Sa‘dallah Wannūs سعد الله ونوس
„Al-Ḥallāğ“	الحلاج	‘Adnān Mardam Bek

„Der Prozess des Kriegsverweigerers“	"محاكمة الرجل الذي لم يحارب"	عدنان مردم بك Mamdūḥ ‘Adwān
„Wie konntest du das Schwert liegen lassen?“	"كيف تركت السيف؟"	ممدوح عدوان Mamdūḥ ‘Adwān
„Nacht der Sklaven“	"ليل العبيد"	ممدوح عدوان Mamdūḥ ‘Adwān
„Der Clown“	"المهرج"	ممدوح عدوان Muḥammad al-Māgūt
		محمد الماغوط

Palästina

„Die Zanġ-(schwarze Sklaven) Revolution“	ثورة الزنج	Mu‘īn Basīsūمعين بسيسو
„Qaraqāš“	"قرقاش"	Samīḥ al-Qāsimسميح القاسم

Libanon

„Geschichten aus dem Jahr 1936“	"من حكايات 1936"	Kollektiv verfasst (Beiruter Theaterworkshop)
------------------------------------	------------------	--

Ägypten

„al-Farāfir“	"الفرافير"	Yūsuf Idrīs يوسف إدريس
„Der Barbier von Bagdad“	"حلاق بغداد"	Alfred Farağ الفريد فرج
„az-Zīr Salim“	"الزير سالم"	Alfred Farağ الفريد فرج
„‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī und sein Diener Quffa“	"علي جناح التبريزي وتابعه قفة"	Alfred Farağ الفريد فرج
„Die Briefe des Richters von Sevilla“	سائل قاضي اشبيلية"	Alfred Farağ الفريد فرج
„Der Ritter Mahrān“	"الفتى مهران"	‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī عبد الرحمن الشرقاوي
„Die Rache Gottes“:	"تأر الله:"	‘‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī عبد الرحمن الشرقاوي
„al-Ḥusain, der Revolutionär“	"الحسين ثائرا"	عبد الرحمن الشرقاوي
„al-Ḥusain, der Märtyrer“	الحسين شهيدا"	
„Die Tragödie des Hallāğ“	"مأساة الحلاج"	Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr صلاح عبد الصبور
„Die Prinzessin wartet“	"الأميرة تنتظر"	Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr صلاح عبد الصبور
„Laylā und der Wahnsinnige	"ليلى والمجنون"	Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr صلاح عبد الصبور

„Šaḥīqā und Mitwallī“	"شفقة ومتولي"	Šawqī ‘Abd al-Ḥakīm شوقي عبد الحكيم
„Yāsīn und Bahīya“	"ياسين وبهية"	Nağīb Surūr نجيب سرور
„O, Nacht, O Mund!“	"آه يا ليل يا قمر"	Nağīb Surūr نجيب سرور
„Saget der Sonne“	"قولوا لعين الشمس"	Nağīb Surūr نجيب سرور
„Woher soll ich Menschen holen?“	"منين أجيب ناس"	Nağīb Surūr نجيب سرور
„Ernteabende“	"ليالي الحصاد"	Maḥmūd Diyāb محمود دياب
„Bab al-Futūḥ“	"باب الفتوح"	Maḥmūd Diyāb محمود دياب
„Schau dir das an!“	"اتفرج يا سلام"	Rašād Rušdī رشاد رشدي
„Heimat, oh meine Heimat!“	"بلدي يا بلدي"	Rašād Rušdī رشاد رشدي
„O, wie schön es ist, die Mauer spricht!“	"يا سلام سلم الحيطه بتتكلم"	Sa‘d ad-Dīn Wahba سعد الدين وهبة

Irak

„Der Schlüssel“	"المفتاح"	Yūsuf al-‘Ānī يوسف العاني
„Mauer der Wut“	"جدار الغضب"	Nūr ad-Dīn Fāris نور الدين فارس
„Der Tod und die Frage“	"الموت والقضية"	‘Ādil Kāẓim عادل كاظم
„Die Maqāmen von Abū al- Ward“	"مقامات أبي الورد"	‘Ādil Kāẓim عادل كاظم
„Das ewige Bagdad zwischen Ernst und Spaß“	"بغداد الأزل بين الجد والهزل"	Qāsim Muḥammad قاسم محمد
„Es war einmal“	"كان يا ما كان"	Qāsim Muḥammad

„Personen und Ereignisse aus dem Kulturerbe“	"شخص وأحداث من مجالس التراث"	Qāsim Muḥammad قاسم محمد
„Lange dauerte meine Traurigkeit und Freude mit den Maqāmen von Ḥarīrī“	"طال حزني وسروري في مقامات الحريري"	Qāsim Muḥammad قاسم محمد

Tunesien

„Der Kopf des Ungeheueres“	"رأس الغول"	‘Izz ad-Dīn al-Madanī عز الدين المدني
„Der Aufstand des Mannes mit dem Esel“	"ثورة صاحب الحمار"	‘Izz ad-Dīn al-Madanī عز الدين المدني
„Die Wanderschaft des Ḥallāğ“	"رحلة الحلاج"	‘Izz ad-Dīn al-Madanī عز الدين المدني
„Mein Patron Sultan al-Ḥasan al-Ḥafṣī“	"مولاي سلطان حسن الحفصي"	‘Izz ad-Dīn al-Madanī عز الدين المدني
„Der Gedichtband der Zanğ“	"ديوان الزنج"	‘Izz ad-Dīn al-Madanī عز الدين المدني
„Die Vergebung“	"الغفران"	‘Izz ad-Dīn al-Madanī عز الدين المدني

Marokko

„Der Maghreb ist eins“	"المغرب واحد"	aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī
		الطيب الصديقي
„Die Schlacht der drei Könige“	"معركة الملوك الثلاثة"	aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī
„Der Gedichtband meines Patrons	"ديوان مولاي عبد الرحمن المجذوب"	aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī
‘Abd ar-Raḥmān al-Mağḍūb“		الطيب الصديقي
„Die Maqāmen von Badī‘ az-Zamān	"مقامات بديع الزمان الهمذاني"	aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī
al-Hamadānī“		الطيب الصديقي
„Vergnügung und Unterhaltung“	"الإمتاع والمؤانسة"	aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī
		الطيب الصديقي
„Ibn ar-Rūmī in den Blechstädten“	"ابن الرومي في مدن الصفيح"	‘Abd al-Karīm Barṣīd
		عبد الكريم برشيد
„Meister ‘Azzūz“	"المعلم عزوز"	Aḥmad aṭ-Ṭayyib al-‘Alağ
		أحمد الطيب العليج
„Die Machenschaften von Ġuḥā“	"عمایل جا"	Aḥmad aṭ-Ṭayyib al-‘Alağ
		أحمد الطيب العليج

Algerien

„Jeder regiert wie er will“

"كل واحد وحكمه"

‘Abd ar-Raḥmān Walad

Kākī

عبد الرحمن ولد كاكي

„Der Gedichtband des

"ديوان القراقوز"

‘Abd ar-Raḥmān Walad

Qarāqoz“

Kākī

عبد الرحمن ولد كاكي

Wie es aus der Tabelle Nr. 7 ersichtlich, verfassten diese Autoren nicht nur Theaterstücke, die eine Rezeption des Kulturerbes waren. Außerdem waren viele von ihnen bekannte Dichter oder Schriftsteller. Sie schrieben und veröffentlichten Gedichte, Kurzgeschichten und Romane wie auch Prosaschriften.

Tabelle Nr. 8 mit ausgewählten Theaterstücken aus den 1960er und 1970er Jahren von in der Tabelle Nr. 7 erwähnten Autoren, die keine Rezeption des Kulturerbes sind:

Sa'dallah Wannūs (1941-1997) سعد الله ونوس

„Eine Leiche auf dem Gehsteig“	1963	"جثة على الرصيف"
„Aderlass“	1963	"فصد الدم"
„Medusa blickt ins Leben“	1963	"ميدوزا تحق في الحياة"
„Die Heuschrecken“	1964	"الجراد"
„Die Tragödie des armen Dattelsirupverkäufers“	1964	"مأساة بائع الدبس الفقير"
„Der unbekannte Bote beim Begräbnis Antigones“	1965	"الرسول المجهول في مأتم انتيجونا"
„Das gläserne Kaffeehaus“	1965	"المقهى الزجاجي"
„Wenn Männer spielen“	1966	"عندما يلعب الرجال"

Mamdūh 'Adwān (1941-2003) ممدوح عدوان

„Geburtswehen“	1967	"المخاض"
„Hamlet wacht zu spät auf“	1977	"هاملت يستيقظ متأخرا"

Muḥammad al-Māgūt (1934- 2006) محمد الماغوط

„Die arabische Marseillaise“	1965	"المارسيليز العربي"
„Der bucklige Sperling“	1967	"العصفور الأحدب"

Mu‘īn Bassīsū (1926- 1984) **معين بسيسو**

“Die Tragödie Guevaras”	1969	"مأساة جيفارا"
“ Samson und Dalila”	1970	"شمشون ودليلة"
„Die Spatzen bauen ihre Netze zwischen den Fingern“		"العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع"

Samīḥ al-Qāsim (1929-.....) **سميح القاسم**

„Die Vergewaltigte und andere Theaterstücke“	1978	"المغتصبة ومسرحيات أخرى"
--	------	--------------------------

Beiruter Theaterworkshop, Gründer Roger ‘Assāf (1941-....) **محترف بيروت – روجيه عساف**

Kollektiv verfasste Stücke

„Sonderausgabe“	1968	"طبعة خاصة"
„Carte blanche“	1970	"كارت بلانش"
„Streik der Diebe“		"إضراب الحرامية"
„Damaskus- Festival“	1970	"مهرجان دمشق"
„Yāqūt und der Apfel“		"ياقوت والتفاحة"
„O, Unsere Heimat“	1973	"آخ يا بلدنا"
„Das Zelt des Qarāqoz“	1974	"خيمة كراكوز"

Yūsuf Idrīs (1927-1991) **يوسف إدريس**

„Die Irdische Komödie“	1965	"المهزلة الأرضية"
„Die Gestreiften“	1969	"المخططين"
„Das dritte Geschlecht“	1971	"الجنس الثالث"

الفريد فرج (1928-2005) Alfred Faraǧ

„Sulaymān aus Aleppo“	1965	"سليمان الحلبي"
„Gendarmen und Diebe“	1966	"عسكر وحرامية"
„Feuer und Oliven“	1970	"النار والزيتون"
„Eheschließung auf einem Scheidungspapier“	1973	"زواج على ورقة طلاق"

عبد الرحمن الشرقاوي (1920- 1987) ‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī

„Die Tragödie von Ġamīla“	1962	"مأساة جميلة"
„Meine Heimat ‘Akkā“		"وطني عكا"

صلاح عبد الصبور (1931-1981) Ṣalāḥ ‘Abd aš-Ṣabūr

„Der Nachtreisende“	1970	"مسافر ليل"
„Nach dem Tod des Königs“	1973	"بعد أن يموت الملك"

نجيب سرور (1932-1978) Naǧīb Surūr

„Hallo, Ägypten“	1968	"الو يا مصر"
„Mirmār“	1968	"ميرمار"

„Das Urteil wird vor dem Gerichtsverhandlung ausgesprochen“	1969	"الحكم قبل المداولة"
--	------	----------------------

„Die weiße Flagge“	1970	"البيرق الأبيض"
--------------------	------	-----------------

„König der Bettler“	1970	"ملك الشحاتين"
---------------------	------	----------------

Nach „Die Dreigroschen Oper“ von Bertolt
Brecht

Maḥmūd Diyāb (1932-1983) محمود دياب

„Das alte Haus“	1964	"البيت القديم"
-----------------	------	----------------

„Das Gewitter“	1966	"الزوبعة"
----------------	------	-----------

„Der Fremde“	1966	"الغريب"
--------------	------	----------

„Das Piano“	1969	"البيانو"
-------------	------	-----------

„Die Höhlenbewohner“	1974	"اهل الكهف"
----------------------	------	-------------

„Ein Bote aus dem Dorf Tumayra, um Auskunft über die Frage von Krieg und Frieden zu holen“	1975	"رسول من قرية تميرة للاستفسار عن قضية الحرب والسلام"
---	------	---

„Die Fremden trinken keinen Kaffee“	1975	"الغرباء لا يشربون القهوة"
--	------	----------------------------

„Al-Halāfīt“	1975	"الهلافيت"
--------------	------	------------

Rašād Rušdī (1912-1983) رشاد رشدي

„Der Schmetterling“	1960	"الفراشة"
---------------------	------	-----------

„Das Liebesspiel“	1960	"لعبة الحب"
-------------------	------	-------------

„Der Prozess des alten Bauern Aḥmad“	1974	"محاكمة عم أحمد الفلاح"
---	------	-------------------------

„Eine Reise außerhalb des Zauns“	1978	"رحلة خارج السور"
-------------------------------------	------	-------------------

Sa'd ad-Dīn Wahba (1925- 1997) سعد الدين وهبة

“Die Geschützte”	1963	"المحروسة"
“Eine sichere Strecke”	1966	"سكة السلامة"
„Der überbewachte Waggon“	1966	"السبنسة"
„Die Moskitos-Brücke“	1967	"كوبري الناموس"
„Antars Stall“	1971	"اسطبل عنتر"
„Die Spitze des Nestes“	1972	"رأس العش"

Yūsuf al-‘Ānī (1927- ...) يوسف العاني

„Willkommen, Leben“		"أهلا بالحياة"
„Ein neues Bild“		"صورة جديدة"
„Die Ruine		"الخرابة"

Nūr ad-Dīn Fāris (1941...)

„Der Strudel“	1967	"الدوامة"
„Das neue Haus“	1968	"البيت الجديد"
„Die Mauer“	1969	"الجدار"
„Der Fremde“	1971	"الغريب"
„Der Durst“	1971	"العطش"
„Die Pestbäume“	1976	"أشجار الطاعون"

‘Ādil Kāzīm عادل كاظم

„Die Sintflut“	1965	"الطوفان"
„Die Belagerung“	1977	"الحصار"
„Tammūz schlägt die Glocke“	1968	"تموز يقرع الناقوس"
„Der Komplex eines Esels“	1968	"عقدة حمار"
„Die Wut“	1969	"الغضب"
„Der Faden“		"الخيوط"

Qāsim Muḥammad قاسم محمد

„Ich, die erste Person“	"أنا ضمير المتكلم"
„Es ist Amerika“	"إنها أمريكا"
„Das Volksepos“	"الملحمة الشعبية"
„Geschichten über den Durst, die Erde und das Wasser“	"حكايات العطش والأرض والماء"

aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī الطيب الصديقي

„Die Hotelbesitzerin“ nach „Locandiera“ von Carlo Goldoni	"مولاة الفندق"
„Maḥğūba“ nach „Schule der Frauen“ von Molière	"محبوبة"
„Warten auf Mabruk“ nach „Warten auf Godot“ von Samuel Beckett	"في انتظار مبروك"

„Ḥamīd und Ḥammād“

"حميد وحماد"

„Mein Patron Yāsīn auf der
Strasse“

"سيدي ياسين في الطريق"

‘Abd al-Karīm Baršīd (1943...) عبد الكريم برشيد

„Die Menschen und die
Steine“

"الناس والحجارة"

„Faust und die kahle
Prinzessin“

"فاوست والأميرة الصلعاء"

„Die Geschichte eines
Dorfes namens Welt“

"حكاية قرية اسمها الدنيا"

„Eine Abendunterhaltung
unter Mondlicht“

"ليلة سمر في ضوء القمر"

„Der Antichrist und der
Jüngste Tag“

"الدجال ويوم القيامة"

Aḥmad aṭ-Ṭayyib al-‘Alağ

„‘Awīšā“

"عويشة"

„Die Böcke“

"الأكباش"

„Die Lotterie“

"اليانصيب"

„Bestechung

"الرشوة نشوة"

ist berauschend“

„Milch der Gäste“

"حليب الضيوف"

„Der Dämon“

"العفريت"

„Die Frommen“

"الصالحات"

Im Folgenden werden einige Theaterarbeiten aus den 1960er und 1970er Jahren von den in der obigen Tabelle genannten Autoren vorgestellt, die keine Rezeption des Kulturerbes sind.

8. 4. Die Autoren und ihre Theaterstücke

Sa'dallah Wannūs ist die bekannteste Persönlichkeit des modernen syrischen Theaters. Seine Stücke, die vom Kulturerbe inspiriert sind, machten ihn Ende der 1960er Jahre auch in anderen arabischen Ländern bekannt. Seine früheren Arbeiten kennzeichnen sich durch ein abstraktes, symbolischer und mysteriöses bis melancholisches Gedankengut. In mehreren Theatertücken aus dieser Zeit seines Schaffens beschäftigte er sich auch mit der griechischen Mythologie. Bei alldem ragt ein starkes politisches Motiv hervor. Hauptsächlich befasst er sich mit der Ohnmacht des Individuums gegenüber einem übermächtigen Staat. Dies schildert Wannūs beispielsweise in „Die Tragödie des armen Dattelsirupverkäufers“. Trotz seiner großen Vorsicht, sich nie darauf einzulassen, wird dieser arme, einfache Sirupverkäufer von einem Spitzel des Sicherheitsdienstes in eine Diskussion verwickelt. Dieser zieht aus seinem Mund die Bemerkung heraus, dass das Leben eigentlich sehr hart ist. Der Spitzel zeigt ihn mit der Behauptung an, er hätte gesagt, es wäre die politische Macht im Land dafür verantwortlich, dass das Leben so hart geworden ist. Er wird daraufhin verhaftet und Foltern und Erniedrigungen aller Art ausgesetzt. Als er wieder entlassen wird, ist der Dattelsirupverkäufer seelisch wie auch körperlich ein gebrochener Mensch.³⁷²

Vielleicht ist „Eine Leiche auf dem Gehsteig“ das melancholischste von allen Theaterstücken Wannūs aus dieser Phase seines Schaffens. Es geht im Stück darum, dass ein Polizist am Morgen eines sehr kalten Wintertages auf zwei Bettler stößt. Er verlangt von ihnen den Gehsteig zu räumen, weil hier zu schlafen verboten wäre. Dann muss der Polizist erkennen, dass einer der beiden bereits tot ist und der andere seine erfrorenen Füße nicht bewegen kann. Da kommt ein vornehmer Herr mit Hund an den drei Männern vorbei. Er bekommt mit, was da geschehen ist und will nun die Leiche des verstorbenen Bettlers kaufen. Als ihm dann klar wird, dass die beiden Bettler nicht miteinander verwandt sind, verweigert er die Bezahlung. Schließlich bekommt er die Leiche umsonst, um seinen Hund damit zu füttern.³⁷³

Der Auftakt zu einer neuen Phase im Schaffen von Sa'dallah Wannūs bildet das Theaterstück „Eine Unterhaltungsparty für den fünften Juni“. Künstlerisch gesehen wird dieses Stück nicht als eines seiner besten Werke eingestuft. Aber für seinen Mut, die arabischen Regime inbegriffen das seines Landes so scharf zu kritisieren, brachte Wannūs große Anerkennung und viel Respekt ein.

³⁷² 'Azzām, Muḥammad: Das Theater Sa'dallah Wannūs, S. 25ff

³⁷³ ebenda, S. 31f

Im Stück demonstriert Wannūs, wie die arabischen Regime in ihrer Propaganda die Wahrheit bezüglich der katastrophalen Niederlage gegen Israel im Sechstagekrieg zum Sieg umfälschten. Er zeigt ferner, wie die Menschen durch staatliche Unterdrückungsapparate terrorisiert und unfähig gemacht werden, irgend eine Kritik an den Machthabern zu üben. Durch Einsetzen von Effekten des „Theater im Theater“ wie auch des Dokumentartheaters gelangte es Wannūs, bei seinem Publikum tiefe Eindrücke zu hinterlassen.³⁷⁴

Auch **Mamdūḥ ‘Adwān** setzte sich in „Hamlet wacht zu spät auf“ mit der politischen Realität in der arabischen Welt auseinander. Ausgangspunkt für sein Stück ist das Drama „Hamlet“ von Shakespeare. Bei ‘Adwān beginnt die Handlung, nachdem Claudius seinen Bruder getötet und dessen Frau geheiratet hat. Nun ist er der neue König des Landes. Er redet jetzt vom Beginn einer neuen politischen Ära. Ein Aspekt seiner neuen Politik sieht die Versöhnung mit dem Erzfeind Fortinbras vor. Fortinbras wird nach Dänemark eingeladen und man äußert ihm gegenüber den Wunsch, Handelsabkommen mit seinem Land abzuschließen. Aber Fortinbras verlangt als Bedingung dafür, die politische Lage in Dänemark zu stabilisieren. Er macht Anspielungen darauf, dass sich Hamlet möglicherweise als Risikofaktor für solche Unternehmungen erweisen könnte. Es wird ab nun darauf hingearbeitet, Hamlet zu beseitigen. Zunächst wird ihm der Prozess gemacht, dann wird er in einem gespielten Duell mit Laertes getötet.³⁷⁵

Hier macht Mamdūḥ ‘Adwān starke Anspielungen auf geheime oder offenkundige Versuche zur Normalisierung der Beziehungen mit bestimmten Ländern, insbesondere mit den USA und mit Israel, obwohl diese von vielen Arabern als Erzfeinde der arabischen Nation gesehen werden. Eine weitere Aussage des Stückes lautet: Die Charakterschwäche Hamlets liegt nicht nur in seiner Unentschlossenheit, sondern auch darin, sich viel zu viel mit seinen eigenen Problemen beschäftigt zu haben. Er lässt sich von seinen Rachgefühle überwältigen und vergisst dabei, dass es besser wäre, gegen ein politisches System, das Bosheit, Kriminalität, Korruption und Prostitution erzeugt, vorzugehen.³⁷⁶

³⁷⁴ ‘Iṣmat, Rīyāḍ: Licht für die Überprüfung, S. 22

³⁷⁵ ar-Rā’ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 207f

³⁷⁶ ebenda

Muḥammad al-Māghūṭ, mehr bekannt als surrealistischer Dichter, schrieb mehrere Theaterstücke, in denen er sich in seinem markanten zynischen Stil mit verschiedenen politischen Fragen auseinandersetzte.

“The work of Ikhlāṣī as well as that of other dramatists often contains poetic elements, but it is in the poet Muḥammad Māghūṭ’s (b.1932) surrealistic play *al-‘Uṣfūr al-aḥḍab* (“The Hunchbacked Sparrow”, 1967) that we find one of the most powerful and haunting dramatic statements of political oppression and tyranny in the modern Arab world.”³⁷⁷

In „Der bucklige Sperling“ thematisierte Muḥammad al-Māghūṭ, wie dies andere Dramatiker dieser Zeit taten, die Verwandlung der arabischen Systeme, die einst im Namen des Volkes an die Macht kamen, in totalitäre Regime. Unter anderem geht es im Stück um eine Gruppe von Männern, die in einem Elendsviertel leben. Mit Unterstützung der zum größten Teil ebenfalls im Elend lebenden Bevölkerung organisieren sie einen Aufstand gegen das alte politische Regime. Sie übernehmen die Macht im Lande. Aber es dauert nicht lange und die neuen Machthaber verwandeln sich in schreckliche, sogar noch viel schlimmere Diktatoren.³⁷⁸

Der Dichter **Mu‘īn Basīsū** verfasste mehrere Theaterstücke, die wie seine Dichtung auch vom Schicksal des palästinensischen Volkes handeln. In seinem Theaterstück „Samson und Dalila“ schildert er, wie eine palästinensische Familie über mehrere Generationen mit der israelischen Besatzung umgeht. Samson im Stück symbolisiert die israelischen Besatzer. Die außerordentliche Kraft des neuen Samson liegt in seiner militärischen Überlegenheit. Ihm gegenüber tritt die junge Palästinenserin Rīm auf, die allen Schikanen des israelischen Machtapparates mit Mut und Geduld trotzt. Sie symbolisiert den palästinensischen Widerstand. Die Freundin von Samson sieht in Rīm Dalīla, die Samson seine Kraft vernichtet hat. Rīm kann durch ihre Beharrlichkeit und Standhaftigkeit, wie Dalila in der biblischen Geschichte, Samsons außerordentliche Stärke schwächen.³⁷⁹

³⁷⁷ Badawi, M.M.: Arabic Drama and politics since the fifties. S. 14

³⁷⁸ Muḥbik, Aḥmad Ziyād: Theater- Schreibtätigkeit in Syrien 1945-1967, S. 80

³⁷⁹ ar-Rā‘ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 292

Samīḥ al-Qāsim einer der bekannten palästinensischen Dichter, schrieb nur wenige Theaterstücke. Wie in seinen Gedichten befasste er sich auch in seinen Dramen mit dem Schicksal des palästinensischen Volkes.³⁸⁰

Roger 'Assāf ist eine weitere bekannte Persönlichkeit des modernen libanesischen und arabischen Theaters. 1968 gründete er mit der Schauspielerin Niḍāl al-Ašqar „Beiruter Theater-Workshop“, der bald darauf zur wichtigsten Theatergruppe im Libanon wurde. Roger 'Assāf, aber auch Niḍāl al-Ašqar gehören zu den wenigen Theaterschaffenden der 1960er und 1970er Jahre, die heute noch künstlerisch aktiv sind.

Roger 'Assāf und Niḍāl al-Ašqar konnten in Zusammenarbeit mit einer großen Schar von Dichtern, Schriftstellern, Autoren und Schauspielern ein Theater der Intellektuellen etablieren. Das zweite Merkmal dieses Theaters war die kollektive Theaterarbeit. Ein Theaterstück wurde praktisch improvisiert und von der ganzen Gruppe verfasst. Dieses bekommt dann ein Theaterautor, um ihm den endgültigen Schliff zu verleihen.³⁸¹

Von den wichtigsten Theaterarbeiten der Gruppe aus dieser Zeit ist das Stück „Streik der Diebe“. Das Stück zog viel Aufmerksamkeit in der Presse und in anderen Massenmedien auf sich nicht nur wegen des Themas, das es behandelte, sondern auch wegen der Art seiner Aufführung. Denn obwohl die meisten an dieser Theaterarbeit Beteiligten Intellektuelle waren, wurde bei dieser und auch anderen Theaterarbeiten des Beiruter Theater-Workshops versucht, der Aufführung einen volkstümlichen und unterhaltsamen Charakter zu verleihen, was an sich eine Besonderheit des Theaterstils dieser Gruppe ist.

Das Stück wurde in einem Hotel aufgeführt. Das Publikum wurde von den Schauspielern und einer Musikgruppe empfangen. Auf dem Boden waren Orientteppiche aufgelegt. Dem Publikum wurde es überlassen, an den Tischen oder auf dem Boden zu sitzen. Es wurde ihnen auch nach arabischer Art Kaffee und Süßigkeiten serviert.³⁸²

Die Handlung des Stückes spielt in einem Land, in dem die Diebe unter Polizeistütz stehen. Aber es handelt sich dabei nicht um gewöhnliche Diebe, sondern diese sind etwa Arbeitgeber,

³⁸⁰ Kennkarte des großen Autors Samīḥ al-Qāsim, aus: Syrianstory, eine umfassende literarische und kulturelle Webseite, 2004, 19.12.2005, , www.syrianstory.com/alkassemme

³⁸¹ ar-Rā'ī, 'Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 221

³⁸² ebenda, S. 244

die die Arbeitnehmer bestehlen, indem sie ihnen niedrigere Löhne verrechnen. Es sind Ärzte, die ihren Patienten teure oder gar nicht notwendige Medikamente verschreiben und die Profite mit den Apothekern teilen und dergleichen mehr. Natürlich erhielt die Polizei einen Teil dessen, was die Diebe erbeuteten. Dann geschieht ein Volksaufstand und die Diebe und ihre Beschützer werden vertrieben. Man will nun ein gerechtes soziales System herstellen, nach dem kein Mensch einen anderen unterdrückt oder ausbeutet. Es geht für gewisse Zeit gut, dann schleichen sich auch ins neue System Leute ein, die mit den Prinzipien der Revolution nichts im Sinne haben. Die Menschen werden aufs neue Korruption und Machtmissbrauch ausgesetzt. Nun wünschen sich die Leute das alte politische Regime zurück, weil für sie im Vergleich zu den neuen Machthabern, das Leben mit den Dieben und korrupten Polizisten erträglicher war. Aber diese streiken. In Folge des Streikes geht im Land nichts weiter. Da geschieht ein neuer Volksaufstand mit der Forderung, die Herrschaft der Diebe wiederherzustellen. Und tatsächlich kommen diese mit dem „Willen des Volkes“ an die Macht zurück.³⁸³

Das Stück ist eine Metapher für politische Realität in der arabischen Welt, indem die neuen politischen Systeme sich viel schlimmer als die vorherigen erweisen, sodass sich die Menschen tatsächlich die alte politische Ordnung, gegen die die Nationalisten und Revolutionäre im Namen des Volkes rebellierte, zurückwünschten.

Eine wichtige Station im Schaffen Roger 'Assāf war die Gründung des „Ḥakawātī-Theaters“

1979, das als ein libanesischer Beitrag zur Originalisierungsbewegung gesehen werden kann.

Fast zur gleichen Zeit gründete Niḍāl al-Ašqar, Regisseurin und Theater-, Film und Fernsehschauspielerin, die „Gruppe der arabischen Schauspieler“, bei der Schauspieler aus mehreren arabischen Ländern Mitglieder wurden. Ihre Theatervorstellungen veranstaltete die Gruppe in verschiedenen arabischen Ländern.³⁸⁴

Man beobachtet beim bekannten ägyptischen Schriftsteller und Dramatiker **Yūsuf Idrīs** einen Rückzug vom sozialistischen Realismus, einer von dessen Vertretern er in den 1950er Jahren war. In einigen seiner Dramen aus den 1960er und 1970er Jahren wie „Die irdische Komödie“ oder „Die Gestreiften“ schwankt er zwischen Absurdität und Realismus.

In „Die Gestreiften“ griff er wie viele Theaterautoren seiner Epoche die Themen Isolation des Führers und den autoritären Führungsstil der politischen Systeme auf.

³⁸³ ebenda, S. 242ff

³⁸⁴ Niḍāl al-Ašqar, eine libanesischer Künstlerin, aus: www.arabiancreativity.com/nidal, 2007

Es geht im Stück um eine Gruppe von politischen Aktivisten. Sie haben einen Führer, den sie „Den größten Bruder“ nennen. Mit ihm gelingt es der Gruppe, die Macht im Lande zu übernehmen. Ihr nächstes Ziel ist es, alle Menschen nach einem Muster und in einer einzigen Farbe zu gestalten. Nach einer gewissen Zeit erkennt der Führer, dass gegen seine Erwartung die Vereinheitlichung der Welt den Menschen kein Glück gebracht hat. Er nimmt sich vor, bei der Feierlichkeit zum hundertsten Monat nach Einführung des Planes, dessen Abschaffung anzukündigen. Aber seine Anhänger, die sich an der Macht gefestigt haben und ihre Privilegien auf keinen Fall aufgeben wollen, strahlen anstelle seiner neuen Rede eine alte aus, in der er seine Begeisterung von einer einheitlichen Welt zum Ausdruck gebracht hat. Somit erfährt kein Mensch von der Einsicht des Führers in seine falsche Politik und auch nicht von seiner Absicht, sie zu korrigieren.³⁸⁵

Das Stück wurde gleich nach seiner Veröffentlichung von der Zensurbehörde beschlagnahmt. "وأراد يوسف إدريس عبر هذه المسرح وصف الفلسفة السياسية الفاسدة لنظام حكم عبد الناصر. وأراد فيها أيضا أن يشير إلى أن عبد الناصر نفسه فطن للموقف بعد حرب سنة 1967 ولكنه لم يستطع أن يصنع شيئا ضد النظام الذي هو خالقه."

„Mit dieser Art Theater wollte Idrīs die falsche Politik ‘Abd an-Nāṣir’s beschreiben. Zugleich wollte er auch darauf hinweisen, dass ‘Abd an-Nāṣir selbst die Situation nach dem Sechstagekrieg 1967 erkannte, aber gegen das System, das er selbst geschaffen hat, nichts ausrichten konnte.“³⁸⁶

"والمسرحية استعارة سياسية من مسرح اللامعقول يذم فيها المؤلف دولة الحزب الواحد السلطوي. وتعد تعد من اعنف ما كتب في النقد السياسي خلال الحقبة الناصرية."

„Das Stück ist eine politische Metapher im Stil des absurden Theaters, mit dem der Autor den autoritären Einparteiensstaat verurteilte. Das Stück ist das schärfste, was in der Nasir-Ära an politischer Kritik geschrieben wurde.“³⁸⁷

1957 schrieb **Alfred Farağ** das Stück „Der Fall des Pharaos“, das ihn aufgrund vehementer und ambivalenter Reaktionen übernacht berühmt machte. Die Kritik fand, dass das Stück gut geschrieben, aber schwach strukturiert und unverständlich wäre.³⁸⁸

³⁸⁵ Šukrī, Ġālī: Die neue Sphinx, Generationenkonflikt in der zeitgenössischen Literatur, S. 199ff

³⁸⁶ Farağ, Nāḍīya Ra’ūf: Yūsuf Idrīs und das moderne ägyptische Theater, S. 103f

³⁸⁷ Badawī, Muḥammad: Das arabische Theater. In: Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, S.115

³⁸⁸ M.M. Badawi: Modern Arabic Drama in Egypt, S.171f

Die Hauptfigur im Stück ist Echnaton. Hier erscheint er als Pazifist, der den Krieg prinzipiell ablehnt. Die Priester des Gottes Amon finden aber keinen Gefallen an der Einstellung des Pharaos. Einem von diesen gelingt es, eine Verschwörung anzuzetteln, an der ein Militärführer und sogar die Frau des Pharaos Nofretete beteiligt ist. Echnaton geht zwar aus dem Konflikt als Sieger hervor, aber dieser und andere Konflikte ließen ihn erkennen, dass Herrschaft und Pazifismus sich gegenseitig ausschließen. Als König würde er ohne das Einsetzen von Gewalt sein Reich nie auf Dauer erhalten. Deshalb dankt er zugunsten seines Sohnes ab. Von nun an sieht er seine Aufgabe darin, als Prophet durch das Land zu ziehen, um die Menschen für seine neue Religion zu gewinnen.

Im diesem Stück setzte sich Alfred Faraǧ mit mehreren Themen auseinander: Mit dem Kolonialismus, mit politischer, religiöser und sozialer Unterdrückung, und ob der absolute Pazifismus ein richtiger Weg ist, insbesondere wenn nationale Interessen von ausländischen Mächten bedroht werden.³⁸⁹

„The political message, however, is clear: the need for action in the running of affairs in human society is paramount.“³⁹⁰

In den 1960er Jahren schrieb Faraǧ mehrere Theaterstücke, von denen die meisten auch politischen Inhaltes waren. Das Thema in „Sulaymān aus Aleppo“ ist die Ermordung von General Kléber, der nach Napoleons Rückkehr nach Frankreich die Führung des französischen Heeres in Ägypten übernommen hatte, dann im Jahre 1800 von dem aus Aleppo stammenden Religionsstudenten Sulaymān getötet wurde. In diesem Stück stellte Faraǧ die Tat von Sulaymān aus Aleppo als eine verzweifelte aber gerechte Aktion gegen die fremden Eroberer des Landes dar. Er sieht sie als die erste Konfrontation mit dem europäischen Kolonialismus.³⁹¹

Wie in seinen Gedichten, Erzählungen und Romanen thematisierte ‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī auch in seinen Versdramen aktuelle politische Fragen. In „Die Tragödie von Ġamīla“ drehte sich die Handlung um die algerischen Widerstandskämpferin Ġamīla Buḥayrd. In seinem Stück „Meine Heimat ‘Akkā“ setzte er sich mit der arabischen

³⁸⁹ Mandūr, Muḥammad: Im zeitgenössischen ägyptischen Theater, S. 121f

³⁹⁰ M.M. Badwi: Modern Arabic Drama in Egypt, S.172

³⁹¹ ar-Rāʾī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 130ff

Niederlage im Sechstagekrieg 1967 auseinander. Von seinen Stücken, in denen er historische Persönlichkeiten präsentierte, ist seine Trilogie: „Der Rote Adler“, „Der Adler und die Raben“ und „Der Adler und das Löwenherz“ über den legendären Sultan Saladin, wobei die Anknüpfung an aktuellen politischen Themen den eigentlichen Inhalt der Stücke ausmacht.³⁹²

Auch **Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr** war einer von den bekannten ägyptischen Dichtern. „Seine Lyrik, in der er sich mit der menschlichen Machtlosigkeit angesichts des unabwendbaren Schicksals und der existenziellen Tatsache des Todes auseinander setzt, trägt melancholische Züge.“³⁹³ Die hier beschriebene Stimmung prägt auch die Theaterstücke von ‘Abd aṣ-Ṣabūr, von denen die meisten Versdramen sind. Dazu gehört „Der Nachtreisende“.

Das Stück ist eine zeitlose Parabel über das Verhältnis des Menschen zur Gesellschaft im Allgemeinen und zur politischen Macht im Besonderen. Der Nachtreisende sitzt allein im Abteil eines Zuges. Ein Kontrolleur kommt, um die Billets zu kontrollieren. Dann wechselt er unvermittelt seine Funktion und wird zu einem Richter. Er wirft dem völlig ahnungslosen Reisenden einiges vor bis zu dem Vorwurf, dass der Nachtreisende Gott getötet und ihn des Ausweises beraubt habe. Der Kontrolleur eröffnet nun den Prozess gegen den Nachtreisenden. Dieses Treiben wird von einem Erzähler kommentiert. Doch letztlich wird auch er in das Geschehen hineingezogen und unterliegt der Macht des Kontrolleurs“.³⁹⁴

Naǧīb Surūr war ägyptischer Dichter, Schriftsteller und Dramatiker. Sowohl seine Gedichte als auch seine Theaterstücke waren von der Thematisierung her politisch und vom Sprachstil provozierend, weshalb davon einige bis heute verboten geblieben sind.³⁹⁵

Maḥmūd Diyāb ist einer der Autoren, die vom Engagement der Kunst für politische und soziale Fragen überzeugt war. Über sein Motiv, Theaterstücke zu schreiben, sagt er:

”كان علي أن اكتب لأصل إلى أعمال الناس وانزع الغبار عن الواقع المر الذي يعيشونه.“

„Ich musste schreiben, um an die Tätigkeiten der Menschen heranzukommen, und um den über ihrem tristen Dasein liegenden Staub in die Luft zu wirbeln.“³⁹⁶

Zu seinen viel beachteten Stücken gehört „Die Fremden trinken keinen Kaffee“. Es geht im Stück um einen einfachen Mann, der, nachdem sein einziger Sohn ins Ausland gereist ist,

³⁹² ebenda, S. 167

³⁹³ Al-Maaly, Khalid: Lexikon arabischer Autoren, S. 16

³⁹⁴ ‘Abd aṣ-Ṣabūr, Ṣalāḥ: „Der Nachtreisende“. In: Gedichtband Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr, S. 615-681

³⁹⁵ Al-Maaly, Khalid: Lexikon arabischer Autoren, S. 255

³⁹⁶ Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, S. 614

nun allein mit seiner Frau lebt. Auch sein einziger Freund ist gestorben. In seiner Einsamkeit wünscht er sich von irgendjemandem besucht zu werden. Er würde dem Besucher gern Kaffee kochen und sich mit ihm unterhalten. Lange kommt niemand, bis eines Tages der ersehnte Besuch in Gestalt einer Gruppe fremder Männer eintrifft. Der alte Mann freut sich über den Besuch und kocht Kaffee für die Besucher. Aber diese interessieren sich nicht für seinen Kaffee, sondern für sein Haus. Sie machen Messungen und begutachten das Haus, teilen ihm dann mit, dass es ihm nicht mehr gehört und er von hier ausziehen muss. Der alte Mann versucht den fremden Männern zu erklären, dass ihm das Haus immer gehört hat, dass er und sogar sein Vater und dann sein Sohn hier geboren wurden. Er zeigt ihnen die Eigentumsurkunde, die Geburtsurkunde seines Sohnes und ein altes Photo von ihm und seiner Mutter, als er noch ein Kind war. Aber die Fremden verhöhnen ihn, vernichten alle Dokumente und machen ihm klar, dass er und seine Frau nicht mehr im Haus leben dürfen.³⁹⁷

Rašād Rušdī griff in seinen Theaterstücken Themen auf, in deren Mittelpunkt Individuen stehen, die weder mit sich selbst noch mit der Welt zurechtkommen können. Damit gehört er zu den wenigen ägyptischen, aber auch arabischen Autoren, die sich mit dem Erstellen von Psychogrammen der Figuren und nicht mit philosophischen, abstrakten oder politischen Ideen befassen. Die Figuren seines Stückes „Der Schmetterling“ stammen aus der Oberschicht, weswegen Rušdī in der Phase des sozialistischen Realismus als herrschende Kulturideologie viel kritisiert wurde.

Die Hauptfigur Ramzī, ein Schriftsteller aus der Mittelschicht, ist mit der jungen hübschen, aber narzisstischen Tochter eines Aristokraten, Samīḥa, verheiratet. Ramzī nennt seine Frau wegen ihrer Schönheit und Anmut „Schmetterling“. Samīḥa hält nicht viel vom Beruf ihres Mannes, sieht ihn sogar als Zeitverschwendung. Ihr wäre es lieber, Ramzī als Direktor einer Firma zu sehen, damit er genug Geld für ihren hohen Lebensstandard verdienen könne. Weil er Samīḥa sehr liebt, gibt Ramzī schließlich nach und nimmt die Direktorstelle einer Firma an, einen Job, den ihm seine Frau durch ihre vielen Beziehungen verschafft hat. Aber auch jetzt bleibt Samīḥa nicht zufrieden. Den Sinn des Stückes erläutert Samīḥas Schwester, indem sie ihr sagt, dass nichts und niemand das Vakuum in der Seele auszufüllen vermag. Ramzī fühlt sich in jeder Hinsicht als Versager. Er kann weder mit der Businesswelt zurechtkommen

³⁹⁷ ar-Rifāʿī, Muḥammad: Ein Waggon namens Theater, S. 52

noch seinem aus politischen Gründen eingesperrten Freund helfen, während sich Samīḥa immer mehr von ihm entfernt. Als Samīḥa von ihm die Scheidung verlangt, um einen anderen zu heiraten, geht er in sein Zimmer und erschießt sich.

Der Autor bezeichnete das Stück als Tragödie, sagt auch, dass es darin um die Darstellung eines Konfliktes zwischen materiellen und spirituellen Werten geht.³⁹⁸

1974 schrieb Rašād Rušdī „Der Prozess des alten Bauern Aḥmad“, in dem er den Oktoberkrieg gegen Israel 1973 behandelte.

Es geht im Stück darum, dass dem alten Bauern Aḥmad von mysteriösen Richtern der Prozess gemacht wird. Dann findet der Krieg statt und die Situation schlägt um. Die Richter verschwinden und nun sitzt der Bauer Aḥmad hinter dem Richterpodium und führt den Prozess. Er redet über den Krieg und über die Heldentaten, die von einfachen Menschen während des Krieges vollbracht wurden.³⁹⁹

Das Aufgreifen dieses Details war von der nach der Niederlage im Sechstagekrieg 1967 viel diskutierter Passivität des Volkes motiviert. Rušdī verwirft jegliche Vorwürfe dieser Art, betont das Verantwortungsbewusstsein der einfachen Menschen und ihre Bereitschaft, sich für die Verteidigung der Heimat aufzuopfern, wenn dies die nationalen Interessen erfordern.

Sa'd ad-Dīn Wahba gilt als einer der Autoren der realistischen und sozialrealistischen Theaterrichtungen im ägyptischen Theater. In den späten 50er und Anfang der 1960er Jahre schrieb er mehrere Theaterstücke, von denen „al-Maḥrūsa“ und „as-Sibnisa (Der überwachte Waggon“ am bekanntesten sind. Und wie in den Theaterstücken mit sozialistisch-realistischer Prägung üblich, spielt sich die Handlung dieser Stücke in der Zeit vor der Juli- Revolution 1952. Darin versuchte Wahba zu zeigen, wie trostlos bis unmenschlich das Leben der Bauern vor der Revolution war, aber auch, welches Ausmaß an Korruption und moralischer Verkommenheit in der ägyptischen Administration herrschte, unter denen wiederum die Landbevölkerung massiv leiden musste. Beispiel dafür ist „as-Sibnisa“. Es geht im Stück darum, dass ein kleiner Polizist eines Tages eine Handgranate auf einem Düngerhaufen findet. Er meldet den Fund den zuständigen Stellen, und setzt damit den ganzen

³⁹⁸ Badawi, Muhammad: Modern Arabic Drama in Egypt, S. 184

³⁹⁹ Abū Hayf, ʿAbdullāh: Das zeitgenössische arabische Theater, S. 89

Polizeiapparat in Bewegung. Aber dann ist die Handgranate plötzlich verschwunden. Trotzdem tun alle für die Ermittlung der Angelegenheit eingesetzten Beamten so, als wäre die Bombe noch vorhanden. Einer legt ein Stück rostiges Eisen auf den Düngerhaufen und ein anderer schickt einen Bericht nach Kairo über die Art und Stärke der Handgranate. Dann werden unschuldige Leute festgenommen und zur Ermittlung in einem überwachten Waggon nach Kairo geschickt.⁴⁰⁰

Im Gegensatz zu Stücken wie „as-Sibnisa“ geht es in „Eine sichere Strecke“ um eine Auseinandersetzung mit Lebens- und Verhaltensmustern aus der Zeit nach der Revolution. Es geht im Stück um eine Gruppe von Menschen, die in einem Sammeltaxi die Strecke von Kairo nach Alexandria fährt. Der Fahrer kennt diese Strecke nicht. Er kommt von der Hauptstraße ab und gerät dann immer tiefer in ein ödes Land. Es stellt sich später heraus, dass dies die äußere Umgebung von Marsā Maṭrūḥ ist, eine Gegend, die im zweiten Weltkrieg Schauplatz heftiger Kämpfe zwischen den Deutschen und den Alliierten war und immer noch von sichtbaren, aber auch von nicht auf Anhieb erkennbaren Spuren des Krieges durchgezogen ist. Mann stieß immer wieder auf Friedhöfe der Alliierten, Minenfelder und vergiftete Brunnen. Die Gruppe kann weder vor noch zurück. Jetzt beginnen die Reisenden mit einander zu reden. Dadurch kommt heraus, um welche Menschentypen es sich hier handelt. Einmal ist da ein Industrieller, der sich von seinem Koffer nicht trennen will. Der Inhalt des Koffers ist, nicht wie er behauptet, sein Gewand, sondern das Geld vom Verkauf seines Gesamtvermögens, das er vor der Verstaatlichung ins Ausland schmuggeln will. Dann ist da eine Schauspielerin von der trivialsten Sorte. Der dritte Typ ist ein arroganter und selbstsüchtiger Generaldirektor. Die vierte Figur in der Gruppe ist der Bürgermeister eines Dorfes, der einflussreiche Bekannte um Intervention zugunsten seines Sohnes bitten will, damit er Architektur studieren darf, obwohl der Sohn die erforderlichen Noten nicht erreicht hat. Dabei ist auch ein Homosexueller, der von zu Hause wegflüchtet, um sich Seinesgleichen anzuschließen. Und schließlich ist da eine verheiratete Frau, die in Alexandria ihren Liebhaber treffen will.⁴⁰¹

Das Stück ist ein Beispiel für eine veränderte Art der Auseinandersetzung mit politischen und sozialen Themen in den Werken mehrerer Theaterautoren aus den späten 1960er Jahren. Es geht in Stücken dieses Schlages nicht mehr um die Schilderung des heroischen Kampfes

⁴⁰⁰ Mandūr, Muḥammad: Im zeitgenössischen ägyptischen Theater, S. 163

⁴⁰¹ al-ʿĀlim, Maḥmūd Amīn: Gesicht und Maske in unserem zeitgenössischen arabischen Theater, S. 135f

gegen Kolonialismus, Feudalismus und Kapitalismus einerseits und des revolutionären Umwandlungsprozesses der ägyptischen Gesellschaft andererseits, sondern eher um Hervorhebung von negativen sozialen und politischen Erscheinungen, die von den Autoren als Gefahr für den revolutionäre Prozess empfunden wurden. Das heißt, die Autoren zeigen nicht mehr eine schöne und perfekte Wirklichkeit, wie sie in den offiziellen Massenmedien, in der Propagandaliteratur und im Theater gezeigt wurde. Aber trotz des kritischen Tons wird von den Kritikern vermerkt, dass in Stücken mit dieser Themenbehandlung lediglich Warnsignale oder sanfte Forderungen an das politische System gesendet wurden, um falsche Politik zu überdenken und Fehler bei der Anwendung sozialer und politischer Maßnahmen zu korrigieren.⁴⁰²

Und tatsächlich wird in „Eine sichere Strecke“ nicht das politische System kritisiert, sondern alle Menschentypen, die darin vorkommen, verurteilt. Was der Autor zum Ausdruck bringen wollte, ist, dass eine Gesellschaft, in der solche Menschen existieren oder sogar wichtige Positionen bekleiden, sehr gefährdet ist, ihre sozialistischen Ziele zu verfehlen. Dabei tritt der Fahrer stellvertretend für das ganze Volk aus Arbeitern, Bauern und Kleinangestellten. Diese Menschen verfügen über gute Eigenschaften: Ehrlichkeit, Fleiß und einen ausgeprägten Sinn für die Gemeinschaft. Was ihnen aber noch fehlt, um, wie es in einer sozialistischen Gesellschaft sein sollte, die Führung zu übernehmen, ist die Erfahrung.⁴⁰³

Auch in den Theaterstücken von **Yūsuf al-‘Ānī** aus dieser Zeit geht es um soziale und politische Konflikte in einer Gesellschaft, die sich in einem Veränderungsprozess befindet. In „Ein neues Bild“ geht es um den Konflikt zwischen einem Vater, der sich immer noch gemäß überholten Traditionen verhält und sie nicht aufgeben will und seinem Sohn, der sich von der väterlichen Herrschaft befreien will.⁴⁰⁴

Ein bekanntes Stück von al-‘Ānī aus den 1970er Jahren ist „Die Ruine“. In diesem Stück versuchte Yūsuf al-‘Ānī Werte und Begriffe wie Gut und Böse aus seinem sozialistischen Denken neu zu definieren.

⁴⁰² Šukrī, Ġālī: Die neue Sphinx, Generationenkonflikt in der zeitgenössischen Literatur, S. 171

⁴⁰³ al-‘Ālim, Maḥmūd Amīn: Gesicht und Maske in unserem zeitgenössischen arabischen Theater, S. 138

⁴⁰⁴ an-Nasīr, Yāsīn: Ein Fleck Licht, ein Fleck Schatten, S. 261

Hauptprotagonisten des Stückes sind der Erste, der Zweit und der Dritte. Sie vertreten alle Menschen. Das Haus, in dem sie leben, wird von der Welt außerhalb als „Die Ruine“ bezeichnet. al-‘Ānī will nun demonstrieren, dass eigentlich die Außenwelt eine solche Bezeichnung verdient. Das betont er durch den „Einen“ und die „Eine“, die in die Ruine eindringen. Die beiden vertreten die so genannte „Freie Welt“, bzw. die kapitalistische Welt, deren Macht auf Ausbeuten und Kolonialisieren anderer Völker baut. Als Beispiel dafür lässt al-‘Ānī eine Mutter aus Vietnam und eine andere aus Palästina auftreten und über die Grausamkeit, die ihre beiden Völker durch die „Freie Welt“ erleiden müssen, sprechen. Der politische Charakter des Stückes wird auch durch Transparente, Fotos und Flugblätter bekräftigt.⁴⁰⁵

Es ist in diesem Stück, verglichen mit anderen von al-‘Ānī aus den 1940er und 1950er Jahren eine Verlagerung des Konfliktes zu erkennen. Es ist nicht mehr der Konflikt zwischen Figuren, die das Volk vertreten, und einer höheren Macht: Besatzungsmacht, Feudalisten oder staatliche Unterdrückungsapparate, sondern spielen sich die Konflikte innerhalb des sozialen Gefüges ab. Nun handelt es um einen Konflikt zwischen revolutionären und contrarevolutionären oder modernen und rückständigen Werten.

Aber in den Theaterstücken von Yūsuf al-‘Ānī aus den 1960er und 1970er Jahren wie „Die Herberge und Geschichten aus alten Zeiten“, „Die Palme und die Nachbarn“, „Der Flusshafen“, „Der Faden“ bleibt die volkstümliche Prägung erhalten. Wie ein Kritiker dies ausdrückte, versuchte al-‘Ānī:

"وطوال ربع قرن أن يرتفع بالحياة الشعبية إلى مصاف الأفكار الثورية":

„während eines Vierteljahrhunderts, das volkstümliche Leben zu revolutionären Ideen empor zu heben“⁴⁰⁶

Nūr ad-Dīn Fāris schrieb zahlreiche realistische Theaterstücke, bei denen auch die Gestaltung von Aktionen und Reaktionen der Figuren durch das politische Motiv geformt

⁴⁰⁵ Nṣayyīf, Ġamīl: Die künstlerische Kreation und das Theater von Yūsuf al-‘Ānī. In: Zehn Theaterstücke von Yūsuf al-‘Ānī, S. 394

⁴⁰⁶ an-Nasīr, Yāsīn: Ein Fleck Licht, ein Fleck Schatten, S. 282

wird. Insbesondere registrierte er in seinen Stücken die Umwandlung von passivem zum positiven politischen Denken der einfachen Leute.

In „Das neue Haus“ geht es um einen Konflikt zwischen jenen, die in ihrem Denken und ihren Einstellungen der Vergangenheit verhaftet geblieben sind, und den anderen, die mit veralteten Lebensweisen bzw. sozialen Werten abschließen und ihre Existenz in einer neuen, besseren Zukunft sehen wollen.

„Der Durst“ ist ein politisches Stück. Es geht um ein zentrales Thema beim sozialrealistischen Theater, nämlich den Kampf gegen den Feudalismus. In diesem Stück wird ein Großgrundbesitzer so weit von seiner Gier getrieben, dass er das gesamte Dorf zu seinem Besitz machen will. Um das zu erreichen, blockiert er die Bewässerungsanlage. Damit will er die Bauern zum billigen Verkauf ihrer Ländereien zwingen.⁴⁰⁷

„Der Fremde“ ist ein abstraktes und zukunftsorientiertes Stück. Es geht um „Šadhān“, der seine Heimatstadt verlässt und sich auf die Suche nach Orten begibt, in denen er sich mehr Menschlichkeit, Gerechtigkeit und Güte erhofft. Aber bald nachdem er die ersehnte Stadt erreicht hat, erkennt er, dass er in eine Welt voller Bosheit, Verbrechen und Härte geraten ist. Das Fatale dabei ist, dass er immer, wenn ein Verbrechen begangen wird, von den Stadtbewohnern als vermeintlicher Täter verfolgt wird. Er befindet sich ständig auf der Flucht, bis er bei einer Verfolgungsjagd aus Erschöpfung tot zusammenbricht. Aber so böse die Stadt auch ist, gibt es auch hier einige gute Menschen, die an eine bessere Zukunft glauben.⁴⁰⁸

‘**Adil Kāzim** schrieb mehrere realistische Theaterstücke wie „Der Faden“ und „Der Komplex eines Esels“. Aber seine meistbeachteten Stücke sind jene, in denen er sich mit mesopotamischer Mythologie befasste, wie „Die Sintflut“ oder „Tammūz* schlägt die Glocke“. Sein Stück „Die Belagerung“ ist eine Bearbeitung der osmanischen Herrschaft über den Irak.⁴⁰⁹

Zum größten Teil konzentrierte sich die künstlerischen Tätigkeiten **Qāsim Muḥammads** auf Bearbeitungen und Inszenierungen von Theaterstücken irakischer, arabischer und internationaler Autoren. Bis zu den 1970er Jahren waren es mehr als zwanzig Theaterstücke,

⁴⁰⁷ ebenda, S. 281

⁴⁰⁸ ar-Rā’ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 379f

* sumerischer Gott

⁴⁰⁹ an-Nasīr, Yāsīn: Ein Fleck Licht, ein Fleck Schatten, S. 281

die er inszenierte. Alle von ihm bearbeiteten, bzw. inszenierten Stücke haben gemeinsame Merkmale, und zwar, dass darin das politische Motiv dominiert. Die Figuren seiner Stücke vertreten die Klasse der einfachen Menschen. Sie sind arm, ihr Lebenskampf ist hart, aber sie verfügen über ein klares politisches Bewusstsein. Sie fassen ferner ihr hartes Dasein nicht als Schicksal, sondern als das Produkt einer Klassengesellschaft auf, in der die Stärkeren die Schwachen unterdrücken und ausbeuten. Zudem ist ihnen auch bewusst, dass sie sich aus ihrem trostlosen Dasein nur durch den Kampf gegen ihre Unterdrücker und Ausbeuter befreien können.⁴¹⁰

aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī begann seine ersten Theatertätigkeiten 1957 im Arbeitertheater, das er mitbegründet hat. Später wechselte er zum Kommunaltheater und präsentierte zahlreiche Theaterstücke, von denen einige Adaptionen von europäischen Dramen waren.

Zu seinen Theaterstücken gehören solche, in denen er soziale Fragen behandelte. Eines davon ist „Mein Patron Yāsīn, auf der Strasse“. In diesem Stück kritisiert aṣ-Ṣiddīqī einen von vielen in den ländlichen marokkanischen Gebieten verbreiteten Volksglauben, nämlich den Heiligenkult.

Es geht darin um Sīdī Yāsīn, der gerade mit hundertundzwanzig Jahren gestorben ist und von den Dorfbewohnern als Heiliger betrachtet wird. Die Dorfbewohner teilen dem Bauern Abū ‘Izza mit, dass man die Entscheidung getroffen hat, Sīdī Yāsīn auf seinem Feld zu begraben.

Aber Abū ‘Izza zeigt sich über diese Ehre gar nicht zu erfreut. Denn das würde bedeuten, für das Grab des Heiligen auf ein Stück seines Feldes zu verzichten. Aber allen Proteste zum Trotz wird Sīdī Yāsīn auf dem Feld von Abū ‘Izza begraben. Als man dann auch noch mit dem Bau einer Straße, die zum Grab des Heiligen führen soll, anfängt, gerät vieles durcheinander. Die meisten Bauern, darunter auch Abū ‘Izza, geben ihre Felder auf und werden Tagelöhner bei der Straßenbaufirma.⁴¹¹

Das Theater in Marokko und Algerien ist durch eine Tendenz gekennzeichnet, die in diesen beiden Ländern zu einer Besonderheit ausgereift ist. Es ist die Adaption westlicher und bisweilen auch arabischer Dramen. Die Adaption westlicher Theaterstücke war zwar keine

⁴¹⁰ ebenda, S. 279f

⁴¹¹ ‘Azzām, Muḥammad: Das marokkanische Theater, S. 81ff

Seltenheit im arabischen Theater, aber nicht so wie sie in den 1960er Jahren in Algerien und Marokko konsequent praktiziert wurde. In marokkanischer, bzw. algerischer Umgangssprache neu geschrieben, wurden die adaptierten Stücke auch einer totalen Umarbeitung unterzogen und an einheimischen Begebenheiten angepasst. Einige Autoren entwickelten dieses Verfahren zu einer höheren Kunst, so dass sie sich sowohl im Inland als auch im Ausland einen Namen machten. Einer dieser Autoren ist der Marokkaner **Aḥmad aṭ-Ṭayyib al-‘Alağ**.

Der größte Teil seiner zahlreichen Theaterstücke waren Adaptionen europäischer Theaterwerke, darunter von Dramatikern wie Shakespeare, Molière, Gogol, Beckett oder Brecht. Dazu schrieb al-‘Alağ viele eigene Stücke, in denen er einen eigenen Stil verfolgte.⁴¹²

In Algerien ist der Name von **Kākī Wald ‘Abd ar-Raḥmān** mit dieser Art Theater verbunden. Dabei blieb Wald ‘Abd ar-Raḥmān sowohl bei adaptierten als auch bei den von ihm selbst verfassten Stücken der volkstümlichen Kunst sehr nahe. In seinen Stücken integrierte er Elemente aus der Volkskultur wie Tanz, Musik, Dichtung und Erzählungen.⁴¹³

Der syrische Theaterautor ‘Adnān Mardam Bek und der tunesische ‘Izz ad-Dīn al-Madanī haben überwiegend Theaterstücke geschrieben, die Verarbeitung historischer und klassischer oder volkstümlicher literarischer Stoffe waren.

‘Adnān Mardam Bek war bekannt als Dichter, hatte aber zugleich mehr als andere arabische Artgenossen Versdramen geschrieben. Seine ersten Gedichtsammlungen, aber auch seine ersten Theaterstücke erschienen in den 1930er Jahren. Die meisten seiner Dramen waren historische Spiele, in denen der Einfluss des europäischen Klassizismus eindeutig erkennbar ist. Zu seinen Theaterstücken aus den 1960er, bzw. 1970er Jahren gehörte die Verarbeitung des Lebens von „al- ‘Abbāsa“. Diese, gest. 825, war die Schwester des abbasidischen Kalifen Hārūn ar-Rašīd. Ein anderes Stück von ihm ist „az-Zabā“, der arabischen Königin von Palmyra, 266- 272. Auch „Die Schöne von Afamia“ ist ein

⁴¹² ebenda, S. 25f

⁴¹³ Bū ‘Allam, Mbārki: Charakteristikum der Sprache im algerischen Theater. In: Die literarische Lage, eine monatliche literarische Zeitschrift, Herausgeber: Verband der arabischen Schriftsteller, Damaskus, Nr. 435- 436, Juli und August 2007, www.awu-dam.org/mokifadaby/435-436/mokf435-436-028.htm

historisches Stück. „Afamia“ ist eine antike Stadt in Nordsyrien. Neu gegründet wurde sie vom Seleukiden- König Seleukos I, (312-281 v. Chr.) nach seiner Frau Apameia benannt. „Die Tragödie von Mayerling“ ist die Bearbeitung der Tragödie von Kronprinz Rudolf.⁴¹⁴

Es gibt nur wenige arabische Dramatiker, deren Namen wie **‘Izz ad-Dīn al-Madanī** mit der Originalisierung des arabischen Theaters verbunden sind. al-Madanī hatte einige Erzählungen und Romane, aber auch sehr viele Dramen verfasst, die zum größten Teil eine Rezeption des Kulturerbes sind.

9. Die Originalisierung

9.1. Definition der Originalisierung

9.3. Gründe der Originalisierung

9.3. Der theoretische Aspekt

9.4. Die Umsetzung

⁴¹⁴ Muḥammad, ‘Alī Ḥusayn: Interview mit großen Dramatiker ‘Adnān Mardim Bek, aus: Forum der arabischen Erzählung, 27.10.2005, www.arabicstory.net/forum. Ursprünglich veröffentlicht in al-‘Aḥā’- Zeitung, Nr. 453, am 9.10.1976. www.arabicstory.net/forum/

- 9.4.1. Der Inhalt:**
 - 9.4.1.1 Bearbeitungen historischer Stoffe**
 - 9.4.1.4. Historische Persönlichkeiten**
 - 9.4.1.3. Rezeption des literarischen Erbes**
 - 9.4.1.3.1 Rezeption der klassischen Literatur**
 - 9.4.1.4. Rezeption der volkstümlichen Literatur**
 - 9.4.1.4.1 Tausend und eine Nacht**
 - 9.4.1.4.2. Rezeption der Sīra- Literatur**
 - 9.4.1.4.3. Volkserzählungen**
 - 9.4.1.4.4. Verschmelzung klassischer mit volkstümlicher Literatur**
 - 9.4.1.4.5. Rezeption des volkstümlichen Gesanges**
 - 9.4.1.4.6. Der Erzählgesang (Mawwāl)**
 - 9.4.1.4.7. Volkstümliche Kinderlieder**

9.1. Definition der Originalisierung

Der Ausdruck, mit dem die Originalisierungsbewegung, welche das Thema der vorliegenden Arbeit ist, bezeichnet wird, ist „تأصيل > Ta'ṣīl“. Das Verb „'aṣalla“ bedeutet: „feste Grundlage geben, dem Ursprung nach festlegen“. Andere Form desselben Verbs, nämlich (ta'ṣṣala) bedeutet: „fest verwurzelt werden oder sein, seinen Ursprung herleiten“. Das Wort (أصل) „'aṣl“: bedeutet: „Wurzel, Stamm, Ursprung, Quelle, Herkunft, Grundlage, Original.“ Das Wort (أصالة) „'aṣāla“ hat unter anderem die Bedeutung: „Reinheit der Herkunft“, während (تأصيل) „ta'aṣṣul“ „Verwurzelung“ bedeutet.⁴¹⁵

Für die deutsche Übersetzung wurde der Begriff „Originalisierung“ gewählt, da er von allen anderen sowohl den Sinn als auch den Wortklang des arabischen Wortes am besten wiedergibt.

⁴¹⁵ Wehr, Hans: Arabisches Wörterbuch, S. 16f

Nun ist es wichtig zu wissen, was mit der „Ta'ṣīl/ Originalisierung des arabischen Theaters“ gemeint ist.

"منذ الستينات والدعوة إلى البحث عن مسرح عربي في الشكل والمضمون لا تفتأ تتردد بين صفوف العاملين في الحقل المسرحي: كتابا ونقادا ومتفرجين واعين ورغم إن هذه الدعوة قد حملت – في بادئ الأمر – على محمل الحذقة الفكرية والبحث عن الجديد بأي ثمن فإن توالي الأيام وتتابع المحاولات لخلق مسرح عربي – هوية ومضمونا وفكرا وتاريخا – لم تزدد الباحثين إلا إصرارا على بحثهم."

„Seit den 1960er Jahren wird unter den Aktivisten im Theaterfeld, seien diese Autoren, Kritiker oder gebildete Zuschauer, ständig zur „Originalisierung/ Ta'ṣīl“ des arabischen Theaters in Form und Inhalt aufgerufen. Auch wenn dieser Aufruf anfänglich als eine Art geistige Pedanterie und als eine Suche nach Neuheiten um jeden Preis gehalten wurde, aber im Laufe der Zeit und mit den vermehrten Versuchen zur Schaffung eines Theaters, das von Charakter, Inhalt, Geist und Geschichte her arabisch ist, fühlten sich diejenigen, die sich damit beschäftigten mehr als je zuvor dazu motiviert, ihre Suche mit aller Beharrlichkeit fortzusetzen.“⁴¹⁶

Nun stellt sich die Frage nach der Identität des Theaters, das seit 1847, als die erste arabische Theateraufführung stattfand, praktiziert wird. War dies etwa kein arabisches Theater?

Vielleicht erscheint die Antwort „Ja, es war kein arabisches Theater“ extrem in der Beurteilung seiner arabischen Identität, aber zu der Zeit, als die Diskussionen über die Originalisierung des arabischen Theaters voll im Gange waren, gab es nicht wenige arabische Theaterschaffende, bzw. Kritiker und Theaterwissenschaftler, die dem arabischen Theater tatsächlich seine arabische Identität verleugneten.

Aber bevor auf die diesbezüglichen Äußerungen bzw. Ansichten und Meinungen eingegangen wird, muss zunächst die „Originalisierung“ als Theaterbegriff geklärt werden.

Ein kurzer Satz, der bei einem Theatersymposium gefallen ist, verdeutlicht am besten, was unter dem Begriff „Originalisierung“ verstanden wurde:

"تأصيل المسرح العربي في أصله":

„Die Originalisierung des arabischen Theaters ergibt sich aus seinen Ursprüngen.“

Nun stellt sich wiederum eine neue Frage und zwar: Welche Ursprünge denn das arabische Theater hat? War es nicht, wie man dies ständig in der Literatur liest, Mārūn an-Naqqāš, der

⁴¹⁶ ar-Rā'ī, 'Alī: Ein Abend mit Abū al-Ḥalī al-Qabbānī. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und

Originalisierung, S. 123

1846 das Theater aus Europa „importierte“? Liest man auch nicht ständig, dass die arabische Kultur vor dem Kontakt mit dem Westen das Theater nicht kannte?

Aber genau auf diese beiden Feststellungen: „Das arabische Theater ist eine aus Europa importierte Kulturgattung“ und „Die arabische Kultur hat das Phänomen (Theater) nicht gekannt“ konzentrierten sich alle Diskussionen in Bezug auf die Originalisierung des arabischen Theaters.

Für die Anhänger der Originalisierungs-Bewegung schließt die Übernahme der westlichen Theaterform nicht automatisch die Existenz unterschiedlicher Theaterformen, bzw. theatraler Erscheinungen in der arabischen Kultur vor dem Kontakt mit dem Westen aus. Einige von diesen Theaterformen bzw. theatralen Phänomenen wären durch die Übernahme der westlichen Theaterform zur Gänze verdrängt und andere an der Weiterentwicklung verhindert worden. Zugleich räumt man aber ein, dass einige von den traditionellen theatralen Formen bereits vor mehreren Jahrhunderten zu existieren aufgehört hatten.

Es ist zwar schwierig festzustellen, ob die Originalisierungsversuche den theoretischen Schriften vorausgingen oder umgekehrt. Hingegen ist es aus den unterschiedlichen Originalisierungsversuchen leichter, die Schlussfolgerung zu ziehen, dass das arabische Kulturerbe als Basis für die Originalisierung gesehen wurde. Die Originalisierung selbst hatte sowohl eine inhaltliche als auch eine formale Variante.

Inhaltlich waren die Originalisierungsversuche fast ausschließlich eine Rezeption der arabischen Geschichte und der klassischen und volkstümlichen Literatur. Was die Form angeht, so wurde versucht, traditionelle Phänomene mit theatralen Charakter für eine moderne Theaterform neu zu gestalten.

Aber Theaterschaffende, Theoretiker und Theaterwissenschaftler waren sich bewusst, dass allein auf Basis des Kulturerbes kein modernes originalarabisches Theater geschaffen werden kann. Ein originalarabisches Theater müsse noch dazu:

- Eine starke Beziehung zur arabischen Realität haben,
- Mit der arabischen Umwelt und dem Volk in enger Beziehung stehen,
- Eine eindeutige geistige und soziale Einstellung reflektieren und nicht zuletzt
- Zeitgemäß und anderen Kulturen gegenüber aufgeschlossen sein.⁴¹⁷

Es scheint auf den ersten Blick so, als hätte man sich von allen anderen Kulturgattungen nur im Theaterbereich mit solchem Eifer auf die Suche nach einer nationalen Theaterform

⁴¹⁷ Hammūd, Fāṭima: Das Theater in Syrien zwischen Pionierrolle und Originalisierung, S. 314

gegeben. Dem ist aber in Wirklichkeit nicht so. Denn genauso hatte es Nationalisierungsversuche in der Malerei und Belletristik gegeben.⁴¹⁸ Der Unterschied lag nur darin, dass die Originalisierung des arabischen Theaters den Charakter einer kollektiven Bewegung annahm, während Nationalisierungsversuche in der Kunst und Literatur im individuellen Rahmen begrenzt blieben. Zudem war die Originalisierung des Theaters eine Bewegung, die die ganze arabische Welt erfasste.

9.2. Gründe der Originalisierung

Wie schon vorhin erwähnt wurde, war die Entstehung eines in Form und Inhalt hundertprozentig arabischen Theaters das Hauptziel der Originalisierungsbewegung. Die Bestrebung, dieses Ziel zu erreichen entsprang der Ansicht, dass das bisher in der arabischen Welt praktizierte Theater allzu sehr vom westlichen Theater abhängig wäre und ihm daher die arabische Identität fehle. Der Grund für diese starke Abhängigkeit liegt nach Meinung Theaterschaffender und Theaterwissenschaftler wie 'Alī ar-Rā'ī, darin, dass die Theaterpioniere und ihre Nachfolger davon überzeugt waren, dass:

" إن الفن الذي ينقلونه إلى بلادهم العربية هو الشكل المسرحي الوحيد الذي عرفته البشرية. "

„die Kunst, die sie in ihre arabischen Länder trugen, die einzige Theaterform wäre, die die Menschheit kannte.“⁴¹⁹

Diese falsche Vorstellung hätte sich dann in den Köpfen mehrerer Generationen von arabischen Theaterautoren so tief gefestigt, so dass diese sowohl bei der Konstruktion ihrer Theaterstücke als auch bei der Themenbehandlung westliche Dramatiker als Vorbild nahmen. Das Resultat war, dass die von arabischen Autoren verfassten Theaterstücke bloße Nachahmung westlicher Theaterwerke wurden.

Genauso orientierten sich Autoren und andere Theaterschaffende an den in Europa herrschenden Regie- und Schauspieltendenzen.

Diese Orientierung verstärkte sich, als im Laufe mehrerer Jahrzehnte der Kontakt mit der westlichen Kultur immer intensiver wurde. Dies schuf mit der Zeit eine Nähe und bisweilen sogar eine tiefe Identifikation mit der westlichen Kultur. Ein Aspekt des intensiven Kontaktes zur westlichen Kultur offenbart sich dadurch, dass unter anderem im Theaterbereich immer mehr Autoren, Regisseure, wie Qāsim Muḥammad (Irak), Roger 'Assāf, Niḍāl al-Ašqar

⁴¹⁸ Būšqayr, Rašīd: Studien im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 66

⁴¹⁹ ar-Rā'ī, 'Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, 54

(Libanon), Saʿdallah Wannūs und noch viele andere, aber auch Dramaturgen, Ausstatter und andere auf dem Gebiet des Theaters tätigen Leute, ihre Bildung in Europa oder in den USA erhielten. Diese konnten nach ihrer Rückkehr in die Heimat natürlich nichts anderes tun, als das, was sie im Ausland lernten, in die Praxis umzusetzen.

Das Fehlen von Theatertradition und damit von theoretischen und praktischen Erfahrungen machte es unvermeidlich, die Lehrpläne der heimischen Theaterinstitute und Akademien nach dem westlichen Theater zu entwerfen.

Dementsprechend nahmen westliche Theaterwerke einen großen Platz im Repertoire der arabischen Theatergruppen ein, gleich ob sie privat oder staatlich waren. Zum Beispiel hat die irakische Nationalgruppe für Schauspiel in der Zeit zwischen 1967 und 1974 elf irakische, elf internationale und zehn arabische Theaterstücke präsentiert. Das heißt, dass ein Drittel der präsentierten Theaterstücke ausländisch war. Von den 23 Theaterstücken, die die größte private irakische Theatergruppe, nämlich „Ensemble des modernen künstlerischen Theaters“ im gleichen Zeitraum aufführte, waren zwölf ausländische Theaterstücke.⁴²⁰ Das gleiche kann man von libanesischen, syrischen oder nordafrikanischen Gruppen sagen. Es gab sogar Theatergruppen, deren Repertoire fast ausschließlich aus Theaterstücken westlicher Autoren bestand.

Dass Aufführungen von westlichen Theaterstücken die arabischen Bühnen dominierten war auch nicht immer beabsichtigt. Denn neben zahlreichen vorhandenen Theatergruppen kamen im Laufe der Jahrzehnte immer wieder neue dazu. Dafür gab es aber nicht entsprechend Autoren, die diese Gruppen mit genügend Theaterstücken hätten beliefern können. Zahlreiche arabische Autoren schrieben zwar hervorragende Theaterstücke, aber es waren nur wenige, die sich allein dem Schreiben fürs Theater widmeten. Die meisten davon waren Dichter, Schriftsteller, Journalisten, Universitätsprofessoren, aber auch Beamte oder Angestellte. So konnte in mehreren arabischen Ländern erst in 1960er und sogar in der 1970er Jahren ein gut entwickeltes Theater entstehen.

Aber es war nicht die quantitative, sondern die qualitative Abhängigkeit vom westlichen Theater, die vielen Theaterschaffenden Sorgen machte. Denn gerade in den 1960er Jahren, der Entstehungszeit der Originalisierungsbewegung, stand die neue Theatergeneration unter starkem Einfluss westlicher Avantgarde- und Experimental-Theaterrichtungen. Dies reflektierte sich in den Theaterwerken, die von diesen Autoren verfasst wurden, was wiederum das Gefühl der Abhängigkeit vom westlichen Theater noch verstärkte.

⁴²⁰ an-Nasīr, Yāsīn: Im zeitgenössischen irakischen Theater, S. 10ff

Nun wollte man mit der Originalisierung das arabische Theater von dieser Abhängigkeit befreien.

Aber auch wenn es auf dem ersten Blick den Anschein hat, dass es sich bei der Originalisierung um eine kulturelle Bewegung handelt, haben dabei dennoch politische Überlegungen genauso eine Rolle gespielt.

Mehrere arabische Länder erlangen erst in den 1950er, andere in den 1960er Jahren ihre Unabhängigkeit von den westlichen Kolonialmächten. Das Verbinden alles Westliche mit dem Kolonialismus sitzt noch tief in den Seelen der Menschen. Die Erinnerung an den langjährigen und opferreichen Kampf gegen den Kolonialismus (man braucht nur an den algerischen Widerstandskampf zu denken) ist im kollektiven arabischen Gedächtnis noch nicht verblasst. Unverzeihlich empfinden die Araber die unterstützende Rolle des Westens bei der Entstehung des Staates Israel, was zum Verlust der Heimat des palästinensischen Volkes führte. Außerdem war es eine Zeit, in der kommunistische und sozialistische Ideologien die allgemeine politische Orientierung dominierten. Im Gegensatz zum sozialistischen Ostblock, mit dem man sich politisch mehr oder weniger identifizierte, fand auf politischer Ebene keine Annäherung an den Westen statt. Die ambivalente Haltung dem Westen gegenüber drückt die Beschreibung eines arabischen Autors als „der geistige Freund und politische Feind“ aus.⁴²¹

Ein weiterer und ebenfalls wichtiger Faktor bei der Entstehung der Originalisierungsbewegung war das allgemeine Bestreben nach einem nationalen wirtschaftlichen, industriellen, wissenschaftlichen, sozialen und kulturellen Fortschritt.

Auf kultureller Ebene vermehrten sich Versuche, einem nationalen Stil in Kunst und Literatur zu finden.

Aber zusätzlich zur Bestrebung nach Fortschritt und Modernität in allen Lebensbereichen war auch das Interesse an Kunst, Literatur und Theater politisch motiviert. Denn im Rahmen ihrer Kulturpolitik sahen die politischen Systeme, von denen viele sozialistische waren, insbesondere in Künsten mit kollektivem Charakter wie Musik, Film, Fernsehen und Theater geeignete Massenmedien für eine gut funktionierende Kommunikation mit der Bevölkerung und haben sie daher stark gefördert.

Auch auf Seiten der Theaterschaffenden, von denen nicht wenige an das Engagement für Kunst und Literatur glaubten, war man sehr daran interessiert, ein Theater zu schaffen, zu dem breite Publikumskreise eine nähere Beziehung haben. Aber das arabische Theater, wie es sich in den 1960er Jahren präsentierte, hätte nach Meinung der Originalisierungsanhänger dieser Aufgabe nicht entsprochen.

⁴²¹ Bulbul, Farḥān: Einblicke ins arabische Theater, S. 74

Ihrer Meinung nach hätten sowohl die europäischen Theaterwerke als auch die von arabischen Autoren danach verfassten Theaterstücke nur eine kleine Kulturelite angesprochen, die breiten Bevölkerungskreise aber nicht.

Einer der renommierten Dramatiker der Originalisierungsbewegung Sa'dallah Wannūs nannte als Beispiel für viele in den 1960er Jahren von arabischen Autoren verfassten Theaterstücken, eines, wo ein Autor ein Theaterstück im Stil des absurden Theaters über metaphysische Probleme des Individuums und die Beziehung zum Universum für fünfzig bis hundert Elitezuschauer präsentierte.⁴²²

Über die Themen, mit denen sich die arabischen Autoren bis Anfang der 1950er Jahre befassten, schreibt Yūsuf Idrīs in einem kritischen Ton:

"فمن توفيق الحكيم الذي كان جل همه أن يطور مسرحه الفكري بطريقة أصبح يبتعد بها عن الحياة كان تيمور يؤلف عن الجن، وباكتير عن سر الحاكم بأمر الله وعزيز أباظة عن قيس ولبنى في الوقت الذي كان الشعب فيه يغلي تحت حكم ملك حاكم بأمر الشيطان....والفرقة المصرية الحديثة (القومية سابقا) قد استنفذت أغراضها في عرض البخيل وطرطوف ولويس الحادي عشر."

„Von Taufiq al-Ḥakīm, dessen höchste Sorge es war, sein abstraktes Theater zu entwickeln, wodurch ihm aber der Anschluss zum realen Leben abhanden kam, über Taymūr, der sich mit den Dämonen befasste, bis zu Bākaṭīr, der über al-Ḥākīm Bi 'Amri Illāh und 'Azīz Abāza über Qays und Lubnā schrieben, während das Volk unter der Führung eines Königs, der auf Befehl des Teufels regierte (*1), kochte. [...] Dabei hatte die moderne ägyptische Gruppe (AD nationale Gruppe) bereits ihre Ziele mit Aufführungen von >Der Geizige<, >Tartuffe< und >Louis XI< ausgeschöpft.“⁴²³

Natürlich liegen die Wurzeln des arabischen Theaters in Europa. Aber die arabischen Theaterpioniere unterzogen das aus dem Ausland geholt Theater einer grundsätzlichen Anpassung an die arabische Kultur. Dennoch gab es auch in der Pionier- und Postpionierzeit vereinzelte Anschlussversuche an das europäische Theater.(*2) Aber die entscheidende Hinwendung zum europäischen Theater begann, als sich Ġorġ Abyaḍ bei den ab 1910 von

⁴²² Wannūs, Sa'dallah: Manifeste für ein neues arabisches Theater, S. 22

(*1) Anspielung auf al-Ḥākīm Bi 'Amri Illāh, das bedeutet: Der auf den Befehl Gottes regiert.

⁴²³ Yūsuf Idrīs: Zu einem ägyptischen Theater. In: Zu einem arabischen Theater, S. 474f

(*2) siehe Abschnitt: **5.8. Europäische Einflüsse**

ihm präsentierten klassischen europäischen Dramen an die europäische Theaterkonzeption einzuhalten pflegte. (*3)

Später verstärkte sich der Einfluss des europäischen Theaters als auch der Kontakt mit der westlichen Kultur intensiver wurde. Einer der Aspekte dieses Kontaktes war der Aufenthalt in europäischen Ländern für Studienzwecke. Zu den ersten Autoren, die in Europa studierten, gehörten Taūfiq al-Ḥakīm und Muḥammad Taymūr. Ihr Studium haben sie selbst finanziert.

Als aber dann die Forderung nach Entsendung von Studenten immer lauter wurde, schickte der Staat 1925 die erste Studentengruppe zum Theaterstudium nach Frankreich. Es waren dabei einige Personen, die sich später auf dem Gebiet des Theaters einen Namen machten.⁴²⁴

Im Zuge dieses näheren Kontaktes zum europäischen Theater begann die neue Autorengeneration, zu der Taūfiq al-Ḥakīm und Maḥmūd Taymūr gehörten, sich von Theaterstil der arabischen Theaterpioniere und ihrer Nachfolger zu loszusagen. Im Laufe der Zeit wurde die Vorbildnahme des europäischen Theaters zu einer Selbstverständlichkeit. Höchstes Lob erhielt ein arabischer Autor, wenn ihm von den Kritikern beschieden wurde, ein Theaterwerk vom Niveau dieses oder jenes großen europäischen Dramatikers geschrieben zu haben.

Dies bedeutete zugleich, dass das Theater nach westlicher Konzeption ab den 1930er Jahren zum Teil der arabischen Hochkultur wurde.

Diese Orientierung wird deutlicher durch das Aufführungsverbot von in Umgangssprache verfassten Theaterstücken. Die von den Theatergruppen präsentierten westlichen oder nach ihrem Muster von arabischen Dramatikern verfassten Dramen wurden als „seriös“, „anspruchsvoll“ und „künstlerisch“ bezeichnet, während Theaterstücke im Stil des arabischen Schauspiels und Komödien nach der Art von ‘Alī al-Kassār, Muḥammad Uṭmān Ġalāl oder Naǧīb ar-Riḥānī,(*4) als „unseriös“, „anspruchlos“ und „unkünstlerisch“ abgestempelt wurden.

Mit der Entstehung eines Theaters als Teil der Hochkultur und eines anderen als Teil der Volkskultur vollzog sich zugleich eine Trennung des Publikums in ein Elitepublikum aus gebildeten und Intellektuellen, und ein allgemeines Publikum mit durchschnittlichem bis

(*3) siehe Abschnitt: **5.2.: Rückkehr zum europäischen Theater**

⁴²⁴ al-Ḥaǧǧāǧǧī, Šams ad-Dīn, Aḥmad: Der Mythos im zeitgenössischen ägyptischen Theater, S. 18f

(*4) siehe Abschnitt: **4.4. Unterhaltungstheater und Sozialkomödie**

geringem Bildungsgrad, eine Trennung, die es in der Pionier- und Postpionierphase nicht gegeben hatte. Dem gebildeten Publikum wurden klassische europäische Dramen oder nach diesen von arabischen Autoren verfasste Theaterstücke präsentiert, dem anderen Publikumsteil wurde ein Theater angeboten, das in erster Linie auf Unterhaltung und Amüsement ausgerichtet war. Diese Trennung blieb auch in den folgenden Jahrzehnten erhalten.

Nach Meinung der Originalisierungsanhänger ergab sich diese Trennung daraus, dass die von den anspruchsvollen Gruppen angebotenen Theaterwerke die breiten Publikumskreise nicht ansprachen.

Nun wollte man das arabische Theater mit Hilfe der Originalisierung sowohl von seiner Abhängigkeit vom westlichen Theater befreien, als es auch für breite Publikumskreise zugänglich machen.

9.3. Der theoretische Aspekt

Die Originalisierungsversuche waren auch von theoretischen Schriften und regen Diskussionen begleitet, welche in den verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften oder bei Symposien und Konferenzen vorgetragen wurden. Podium intensiver Diskussionen über die Originalisierung des arabischen Theaters waren zum Beispiel die 1967 in Kairo und 1969 im Rahmen des Damaskus- Theaterfestivals für die Theaterkünste gehaltenen Symposien wie auch das Theatertreffen in Ḥammāmāt (Tunesien) 1970 und das Festival des modernen arabischen Theaters in Rabat. Andere Mittel zur Übermittlung theoretischer Ansichten im Bezug auf die Originalisierung war die Veröffentlichung von Manifesten oder Abhandlungen, wie zum Beispiel: „Unsere Theaterform“ 1967 von Taufiq al-Ḥakīm (Ägypten), „Zum ägyptischen Theater“ 1964 von Yūsuf Idrīs (Ägypten), „Manifeste für ein arabisches Theater“ 1960 von Sa‘dallah Wannūs (Syrien) und „Manifest des Ḥakawātī-Theaters“ 1979 von Roger ‘Assāf (Libanon). Andere Autoren wie ‘Izz ad-Dīn al-Madanī pflegten ihre Vorstellungen von der Originalisierung in den Vorworten zu ihren in Buchform veröffentlichten Theaterstücken zu inkludieren. In einer späteren Phase veröffentlichte ‘Izz ad-Dīn al-Madanī

ein Manifest mit dem Titel: „Zu einer modernen arabischen Theaterbewegung“ 1981. 1979 veröffentlichte ein bekannter marokkanischer Theaterschaffender, ‘Abd al-Karīm Baršīd, ein Manifest mit dem Titel: „Das erste Manifest zum Festtheater“. Zu allen Symposien und Minifesten kommen auch noch zahlreiche Bücher von bekannten Theaterwissenschaftlern und Autoren wie ‘Alī ar-Rā‘ī, (Ägypten), ‘Alī ‘Uqla ‘Irsān (Syrien), Aḥmad ‘Ulbī und noch mehrere andere.

Seine Ansichten veröffentlichte der bekannte Theaterwissenschaftler und Kritiker ‘Alī ar-Rā‘ī, in mehreren Büchern wie: „Das Theater im arabischen Vaterland“, „Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung“, „Die Stegreif-Komödie im ägyptischen Theater“ und das zusätzlich zu zahlreichen Veröffentlichungen in Zeitungen und Zeitschriften.

‘Alī ‘Uqla ‘Irsān, Theaterautor und Theaterwissenschaftler, befasste sich intensiv mit traditionellen Theaterformen, bzw. theatralen Erscheinungen in der arabischen Kultur von der vorislamischen Zeit bis zur Gegenwart. Die Ergebnisse seiner Forschungen veröffentlichte er in mehreren Büchern wie in „Stationen beim arabischen Theater“, „Die theatralischen Erscheinungen bei den Arabern“ und in mehreren Fachzeitschriften und Zeitungen.

In ihren Ausführungen gingen die Theoretiker der Originalisierungsbewegung davon aus, dass die Orientierung am, bzw. die Nachahmung des westlichen Theaters beim arabischen Rezipienten eine tiefe Entfremdung zum Theater schaffte. Der Nachahmung des westlichen Theaters ginge die Vorstellung voraus, dass das Theater ein rein europäisches Phänomen wäre. Über mehrere Generationen sei man dieser falschen Vorstellung verpflichtet geblieben. Während man sich anstrebte, die Theatertexte wie auch deren Realisierung nach europäischen theatralischen Maßstäben zu perfektionieren, vernachlässigte, bzw. verachtete man zahlreiche theatrale Erscheinungen, an denen die arabische Kultur reich sei. Dies führte dazu, dass das nach der westlichen Theaterform konzipierte arabische Theater nur eine kleine kulturelle Elite ansprach, breite Publikumskreise aber nicht.

Viele Ansichten dieser Art sind gut im folgenden Zitat zusammengefasst:

"اتجه كل من النقاش وصنوع والقباني إلى فن أوريا المسرحي، واتخذوا من كتابات موليير وجولدوني وراسين نماذج تحتذي، ووضعوا نصب أعينهم أن ينشئوا في بلادهم صورة للمسرح تمحو من أذهان المثقفين ما علق بها من احتقار لنماذج المسرح الشعبي التي كان يتسلي بها الناس حتى ذلك التاريخ: خيال الظل، والقراقوز ومسرحيات الشارع والسوق وعروض الموالد والمناسبات الدينية والاجتماعية المختلفة. وبهذا وضعت الصيغة الغربية للمسرح موضوع التضاد مع الصيغة

الشعبية الموروثة العميقة الأثر في وجدان الناس..... وبهذا وضع الرواد ومن جاء بعدهم هوة كبيرة بين فنهم المسرحي المجلوب وبين ما تخلص للناس عبر عشرات القرون من تجربة مسرحية كان ينبغي البناء عليها بدلا من احتقارها ولعنها في كل مناسبة من منتصف القرن الماضي حتى الآن.":

„an-Naqqāš, Ṣannū' und al-Qabbānī wandten sich der europäischen Theaterkunst zu und nahmen als Muster Werke von Molière, Goldoni, und Racine. Ihr Ziel war, ein Theater in ihren Ländern entstehen zu lassen, das imstande ist, aus den Köpfen der Intellektuellen die tief sitzende Verachtung für die unterschiedlichen Formen des volkstümlichen Theaters wie die Schattenspiele, der Qarāqoz, das Straßen- und Jahrmarkttheater, zu eliminieren, mit denen sich die Menschen bislang zu unterschiedlichen religiösen und sozialen Anlässen unterhielten. Damit wurde die westliche Theaterversion zu Gegensätzlichkeit zu den vererbten volkstümlichen Theaterformen mit ihren tiefen Wirkungen auf die Menschen gemacht.[...] Dadurch gruben die Pioniere und ihre Nachfolger einen tiefen Spalt zwischen ihrer importierten Theaterkunst und dem, was sich im Lauf von mehreren Jahrhunderten an theatralen Erfahrungen angesammelt hat. Auf diesen Erfahrungen hätte man aufbauen sollen, anstelle sie zu verachten und sie bei jedem Anlass zu verdammen, was seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts bis heute ständig passiert.“⁴²⁵

Auch 'Alī 'Uqla 'Irsān stellt die nationalen Theaterformen als Opfer der westlichen Theaterkonzeption dar. In seinen diesbezüglichen Ausführungen sagt er:

"وأنا لا أدعو إلى أن ننبد الشكل المسرحي الأوربي الذي أصبح عالميا، ولا أدعو إلى اعتبار مسرحنا العربي الحالي غير معبر عن معاناتنا وعن حياة شعبنا ومقومات التفاعل والتعبير لدينا لأنه مصبوب في القالب الأوربي للمسرحية،..... وإنما أدعو إلى مراجعة التاريخ الفني الذي لنا في ضوء الوقائع والغنى والمفهوم العام للمسرح لإعادة كتابته برؤية علمية وعربية أدق وأكثر تعبيرا عن الحقائق والوقائع وأدعو إلى العناية الأشد بقضية التواصل مع المناهل الأصلية في شعبنا وحياتنا وتراثنا وموروثنا ليكون مسرحنا أصلب عودا وأكثر أصالة وتعبيرا عن المسيرة الحضارية والشخصية الثقافية لهذا الأمة عبر التاريخ:"

„Ich plädiere nicht dafür, das europäische Theater, das heutzutage eine internationale Gültigkeit besitzt, zu verwerfen oder unser aktuelles arabisches Theater, weil es in europäische Theaterformen eingegossen ist, so zu betrachten, als wäre es unfähig, unsere Sorgen und das Leben unseres Volks zu übermitteln. [...] Wozu ich aber aufrufe, ist, unsere

⁴²⁵ ar-Rā'ī, 'Alī: Besorgnisse um den arabischen Theatertext. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 159

Kunstgeschichte mit einer wissenschaftlichen, arabischen und genaueren Betrachtungsweise zu erfassen. Wofür ich auch bin, ist, dem Anschluss an die Ursprünge unseres Volkes, Lebens, Erbes und unserer Folklore mit mehr Aufmerksamkeit zu betrachten, damit unser Theater stärker, origineller und auch mehr imstande sein wird, den zivilisatorischen Werdegang und die kulturelle Identität unserer Nation zu übermitteln.“⁴²⁶

Aber von allen anderen Autoren ist insbesondere der ägyptische Schriftsteller und Dramatiker Yūsuf Idrīs äußert heftig in seinen distanzierten Äußerungen bezüglich des Einflusses des westlichen Theaters. Er argumentierte seine ablehnende Haltung damit, dass arabische Autoren, bei Taufīq al-Ḥakīm beginnend, alle ihre Bemühungen darauf richteten, westliche Dramatiker nachzuahmen. So griffen sie in ihren Theaterwerken Themen auf, die dem arabischen Publikum gar nicht interessant, bzw. völlig fremd sind. Um das zu demonstrieren, macht Idrīs Vergleiche zwischen einem muslimisch-arabischen und einem westlichen Menschen und wie jeder von ihnen eine Tragödie (im philosophischen Sinne) begreifen würde. Er stellt fest:

"لا شيء يؤكد اختلاف ملامحنا المصرية اختلافا جذريا عن الملامح الإغريقية ومن ثم الأوربية مثل مفهومنا كشعب للمأساة أو الفاجعة."

„Nichts hebt die tiefgründigen Unterschiede zwischen unserem ägyptischen Wesen und dem der Altgriechen hervor, als unser Verständnis als Volk vom Drama, bzw. von der Tragödie.“

⁴²⁷

Seiner Meinung nach demonstrieren die griechischen Tragödien den heroischen Kampf eines Menschen gegen sein von den Göttern vorbestimmtes Schicksal, wie etwa, den Vater zu töten und die eigene Mutter zu heiraten. Aber ein arabischer Mensch würde, so Idrīs weiter, nie auf die Idee kommen, sich ein derartiges Schicksal vorzustellen. Für einen arabisch-muslimischen Menschen ist es nicht Gott, der einen Geschöpfe dazu verdammt, in seinem irdischen Dasein schlechte Taten zu begehen, sondern es ist der Mensch selbst, in dessen eigener Entscheidung es liegt, ob sein Schicksal tragisch verläuft oder nicht. So fängt nach Meinung Idrīs die Tragödie eines gierigen Menschen mit einem heftigen Verlangen nach dem Besitz anderer Leute an. Bei kleinen Delikten beginnend führt dieses Verlangen den Gierigen letztendlich zum Begehen eines großen Verbrechens. Somit ist die Tragödie bei den Griechen eine metaphysische, während sie nach dem arabisch-muslimischen Denken sozialer Natur ist. Die

⁴²⁶ 'Irsān, 'Alī 'Uqla 'Irsān: Stationen beim arabischen Theater, S. 252

⁴²⁷ Idrīs, Yūsuf: Zu einem ägyptischen Theater. In: Zu einem arabischen Theater, S. 488

arabische Denkweise, so Idrīs weiter, kann nie eine Figur wie Ödipus erschaffen, der dazu verdammt wäre, seinen Vater zu töten und seine Mutter zu heiraten.

"أما أوديب فسواء أكان شجاعا أم جبانا عظيما أم حقيرا غيبا أم ذكيا فلم يكن ليتغير هذا كله من مصيره قيد شعرة، وكان لابد أن يبدأ ملكا وابن ملك لينتهي شحاذا أعمى تقوده ابنته".

„Was Ödipus angeht, so ist es bedeutungslos, ob er ein mutiger oder feiger, großartiger oder niederträchtiger, kluger oder dummer Mensch ist. Sein Schicksal bleibt unabhängig von all dem unverändert, und zwar als König und Sohn eines Königs zu beginnen, um dann als ein blinder Bettler, den seine Tochter an der Hand führt, zu enden.“⁴²⁸

In der arabisch-muslimischen Auffassung der Dinge wird ein Mensch nach Idrīs Meinung nicht wegen seiner großen Taten zu einem Helden, sondern er wird zu solchen,

"لأنه هو الذي يملك مصيره في يده ويتولى تحديد خط حياته".

„weil er sein Schicksal in die Hand nimmt und den Verlauf seines Lebens selbst bestimmt.“⁴²⁹

Zieht man von den Ausführungen Yūsuf Idrīs die Schlussfolgerung, dass auch er den Grund für die Entfremdung des breiten arabischen Publikums zum Theater in der Orientierung am westlichen Theater sieht, da es zu diesem Theater weder auf emotionaler noch auf geistiger Ebene einen Bezug hat, wird man davon überrascht, dass Idrīs dieselbe Meinung bezüglich der Richtung des sozialistischen Realismus trägt, der ab den 1950er Jahren in mehreren arabischen Ländern zur quasi offiziellen Kulturdoktrin wurde. Obwohl sich die Autoren dieser Theaterrichtung hauptsächlich mit politischen und sozialen Fragen ihrer Gesellschaft befassten, was die Hauptforderung der Originalisierungsanhänger nach einem engagierten Theater hätte erfüllen sollen, konnte sich Idrīs anscheinend dennoch nicht mit der Tatsache abfinden, dass auch diese Theaterrichtung einer nichtarabischen Kultur entstammt. Für Idrīs ist der sozialistische Realismus:

"لم تكن إلا طورا أرقى من أطوار الاقتباس والتأثير فهي قد جاءت لتضيف دورا جديدا إلى بناية من أساسها أوربية فرنسية معربة".

„Nicht anderes als eine elegantere Art und Weise der Übernahme und der Beeinflussung, wonach ein neues Stockwerk zu einem Gebäude mit einer arabisierten Gestalt eingefügt wurde, dessen Fundament aber französisch-europäisch ist.“⁴³⁰

⁴²⁸ ebenda, S. 488 ff

⁴²⁹ ebenda

⁴³⁰ ebenda, S. 475f

Obwohl Idrīs einräumt, dass die Themen der sozialrealistischen Theatertücke tiefer als zuvor auf die soziale und politische Realität in Ägypten eingehen, bleibt er dennoch der Meinung, dass:

"ولكن القالب والموضوع لا يزالان في حدود القوالب المسرحية الروسية أو الفرنسية أو الأمريكية..... أي إننا فعلنا ذلك بوسائل وتكنيك ومسرح ليس مسرحنا النابع منا ومن تقاليدنا.":

„sowohl die Gestaltung als auch die Thematisierung in russischen, französischen oder amerikanischen Formen eingeschlossen bleiben. [...] Dies hat zu bedeuten, dass wir uns dafür der Mittel und der Technik eines Theaters bedienten, das weder zu uns gehört noch unserer Tradition entspringt.“⁴³¹

Bezüglich der Übernahme westlicher Theaterkonzeption sagt der bekannteste Vertreter der Originalisierungsbewegung, ‘Izz ad-Dīn al-Madanī, dass die Araber das westliche Theater nur als künstlerische Gattung, nie aber als gesamte formale und inhaltliche Konzeption hätten übernehmen sollen. Denn dem alten Orient, so al-Madanī weiter, war das Theater gar nicht so unbekannt. Das Theater hätte es hier sehr wohl gegeben, aber bloß in anderen Formen. Ferner ist al-Madanī der Meinung, dass man im Glauben, dass nur die westliche Form des Theaters als solches zu gelten hätte, sich leichtsinnig von der Behandlung von Fragen entfernte, die für die Gesellschaft von großem Interesse und Wichtigkeit wären. Damit verbunden hätte man das Kulturerbe mit dem Ergebnis vernachlässigt, dass das Theater in der arabischen Welt mit wenigen Ausnahmen entweder nur der Unterhaltung diene oder zu etwas Exotischem wurde, das von der Identität, arabisch zu sein, nur die Sprache behalten hätte, in der es geschrieben, bzw. gesprochen wird.⁴³²

Auf einen gemeinsamen Nenner gebracht, drehen sich die Ansichten von Theaterschaffenden und Theoretikern der Originalisierungsbewegung darum, dass ein originalarabisches Theater inhaltlich wie auch formal aus der arabischen Kultur heranwachsen muss.

Hinsichtlich der Form wurden traditionelle Theaterformen, bzw. theatrale Erscheinungen als geeignete Basis gesehen, auf der eine originalarabische und moderne Theaterkonzeption aufgebaut werden könnte.

Was den Inhalt angeht, so sah man in der arabischen Geschichte und dem klassischen und volkstümlichen Literaturerbe eine unerschöpfliche Quelle an Materialien und Stoffen, die

⁴³¹ ebenda

⁴³² al-Madanī, ‘Izz ad-Dīn: „az-Zanġ“ und „Der Mann mit dem Esel“, S. 26

dramatisch verarbeitet werden könnten. Dabei wurde es ebenfalls als äußerst wichtig gesehen, dass bei der Rezeption des Kulturerbes unbedingt eine Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart geschlagen werden sollte.⁴³³

9.4. Die Umsetzung

9.4.1. Der Inhalt:

9.4.1.1 Bearbeitungen historischer Ereignisse

Wie schon immer war die arabische Geschichte auch für die Dramatiker der Originalisierungsbewegung eine Quelle der Interpretation. Meistens haben die Autoren historische Ereignisse zum Gegenstand ihrer Stücke gemacht, im Bezug auf sie ein kollektives Wissen vorhanden ist. Beispiel dafür sind die Theaterstücke:

„Nacht der Sklaven“	Mamdūḥ ‘Adwān
„Die Zanğ- (Schwarze Sklaven) Revolution“	Mu‘īn Bassīsū
“Gedichtband der Zanğ“	‘Izz ad-Dīn al-Madanī
„Mauer der Wut“	‘Ādil Kāzīm
„Bāb al-Futūḥ (Tor der Eroberungen)“	Maḥmūd Diyāb
„Der Prozess des Kriegsverweigerers“	Mamdūḥ ‘Adwān

Dieselben oder andere Dramatiker entnahmen aus der arabischen Geschichte Geschehnisse, die im Gegenteil zu den ersten aus Epochen stammen, in denen die Existenz eines gesamtarabischen Reiches aufgrund von Spaltungen und Gründung neuer regionaler Staaten bereits verloren gegangen war.

Beispiele dafür sind die Stücke:

„Der Ritter Mahrān“	‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī
„Der Aufstand des Mannes mit dem Esel“	‘Izz ad-Dīn al-Madanī

⁴³³ Šaqrūn, ‘Abdullāh: Rundfunkgespräche über das arabische Theater, 106ff

Wieder andere Dramatiker bearbeiteten Ereignisse, von denen in den Geschichtsbüchern wegen ihres exotischen Charakters berichtet wurde. Beispiel dafür ist das Stück

„Oh, wie schön es ist, die Mauer spricht!“

Sa'd ad-Dīn Wahba

„Nacht der Sklaven“

Die historische Vorlage:

Zeit des Stückes ist die Anfangsphase der islamischen Mission, als die noch sehr kleine islamische Gemeinde massiver Verfolgung durch die Mächtigen in Mekka ausgesetzt war. Diese Phase endete im Jahre 622 n. Chr., als der Prophet Muhammad als letzter Mekka verließ und sich den vor ihm nach Medina ausgewanderten Anhängern anschloss.

Zur Hauptfigur des Stückes machte der Autor den ersten Gebetsrufer (Mu'addīn) Bilāl al-Ḥabašī. Dieser war ein Sklave abessinischer Herkunft, schloss sich ganz früh der islamischen Gemeinde an, wurde deshalb von seinen Herren gefoltert, blieb aber standhaft bei seinem Bekenntnis zum Islam, was den Gefährten des Propheten Abū Bakr veranlasste, ihn zu kaufen und ihm dann die Freiheit zu schenken.⁴³⁴ Ihm gegenüber stellt 'Adwān „Waḥš“, der ebenfalls ein Sklave war. Auf Veranlassung seiner Herrin, Hind, die zu den hartnäckigsten Gegnern der neuen Religion gehörte, ermordete Waḥš den Onkel und größten Unterstützer des Propheten Muḥammad, Ḥamza, brutal. Die Ermordung Ḥamzas war für Muḥammad und die junge islamische Bewegung ein schwerer Verlust.⁴³⁵

Eine weitere Figur im Stück ist al-Ḥuṭay'a. Dieser war ein bekannter Dichter der vorislamischen Zeit, erlebte das Aufkommen des Islam und bekannte sich zu ihm. Es handelte sich bei ihm aber tatsächlich um ein Lippenbekenntnis. Vor dem Islam pflegte al-Ḥuṭay'a von einem Stammesgebiet zum anderen zu gehen. Wurde er mit großzügigen Gaben bedacht, spendete er seinem Mäzen überschwängliche Lobgedichte, die minder freigebigen schmälte er mit Spottgedichten.⁴³⁶

⁴³⁴ Handwörterbuch des Islam, S. 80f

⁴³⁵ Enzyklopaedie des Islam, Band II, S. 270

⁴³⁶ ebenda, S. 369f

Die theatrale Bearbeitung

In seinem Stück stellt der Autor zwei Personen einander gegenüber. Beide sind Sklaven, aber mit unterschiedlicher Lebenseinstellung. Der eine, Bilāl al-Ḥabašī, bekennt sich zum Islam. Sein Glaube ist so fest, dass ihn auch schreckliche Folterungen nicht erschüttern können. Damit schließt er sich der Revolution gegen die herrschende Gesellschaftsordnung an. Er erkennt, dass ihn die neue Religion von der Sklaverei befreien wird. Der andere Sklave, Waḥš, glaubt hingegen, dieses Ziel durch Hervorbringen einer außerordentlichen Leistung erreichen zu können. Dies war die Ermordung des Onkels des Propheten. Aber gegen alle seine Erwartungen sehen seine Herren in ihm weiterhin den Sklaven, der er war. Die „große Tat“, die er für sie vollbracht hat, sehen sie als Pflichterfüllung. Denn er muss als Sklave die Befehle seiner Herren, welcher Art auch immer, auszuführen. Enttäuscht wie er ist, betrinkt sich Waḥš.⁴³⁷

Den Dichter al-Ḥuṭay'a zeigt der Autor als jemanden, dem weder die Zerstörung noch die Erhaltung der alten Gesellschaftsordnung etwas bedeutet. Was ihn allein interessiert, ist, zu überleben. Er ist arm und hat Kinder zu ernähren. Seinen Unterhalt verdient er mit Lob- bzw. Schmähedichten, das einzige Werk, das er beherrscht. Seine Beurteilung der Menschen hängt von den Vorteilen ab, die er sich von ihnen erwartet. Er bekennt sich zum Islam und widmet dem Propheten Muḥammad, in dem er den neuen Herrscher wähnt, ein Lobgedicht. Als er vom Propheten dafür keine materielle Belohnung erhält, verwirft er die neue Religion und beschimpft den Propheten bitterlich.⁴³⁸

Aussage des Stückes

In diesem Stück versuchte der Autor gemäß der in den 1960er, bzw. 1970er Jahren sich durchsetzenden Lehre, die arabische Geschichte von einem dialektischen Gesichtspunkt zu interpretieren und die Entstehung des Islam als eine soziale Revolution darzustellen.

Im Zusammenhang damit stellte er eine Verbindung mit der zur Entstehungszeit seines Stückes vieldiskutierten Frage der aktiven Teilnahme aller Bürger und davon insbesondere Intellektuelle an politischen und sozialen Fragen der Gesellschaft her. Außerdem versucht er durch die Figuren zu demonstrieren, dass arme und sich sozial und politisch in einer

⁴³⁷ ar-Rāʾī, 'Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 206

⁴³⁸ ebenda, S. 207

schwachen Positionen befindliche Menschen meistens über ein gutes soziales und politisches Bewusstsein verfügen und daher wissen, auf welche Seite sie sich schlagen sollen. Bilāl hat stellvertretend für andere sozial und politisch Schwache die richtige Entscheidung getroffen. Er erkennt, dass ihm die soziale Revolution die Freiheit und die Anerkennung seiner Menschenwürde geben würde. Das schließt aber nicht aus, dass Menschen, die ebenfalls sozial und politische am schwächsten sind, ihre Rechte nicht kennen, für sie nicht kämpfen wollen oder sie auf der falschen Seite vermuten. Einer von diesen ist Waḥš. Er stellt sich seinen Unterdrückern und Ausbeutern zur Verfügung. Dabei hätte er als Sklave mit jenen kämpfen oder mindestens sich mit ihnen solidarisieren, die eine Gesellschaftsordnung, die die Versklavung der Menschen durch andere Menschen zulässt, zerstören wollen.

Das Engagement des Intellektuellen spricht Mamdūh ‘Adwān durch Einbeziehen des Dichters al-Ḥuṭay’a in die Handlung an. Das Verhalten des Dichters al-Ḥuṭay’a, und er war ein großer Dichter, sonst wäre er nicht bis heute als einer von den bedeutenden Dichtern der vor- und frühislamische Zeit bekannt geblieben, entspricht in keiner Weise dem, was von einem Intellektuellen zu erwartet wird, nämlich, sich für die sozialen und politischen Fragen seiner Gesellschaft zu engagieren.

„Die Zanğ- Revolution“, „Gedichtband der Zanğ“, „Mauer der Wut“

Die historische Vorlage

In allen drei Stücken wurde die so genannte „Zanğ-Revolution“ behandelt.

Die Zanğ-Revolution beschäftigte den Abbasiden-Staat für etwa vierzehn Jahren, 868-883 n.

Chr. Anstifter dieses Aufstandes war ein Mann persischer Abstammung namens ‘Alī Ibn Muḥammad. Er wurde „Gefährte der Zanğ“ genannt. Diesen Beinamen bekam er, als es ihm gelang, die schwarzen Sklaven zu eben diesem Aufstand zu bewegen. Diese wurden unter schweren Bedingungen zur Arbeit in den Sumpfgebieten im Süden des Irak eingesetzt. ‘Alī Ibn Muḥammad gab seiner Bewegung eine religiöse Prägung und erzählte, dass er von Gott zur Rettung der Sklaven aus ihrer tristen Lage berufen wurde. Er begann mit seinen

Anhängern die Dörfer und Kleinstädte am Rande der Sumpfgebiete anzugreifen, dehnte dann seine Angriffe bis auf die Stadt Basra, den Süden des heutigen Iran und auch nach Bahrain aus. Später gründete er einen Stadtstaat, dem er den Namen „al-Muḥtāra (Die Auserwählte)“ gab. Eine zeitlang war diese Stadt im Herzen der Sumpfgebiete für die regulären Streitkräfte unangreifbar. Nach einer langen Belagerung legte er mit seinen Anhängern die Stadt Basra in Schutt und Asche. Die Opfer der langen Belagerung der Stadt und des Angriffes selbst wurden auf 300.000 Menschen geschätzt. Wer überlebte, wurde von den einstigen Sklaven versklavt. Erst im Jahre 883 konnte der Aufstand nach einem großen militärischen Feldzug niedergeschlagen werden. Die Gesamtopfer dieses Aufstandes werden auf eine Million fünfhunderttausend Menschen geschätzt.⁴³⁹

Während die klassischen Historiker wie der bekannte aṭ-Ṭabarī (gest. 923 n. Chr.) die Zanğ-Revolution verdammt und ihren Führer als „Den Bösen“ bezeichneten, wurde sie von den modernen Historikern unter dem Einfluss der marxistischen Ideologie als großer Klassenkampf und Volksaufstand rehabilitiert. Zu den ersten, die auf die große Rolle der Zanğ-Revolution bei den sozialen Entwicklungen in der arabischen Gesellschaft hingewiesen haben, gehörte die bekannte ägyptische literarische Persönlichkeit Ṭāhā Ḥusayn (1889-1973). Mitte der 1950er Jahre erschien „Die Zanğ-Revolution“ vom irakischen marxistischen Historiker Fayṣal as-Sāmir. Danach erschien das Buch in vielen Auflagen. In den 1960er Jahren erschien ein weiteres Buch mit dem Titel: „Die Zanğ-Revolution und ihr Führer ‘Alī Ibn Muḥammad“ von Aḥmad ‘Ulī, der ein ebenfalls linksorientierter Autor war. Hingegen wurde die Revolution von den arabischen Nationalisten als antiarabische Bewegung angegriffen. Dennoch gab es andere Autoren und Forscher, Nationalisten und Baathisten, wie Fāḍil al-Anṣārī (Irak), ‘Abd al-Karīm an-Na‘īm und ‘Abd al-Wahhāb al-Kayyālī (Syrien), die die Zanğ-Revolution positiv beurteilten.⁴⁴⁰

⁴³⁹ Ḍayf, Šawqī: Das zweite abbasidische Zeitalter; S. 26ff

⁴⁴⁰ al-‘Alawī, Hādī: Stabile Persönlichkeiten im Islam, S. 224

Aḥmad 'Ulbī sieht in dieser Bewegung eine große soziale Revolution, die trotz des scheinbaren Fehlschlagen, ihre Ziele nicht verfehlt hätte. Seiner Meinung nach besteht der Erfolg der Revolution darin, dem Sklaven-System ein Ende bereitet zu haben. Denn nach der Niederschlagung der Revolution kehrten die schwarzen Sklaven nicht mehr zu ihrer alten Arbeit zurück und das Sklavensystem im Süden des Iraks fand keine Fortsetzung mehr.⁴⁴¹

Die moderne Interpretation der Zanğ-Revolution beeinflusste viele arabische Intellektuelle, darunter auch Theaterautoren.

„Die Zanğ-Revolution“

Die theatrale Bearbeitung:

In den ersten Szenen verweist der Autor Mu'īn Bassīsū auf die Existenz von Wäschern und Färbern, die es zu allen Zeiten gibt. Ihre Aufgabe ist es, alles zu waschen und es dann neu zu färben. Das Ziel ihrer Aktion ist die Geschichte zu fälschen, um bestimmte historische Geschehnisse in einem anderen Licht erscheinen zu lassen. In einer Szene wirft ein Mann Papier, Zeitungen und Bücher in eine Waschmaschine. Ein anderer Mann macht sich daran, das, was bereits gewaschen wurde, neu zu färben. Der Mann verspürt Unruhe. Er sagt:

"ما أكثر ما أتصور أبطالا

نحن غسلنا دمهم

وصبغناهم بالحبر

أيديهم ترتفع كأعمدة من جوف الغسالة

وتحطم هذه الغسالة

تطلق كل سراح المغسولين المصبوغين المسجونين بهذه الغسالة

وتحطم هذه الآلة."

„Wie oft stelle ich mir Helden vor,
deren Blut wir gewaschen haben
und sie dann mit Tinte färbten.
Ihre Hände ragen wie Säulen

⁴⁴¹ ebenda, S. 221

aus dem Bauch der Waschmaschine hervor,
um sie zu zerstören
und alle, die in dieser Waschmaschine
gewaschen und gefangen gehalten wurden, zu befreien,
um dann diesen Apparat zu vernichten.“⁴⁴²

Aber die Gedanken des Mannes entpuppen sich als oberflächlich, denn unmittelbar danach machen sich er und sein Partner daran, zwei historische Geschehnisse zu verfälschen. Eines dieser Geschehnisse ist alt, d.h. seine Verfälschung ist bereits abgeschlossen. Dies ist die Zanġ-Revolution. Die Verfälschung des zweiten Ereignisses läuft auf Hochtouren. Es ist die Revolution der Palästinenser. Der Autor zeigt einige Akte des Verfälschungsprozesses.

Auf der Bühne wird eine Panoramaszene mit den typischen Merkmalen der ständigen Verfälschung der palästinensischen Revolution gezeigt. Darauf agieren Figuren die, im Namen Palästinas Spenden sammeln, andere machen Filme, Werbung oder verfassen Manifeste und Reden. Wieder andere verkaufen alles, was mit Palästina zu tun hat: nationale palästinensische Trachten, Beutel mit palästinensischer Erde, Leichenreste palästinensischer Opfer und an jeden, der sie braucht, auch palästinensische Ärzte, Lehrer, Bauern und Arbeiter.

In anderen Szenen zeigt der Autor wie die Zanġ-Revolution verfälscht wurde. Er zeigt Händler, die als Souvenir Schädel, Häute und Augen der Zanġ verkaufen. Bald darauf treten die Fälscher der palästinensischen Revolution auf und beginnen, die Wahrheit über die Zanġ-Revolution umzudrehen.⁴⁴³

Aber der Führer der Zanġ versucht nun mit aller Kraft, eine neue Verfälschung der Zanġ-Revolution zu verhindern. Er spricht alle Unterdrückten an:

انطلقوا الآن
كونوا ما شئتم
زنجا في القرن الثالث للهجرة
أو زنجا في القرن العشرين
إن عليكم أن تتطلقوا الآن
لا يستأذن عبد من قيصره

⁴⁴² Bassīsū, Mu'īn: Die Zanġ-Revolution, S. 121f

⁴⁴³ ebenda, S. 134

كي يعلن الثورة.":

„Kommt jetzt voran und
werdet, was ihr wollt:

Sklaven im dritten Hiġra- (islamischen)

oder Sklaven im 20. Jahrhundert.

Was ihr jetzt tun müsst, ist, voranzukommen.

Denn ein Sklave bittet seinen Caesar nicht darum,
eine Revolution ankündigen zu dürfen.⁴⁴⁴

Aber dieser Aufruf zum Widerstand veranlasst die Fälscher, mehrere Kopien vom Führer der
Zanġ, ‘Abdullāh Ibn Muḥammad, anzufertigen und sie in Basra, Bagdad und in der Provinz
Ahwāz im Süden des Iran in Umlauf zu setzen. Dadurch wollen sie erreichen, dass die Zanġ
nicht mehr wissen sollen, welcher von den Führern der echte ist.

"النؤلف عبد الله آخر

لنؤلف ونخرج أكثر من عبد الله

ولنطلقهم في أسواق الأهواز وبغداد وأسواق البصرة

حين يصير هنالك أكثر من وجه

أكثر من سيف ولعبد الله بن محمد

فعبيد البصرة لن تعرف من تتبع.":

„Lasset uns einen anderen ‘Abdullāh,

mehrere ‘Abdullāhs anfertigen,

sie dann in den Marktplätzen in Ahwāz,

in Bagdad und in Basra aussetzen.

Wenn es da von ‘Abdullāh mehr als ein Gesicht

und mehr als ein Schwert geben würde,

dann werden die Sklaven von Basra nicht mehr wissen,

welchen von den ‘Abdullāhs sie folgen sollen.“⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ ebenda, S. 139

⁴⁴⁵ ebenda, S. 160

Aussage des Stückes

Mu‘īn Bassīsū sieht die Zanġ- Revolution nicht als destruktive politische Bewegung gegen das Arabertum und den Islam, wie sie die klassischen Geschichtsschreiber darstellen, sondern als Volksrevolution gegen Unterdrückung und Sklaverei. Er stellt die Zanġ-Revolution auf eine gleiche Ebene mit dem Kampf der Palästinenser für ihre verlorene Heimat. Noch dazu stellt Bassīsū die Zanġ-Revolution als Symbol für alle Revolutionen gegen Sklaverei, Ausbeutung und Unterdrückung in der ganzen Welt dar.

„Der Gedichtband der Zanġ“ (*5)

Die theatrale Bearbeitung

Die Handlung des Stückes setzt in der Zeit nach der Revolution ein. Der lange Krieg gegen die Zentralregierung in Bagdad endet mit der Befreiung der Zanġ. D.h., dass die Zanġ. praktisch den Krieg gewonnen haben. Nun denkt man an die Errichtung einer Hauptstadt für den Staat der Zanġ. Diese soll „al-Muhtāra/ die Auserwählte“ heißen. Bei den Mitgliedern des Revolutionsrates herrscht Hochstimmung. Man will die beste und modernste Stadt der Welt bauen. Dabei fehlt es praktisch an allem. Trotzdem sind alle optimistisch, ihr Vorhaben verwirklichen zu können.

„‘Ali: Khalil, were are the iron bars?“

Khalil: Since when have we started building our houses with iron bars? Our iron’s the strength of our arms!

[...]

‘Ali: Muhammad, where are the compass, the square, the level, the plumbline?

Muhammad: We’ll make them all from our thoughts and our heritage. Truly we are profoundly original people.

Rafiq: Sing with me, then: Tomorrow is the best!”⁴⁴⁶

(*5) In der englischen Übersetzung heißt das Stück: „The Zanj Revolution“

⁴⁴⁶ Al-Madani, ‘Izz Al-Din: The Zanj Revolution, S. 164

Von den anderen Mitgliedern des Revolutionsrates denkt nur ‘Alī Ibn Muḥammad nüchtern.

Er sagt den anderen:

„‘Alī: [...] You know that just singing about freedom isn’t enough to make it real. We must put it into practice. But how? Tell me, how?“⁴⁴⁷

Sulayman sieht die Lösung in der Fortsetzung des Krieges. Das nächste Ziel ist die Eroberung der Stadt Basra: „the headquarters of the merchants, brokers, und landlords.“

‘Alī stimmt ihm zwar bei, er ist dennoch der Meinung, dass:

“But we`re trying to find an oasis of peace in the desert of these battles, so that we can build there the Great House of the Revolution.“⁴⁴⁸

Die Diskussion über die Verwirklichung des ersehnten Ziels geht weiter. Danach gelangt man zur Auffassung, dass die Abbasiden zwar in Wissen, Bildung und Technik stark sind, die Zanğ ihnen aber mit ihrem Mut, starken Willen und Einigkeit überlegen wären. Aber dann

ruft ‘Alī in den sich versammelten Revolutionsrat: „No more rhetoric! It’s dangerous than opium.“

Für ihn ist der Friede und nicht der Krieg das eigentliche Problem. Der Krieg, sagt er, kann jeder Zeit fortgesetzt werden. Dazu gibt er auch gleich seinen Befehl. Ein Mitglied des Revolutionsrats bricht an der Spitze einer Militäreinheit Richtung Basra auf. Die anderen Mitglieder des Revolutionsrats diskutieren weiter. Einer von ihnen sagt, dass ein System, das auf Unterdrückung und Ausbeutung anderer Menschen beruht, völlig zerstört werden muss.

Dieses Ziel wäre noch nicht erreicht. Aber ‘Alīs größte Sorge bleibt nach wie vor der Bau der Hauptstadt. Er will den Menschen einen besseren Lebensstandard und vor allem Bildung und Fortschritt verschaffen. Man sagt ihm, dass der Staat der Zanğ aber weder über Fachleute noch Facharbeiter verfügt, die imstande sind, Spitäler, Schulen und andere Einrichtungen zu errichten, noch sind Ärzte, Schwestern oder Lehrer da, die in den gebauten Spitälern und Schulen arbeiten könnten. Auch für die Ausführung administrativer Angelegenheiten fehlt es an Fachpersonal. Die Zanğ sind nach Meinung der anderen Mitglieder des Revolutionsrates ein einfaches und primitives Volk.

⁴⁴⁷ ebenda

⁴⁴⁸ ebenda, S. 165

“Khalil: They only know how to lift heavy loads.

Muhammad: They only know to dig ditches and fill them up again.

Rafiq: They only know about driving camels.

Rayhana: They only know how to have babies.”

Aber ‘Alī beharrt auf seinem Standpunkt. Er sagt:

“‘Alī: They’re ignorant people. You see how much easier war is for us than building a city?”⁴⁴⁹

Dann trifft die Nachricht von der Eroberung der Stadt Basra ein. Die Mitglieder des Revolutionsrates sind sehr stolz auf den großen Sieg. Das weckt bei ihnen zugleich den Ehrgeiz, andere Provinzen zu erobern.

Eines Tages trifft eine Delegation aus Bagdad mit einem Friedensangebot ein. Die Delegation übermittelt dem Revolutionsrat den Willen des abbasidischen Kalifen:

“to negotiate our differences, to eliminate everything that separates us and to unify our word under the protection of the flag of Islam.”⁴⁵⁰

Nach einiger Skepsis und gegenseitigen Vorwürfen nimmt der Revolutionsrat das Friedensangebot der Zentralregierung in Bagdad an. Dafür kündigt die Regierung in Bagdad eine Generalamnestie und die Abschaffung der Sklaverei an. Noch dazu werden die Sumpfgebiete als autonomer Zanğ-Staat und ‘Alī Ibn Muḥammad als Führer der Zanğ anerkannt. Außerdem werde die Zentralregierung in Bagdad das Salz, eine der Hauptressourcen der Sumpfgebiete, für einen sehr guten Preis, einen Golddinar für eine Tonne Salz, kaufen. Die Zanğ sollten ihrerseits den al-Mu‘tamid als Kalifen der Muslime anerkennen und Landsteuer in seinen Namen eintreiben. Dafür verlangt der Führer der Zanğ

‘Alī Ibn Muḥammad:

“‘Alī: We want engineers to construct our city [...] We also need craftsmen and labourers, plasterers and archmakers, architects and artists, painters and sculptors.
[...]

⁴⁴⁹ ebenda, S. 172

⁴⁵⁰ ebenda, S. 174

Yahya Ibn Muhammad: Yes, I would like to ask for instructors and teachers, professors and masters, to teach our children science, literature, philosophy, and the Arabic language.”⁴⁵¹

Die Forderungsliste der Zanğ ist ziemlich lang, aber die Delegation aus Bagdad zeigt diesbezüglich Großzügigkeit. Es wird das Versprechen gegeben, alle Wünsche unverzüglich zu erfüllen. Außerdem werden die Mitglieder des Revolutionsrates mit persönlichen Geschenken bedacht: Kleidungsstücke, Parfüms und als letztes ein elektrischer Apparat als Muster für viele andere, die den Zanğ beim Ausschöpfen des Salzes aus den Salzminen helfen können. Die Delegation kündigt an, in einem Jahre wiederzukommen und verabschiedet sich. Nach Ablauf der Jahresfrist ist der Vertreter der Bagdader Regierung wieder da. Er sagt den Mitgliedern des Revolutionsrats:

“We’ve carried out our promises. We’ve sent you the doctors, the engineers, the teachers, and a hundred sweeping machines to help you sweep up the salt in your mines. And still you haven’t built the city!”⁴⁵²

Eigentlich ist nichts von den ehrgeizigen Plänen der Zanğ durchgeführt worden. ‘Alī Ibn Muḥammad rechtfertigt das mit den vielen Hindernissen, die die Verwirklichung der Pläne unmöglich gemacht hätten. Auf die Frage des Regierungsvertreters, wieso alle Maschinen zur Gewinnungen des Salzes nun kaputt sind, sagt ‘Alī, dass die einfachen Leute Angst vor diesen Geräten hätten und sie daher nicht richtig bedienen könnten. Die Salzproduktion ist unter die Rate des Vorjahres gefallen. Der Vertreter der Regierung will auch wissen, was mit den großen Geldsummen, die die Regierung in Bagdad den Zanğ zur Verfügung gestellt hatte, geschehen ist. Die Antwort lautet, sie wurden für Löhne, Gehälter und andere organisatorische Angelegenheiten ausgegeben. Der Regierungsvertreter kontert damit, dass: „Don’t forget that a substantial portion of the Loan’s been spent on cosmetics, bracelets, rings, dresses, and feathers! Look at your face in the mirror! Look how ugly it is now! And the rest of the Money’s gone to pay for Ali’s son’s trips to Byzantium.”⁴⁵³

Der Vertreter der Bagdader Regierung wirft den Mitgliedern des Revolutionsrates den Entwurf eines neuen Abkommen entgegen. Er sagt, er würde in einem Jahr wieder kommen. Man sagt ihm, dass man kein neues Abkommens mit der Zentralregierung wünsche. Das Salz

⁴⁵¹ ebenda, S. 177

⁴⁵² ebenda, S. 178

⁴⁵³ ebenda, S. 179

würde man selbst an andere Länder verkaufen. Die Antwort kommt prompt. Alle Länder, die in Frage kommen, haben sich verpflichtet, Salz nur von der Regierung in Bagdad zu beziehen. Außerdem bekommen die Mitglieder des Revolutionsrates zu hören, dass:

„Well, your salt`s as hard as rock We need to refine it before people can use it in their food. Where will you get the refineries.“ ⁴⁵⁴

Und wenn das neue Abkommen nicht unterzeichnet wird, würde die Bagdader Regierung alle von ihr den Zanğ zur Verfügung gestellten Fachleute, Architekten, Professoren, Lehrer und noch andere abziehen. Der Revolutionsrat kann nichts anderes tun als einzulenken. Das neue Abkommen beinhaltet sehr harte Bedingungen. Eine davon ist, dass die Bagdader Regierung nachdem sie für eine Tonne Salz einen Golddinar gezahlt hat, nun dafür nun mehr einen Silberdinar zu zahlen bereit ist. Bevor er weggeht, spricht der Regierungsvertreter eine Nebenbemerkung zum neuen Abkommen aus: Der Kalif in Bagdad hat beschlossen, dass 20.000 Golddinar, die er dem Revolutionsrat schenkte, wie auch das Geld für das von den Zanğ gekauten Salz in seinem Tresor zu bewahren, damit diese nicht auf den Weg zum Staat der Zanğ in die Hände von Räubern oder Banditen fallen würden“. Der Revolutionsrat könne natürlich, wann er wolle, über das Geld verfügen. Darauf sagt der Führer der Zanğ: “‘Ali: We re not going to argue about that. Trust is everything.” ⁴⁵⁵

Aussage des Stückes

Das Stück von ‘Izz ad-Dīn al-Madanī ist eine Metapher für politische Entwicklungen in der modernen Geschichte der arabischen Welt. In vielen arabischen Ländern setzte ab den 1950er Jahren ein Befreiungskampf gegen die europäischen Kolonialmächte ein. Fast alle diese Befreiungsbewegungen waren vom Sozialismus und Kommunismus stark beeinflusst. Die Ziele der unterschiedlichen politischen Bewegungen waren nicht nur, die Unabhängigkeit von den Kolonialmächten zu erlangen, sondern darüber hinaus für ihre Länder auch einen wirtschaftlichen, sozialen und wissenschaftlichen Fortschritt zu erreichen. Dazu wurden ehrgeizige Pläne entworfen, um die arabischen Gesellschaften in die Modernität zu führen. Da die Durchführung solcher Pläne hohe Geldsummen verlangt, nahm man sowohl vom Westen als auch vom Osten Kredite auf und rutschte damit in eine neue Abhängigkeit. Für die

⁴⁵⁴ ebenda, S. 180

⁴⁵⁵ ebenda, S. 182

Rückzahlungen der Kredite wurden in den meisten Fällen Öleinnahmen, (im Stück das Salz), eingesetzt. Insbesondere die Förderung und der Verkauf des Öls machten die arabischen Länder stark vom Westen abhängig. Dazu kommt auch noch der Bedarf nach Industrieprodukten aller Art „vom Flugzeug bis zur Nadel“, wie man zu sagen gewohnt war. Auf wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Gebieten fehlte eine geeignete Basis, und man musste sich auf Erfahrungen westlicher Länder stützen.

Und wie in Staat der Zanğ, gestaltete sich die politische Realität auch in der arabischen Welt nicht anders. Nach einem anfänglich guten Anlauf begannen sich allmählich die typischen Defizite der Planwirtschaft bemerkbar zu machen. Dazu kamen noch auch die negativen Entwicklungen, allen voran die Verwandlung der politischen Systeme in Diktaturen, Machtmissbrauch, persönliche Bereicherung und Verschwendung der nationalen Ressourcen.

„Mauer der Wut“

Die theatrale Bearbeitung

In diesem Stück versucht der Autor Nūr ad-Dīn Fāris die „Zanğ-Revolution“ in Form eines Gerichtsprozesses, in dem alle Konfliktparteien vertreten sind, zu rekonstruieren. Sie werden einer nach dem anderen aufgerufen, ihre Aussagen zu machen. Jede Partei erzählt ihre Vorstellung von der Revolution und erklärt die Gründe, die zu ihrem Entfachen geführt haben. Die Zeit der Handlung wird auf zwei Ebenen präsentiert: Die Ebene der Gegenwart, von der aus Verbindungen zur Vergangenheit, speziell zur Zanğ-Revolution, hergestellt werden. Nachdem es ‘Alī Ibn Muḥammad gelingt, die Zanğ zum Aufstand gegen ihr hartes Dasein zu motivieren und er mit ihnen ein starkes Heer zu organisieren, welches sogar die Hauptstadt Bagdad bedroht, beginnen mehrere Faktoren die Revolution intern zu schwächen. Die Zanğ selbst glauben, dass das Ziel ihrer Revolution wäre, das Eigentum der Reichen an sich zu reißen. Die Führer der Revolution sind geteilter Meinung. Einige von ihnen wollen nach Bagdad marschieren, um die Regierung dort zu stürzen, andere wollen sich hingegen den Problemen und Bedürfnissen der Zanğ widmen. All das führt letztendlich zum Scheitern der Revolution. Am Schluss bleiben nur ‘Alī Ibn Muḥammad und einige wenige seiner Anhänger

den Prinzipien der Revolution treu. Zum Ende des Stückes fallen auch sie in der letzten Schlacht gegen die Truppen der Zentralregierung in Bagdad.⁴⁵⁶

Aussagen des Stückes

Auch Nūr ad-Dīn Fāris nimmt in diesem Stück die Zangī-Revolution als Symbol für reale politische Entwicklungen in der arabischen Welt nach den großen Revolutionen der 1950er und 1960er Jahre. Wie beim Stück von ‘Izz ad-Dīn al-Madanī liegt das Problem nicht darin, ein altes politisches System zu zerstören, sondern eine neue politische, soziale und wirtschaftliche Ordnung herzustellen. Wie in „Der Gedichtband der Zangī“ von ‘Izz ad-Dīn al-Madanī kann auch die Zangī-Revolution im Stück von Nūr ad-Dīn Fāris ihre hohen Ziele nicht erreichen.

„Bāb al-Futūḥ (Tor der Eroberungen)“

Die historische Vorlage

Für dieses Stück nimmt Maḥmūd Diyāb kein bestimmtes historisches Ereignis, sondern lässt die fiktive Handlung zur Zeit Sultan Saladins, speziell nach dem Sieg Saladins über die Kreuzfahrer im Jahre 1178, spielen. Die zweite Zeitebene ist die Zeit nach der Niederlage im Sechstagekrieg 1967.

Die theatrale Bearbeitung

Das Stück beginnt mit einer Gruppe jüngerer Männer, die über die Gründe für die Niederlage im Sechstagekrieg diskutieren. Um diese herauszufinden, wollen sie die Geschichte neu zu erfinden. Sie machen den Sieg der Araber gegen die Kreuzfahrer, den die historischen Quellen dem großen Sultan Saladin zuschreiben, zum Gegenstand ihrer Forschung. Nun wollen die jungen Männer eine Antwort auf die Frage finden, ob dieser Sieg tatsächlich allein das Verdienst Saladins war oder ob auch andere Menschen dazu beigetragen haben, von denen aber die Geschichtsbücher keine Erwähnung machen.

⁴⁵⁶ ar-Rā ‘ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 383ff

Die jungen Männer erfinden die Figur des Usāma Ibn Ya'qūb. Er ist genauso jung und revolutionär wie sie und befindet sich gerade auf der Flucht aus dem arabischen Reich in Andalusien, das sich in einem Zerfallprozess befindet.

Usāma Ibn Ya'qūb trifft den Historiker 'Imād ad-Dīn. Er vertraut ihm sein Buch an, dem er den Titel „Bāb al-Futūḥ/ Tor der Eroberungen“ gegeben hat. Aber der Historiker findet im Buch viele revolutionäre Gedanken, von denen er gar nicht begeistert ist. Er sieht darin eine Gefahr für die Interessen der Militäroberschicht. So beeilt er sich, Sayf ad-Dīn, einen der Generäle im Heer von Saladin, darüber zu informieren. Nun fängt eine erbarmungslose Jagd auf Usāma Ibn Ya'qūb und seinen Freunden an. Daran nehmen sogar Soldaten aus Andalusien teil, die Usāma Ibn Ya'qūb ebenfalls auf der Spur sind. Aber Dank Ziyād, dem Sekretär des Historikers 'Imād ad-Dīn, verbreiten sich die Ideen von Usāma Ibn Ya'qūb immer weiter. Infolgedessen vergrößert sich der Kreis seiner Anhänger und Sympathisanten. Immer, wenn die Behörden eine Kopie vom Buch „Bāb al-Futūḥ“ verbrennen lassen, schreibt Ziyād eine neue ab und setzt sie in Umlauf. Aber letztendlich gewinnt das Militär die Oberhand und die jungen Revolutionäre werden einer nach dem anderen verhaftet. Die bei ihnen vorgefundenen Kopien vom Buch „Bāb al-Futūḥ“ werden beschlagnahmt und anschließend verbrannt. Nach kurzer Zeit kommen die Franken zurück und erobern Jerusalem, das Saladin zuvor von ihnen befreien hat.

Die Aussage des Stückes

Wie in mehreren Theaterstücken der 1960er und 1970er Jahre steht auch in diesem Stück von Maḥmūd Diyāb die Niederlage im Sechstagekrieg im Hintergrund. Hauptthema des Stückes ist aber, was auch mehrere Dramatiker aus dieser Zeit behandelten, die Unterdrückung der Meinungsfreiheit und die Unterbindung jeglicher politischer Aktivitäten unter der Herrschaft einer alleinregierenden Partei. Ferner befasste sich Diyāb mit der Frage, ob die großen Siege tatsächlich das Verdienst ruhmreicher Helden allein sind, oder ob diese doch ohne den Mut und die Opferbereitschaft von Millionen Menschen nicht errungen worden wären.

Außerdem befasste sich Diyāb mit der in jener Zeit viel diskutierten Gleichgültigkeit der Bevölkerung gegenüber entscheidenden nationalen Fragen. Er bringt ganz deutlich seine Meinung zum Ausdruck, dass die Unterdrückung und die Verachtung des Volkes durch die Machthaber die Ursache ist, was die Bevölkerung gleichgültig macht, ob die Heimat von irgendwem angegriffen oder besetzt wird. Diese Ansicht bringt eine Passage am Ende des Stückes zum Ausdruck. Da sagt eine der Figuren:

"لو إنا اعتقنا الناس جميعا، ومنحنا كلا منهم شبرا من الأرض وأزلنا أسباب الخوف، لحجبنا الشمس إن شئنا بجنود يسعون إلى الموت ليدافعوا عن أشياء امتلكوها: الحرية، شبر الأرض، وماء النبع، قبر الجد وذكرى حب وقبة جامع أدوا يوما فيه صلاة الفجر":

„Wenn wir alle Menschen befreien, jedem von ihnen ein Stück Land geben und die Gründe für ihre Ängste beseitigen, könnten wir, wenn wir möchten, die Sonne mit Soldaten zudecken, welche keinen Tod fürchten, um das, was ihnen gehört, zu verteidigen: Ein Stück Erde, eine Wasserquelle, das Grab des Großvaters, die Erinnerung an eine Liebe, und die Kuppel einer Moschee, in der sie einst das Dämmerungsgebet verrichtet haben.“⁴⁵⁷

„Prozess des Kriegsverweigerers“

Die historische Vorlage

Es handelt sich auch in diesem Stück um eine fiktive Handlung. Als historischer Hintergrund diente die mongolische Invasion.

Die theatrale Bearbeitung

Es geht im Stück um ein Verfahren gegen einen Bürger, der, als seine Heimat von den Mongolen angegriffen wird, sich geweigert hat, an der Verteidigung des Landes teilzunehmen.

Schon vom Anfang an wird der Zuschauer, bzw. der Leser mit demselben Sprachstil konfrontiert, den sich gewöhnlich die offiziellen arabischen Massenmedien in kritischen Zeiten und bei politischen Krisen bedienen.

Das Stück fängt damit an, dass ein Gerichtswächter sein Befremden zum Ausdruck bringt, als er die Anwesenheit des Publikums, aus seiner Sicht wären es die Zuschauer in einem Gerichtssaal, wahrnimmt. Sofort schießt er mit Phrasen los, die die Menschen aus der arabischen Mediensprache zu hören gewohnt waren, wie etwa, dass es sich hier um einen

⁴⁵⁷ ebenda, S. 145ff

Geheimprozess handle, deshalb die Anwesenheit der Zuschauer unerwünscht sei. Dies müsse ein Geheimprozess bleiben, damit der Feind nicht erführe, dass es Leute gäbe, die sich weigern, ihre arabische Heimat zu verteidigen und so weiter und sofort.⁴⁵⁸

Der Mann, dem der Prozess gemacht wird, ist ein einfacher Bürger namens Abū aš-Šukr al-‘Adnānī. Dabei ist schon der Name sehr bezeichnend. „Abū š-Šukr“ deutet auf Dankbarkeit hin und „‘Adnānī“ ist eine von vielen Bezeichnungen der Araber. Mit dem Namen assoziiert der Autor die Bedeutung „Der dankbare Araber“. In seinem Plädoyer bezeichnet der Staatsanwalt den Angeklagten als „einen gefährlichen Verbrecher und schmutzigen Verräter“, weil er sich geweigert hat, seine Heimat während der mongolischen Invasion zu verteidigen. Er betont auch die „Undankbarkeit“ Abū š-Šukr gegenüber seiner „gütigen Regierung“, die zuvor für sein und das Wohl aller Bürger das Menschenmögliche getan hätte. Diese Undankbarkeit drückt sich nun dadurch aus, dass Abū š-Šukr das ihm vom Staat zur Verfügung gestellte Schwert weggeworfen habe und damit die ihm wie allen anderen Bürger gegebene Chance zur Verteidigung der Heimat nicht wahrgenommen hätte.⁴⁵⁹

Während der Verhandlung kommt Stückweise heraus, warum Abū š-Šukr nicht imstande war, seiner nationalen Pflicht nachzukommen. Es ist nicht das Fehlen jeglicher Motivation, das ihn daran gehindert hat, sondern weil sich Abū š-Šukr, und mit ihm auch viele Bürger seines Landes, dieser Aufgabe einfach nicht gewachsen fühlte. Ein Freund von Abū š-Šukr sagt:

"أما نحن فحشرات حقيرة، نعم، هكذا نحن، أبو الشكر، هكذا جعلونا، الشيء الوحيد الذي تعلمناه طوال عمرنا هو الخوف ولقد إتقناه أكثر مما إتقنا العيش، تعلمنا كيف نبقي مذليين محتقرين، الخوف من الجيش ومن الشرطة ومن الموظفين ومن الشرطة السرية ومن جهلنا بالقوانين.... وبغته يصبح في يدي سيف، وتحت هذا السيف وطن أنا مسئول عنه وعن حمايته. كيف سأحميه؟ مسؤولية كبيرة لم أتعلم حملها":

„Wir aber sind wertlose Insekten. Ja, Abū š-Šukr, so sind wir tatsächlich. Das haben sie aus uns gemacht. Das einzige, was wir in unserem Leben gelernt haben, ist Angst zu haben. Unsere Fähigkeit dazu ist größer als die Fähigkeit zu leben. Wir haben gelernt, erniedrigt und

⁴⁵⁸ ‘Adwān, Mamdūh: Prozess des Kriegsverweigerers, S. 7

⁴⁵⁹ ebenda, S. 11

unterworfen zu werden und Angst zu haben. Angst vor dem Militär, vor der Polizei, vor den Beamten, vor der Geheimpolizei und davor, die Gesetze nicht richtig zu kennen. [...] Dann drückt man mir auf einmal ein Schwert in die Hand, mit dem ich praktisch für die Verteidigung und den Schutz der Heimat verantwortlich sein sollte. Wie kann ich sie schützen? Eine große Verantwortung, die ich zu tragen nie gelernt habe.“⁴⁶⁰

Aber es kommt letztendlich zu keinem richtigen Prozess. Denn dieser wird wegen des Voranschreitens der Mongolen in die arabischen Gebiete immer wieder vertagt, und das Gericht samt dem Angeklagten in Landesinnere verlegt. Sogar dieser Abzug wird von der Regierung als taktisches Manöver deklariert. Der Militärführer sagt in einem Statement zur Rechtfertigung des Abzuges, dass dies:

"تمشيا مع الخطة الرامية إلى تجميع القوى في حمص وإلى إنهاك العدو بتعميق مسافة توغله لكي يغرق في البحر السكاني":

„im Rahmen des Plans geschieht, dessen Ziel ist es, in der Stadt Ḥimṣ Kräfte zusammenzuziehen und den Feind durch sein tieferes Vorrücken zu entkräften, um ihn dann im Menschenmeer versinken zu lassen.“⁴⁶¹

Währenddessen kommt es zu einer Annäherung auf menschlicher Ebene zwischen dem Angeklagten und dem Gerichtswächter, der immer wieder vom Gericht beauftragt wird, den ersten zu überwachen. Durch dieses Vertrauen beginnt der Angeklagte über sich zu sprechen. Gegen Ende des Stückes kommt ein neuer Befehl des Militärführers, nach Damaskus abzuziehen. Richter und Staatsanwälte verlassen fluchtartig den Gerichtssaal und der Angeklagte und der Wächter bleiben allein zurück. Beide wissen nicht, wie sie sich verhalten sollen. Müde von der ganzen Situation fragt der Wächter Abū aš-Šukr: „Warum hast du mich

in diese Situation gebracht?“ und Abū aš-Šukr antwortet, es wäre nicht er, der sich selbst verhaftet hätte. Die Antwort des Wächters lautet: „Oh, doch. In dem du ihnen gestattest hast, dich zu verhaften und mit dir auch mich zu ihrem Gefangenen zu machen.“⁴⁶²

Das Ende des Stückes ist sehr provokant. Denn der Autor überlässt am Schluss dem Angeklagten und dem Wächter die Entscheidung, „als Freunde“ gemeinsam zu flüchten. Aber diese Flucht würde nicht heißen, ein Versteck zu suchen, sondern die Seiten zu wechseln und

⁴⁶⁰ eben S. 25f

⁴⁶¹ ebenda, S. 41

⁴⁶² ebenda, S. 72

die Verteidigung der Heimat selbst zu übernehmen. Der Angeklagte holt von der Wand eines von mehreren zur Verzierung des Gerichtsaals aufgehängten Schwertern herunter:

"هذه سيوفهم معلقة هنا، لقد تركوها معلقة للزينة، وهذا أول سلاح لنا، هيا بنا":

„Das hier sind ihre Schwerter, mit denen sie den Gerichtsaal schmückten. Sie ließen sie hier zurück. Das ist unsere erste Waffe. Lass uns losgehen.“⁴⁶³

Aussage des Stückes

Mit diesem Stück versuchte Mamdūḥ 'Adwān die politische Realität in der arabischen Welt zu schildern. Die Aussage des Stückes ist eine Verurteilung der arabischen Regime wegen Unterdrückung und Geringschätzung der Bevölkerung. Aber der Autor sendet eine eindeutige Botschaft an die Bevölkerung, Widerstand zu leisten und sich solchen Regime zu entledigen.

„Der Ritter Mahrān“

Der historische Hintergrund

In diesem Stück stützte sich 'Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī einerseits auf die portugiesischen Angriffe, denen die ägyptische Flotte im Roten Meer ausgesetzt war. Dadurch versuchten die Portugiesen, die Ägypter zu verdrängen und die Seewege nach Indien für sich allein zu beanspruchen. Aber dem ägyptischen Sultan Qānṣūḥ al-Ġūrī (1446- 1516) gelang es, die Portugiesen zu besiegen. Aber nach nur kurzer Zeit geriet er in Konflikt mit den Osmanen, was wiederum den Portugiesen ermöglichte, die Vorherrschaft über den indischen Ozean zurück zu gewinnen.

'Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī versetzt die Handlung in die Mamlūken-Epoche (1250- 1517) und nahm als weiteres Motiv die in dieser Zeit aufgekommenen Ritter- und Burschenschafts-Organisationen, welche ihre Aufgabe in der Unterstützung und im Beistand der Schwachen, Armen und Benachteiligten sahen.⁴⁶⁴

Die theatrale Bearbeitung

⁴⁶³ ebenda, S. 74

⁴⁶⁴ Muḥḥbik, Aḥmad Ziyād: Das historische Theaterstück im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 191f

Im Stück nimmt aš-Šarqāwī keinen direkten Bezug auf Sultan Qānṣūh al-Ġūrī. Lediglich am Anfang des Stücks gibt er zu verstehen, dass es vor längerer Zeit einen ägyptischen Sultan gab, der von den Gewürzhändlern zur Invasion Indiens verleitet wurde.

Die Gesellschaft, in der die Handlung des Stückes spielt, ist überwiegend eine Agrargesellschaft, in der Armut, Krankheit und Rückständigkeit herrschen. Zu alldem wird das Land auch noch von den Tataren bedroht.

Die Ritterorganisationen, an deren Spitze Mahrān steht, wollen gegen den Sultan rebellieren, weil er in einen für das Land nutzlosen Krieg ziehen will. Eigentlich sind es angesichts des florierenden Handels mit Indien nur die Gewürzhändler, denen der Krieg Vorteile bringen könnte. Mahrān lehnt aber einen Aufstand ab. Er ist eher dafür, mit dem Sultan zu sprechen, um ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Aber der Sultan bricht tatsächlich an der Spitze seines Heers Richtung Indien auf. Das Land wird nun von einem Emir regiert. Dieser setzt despotische Maßnahmen, um das Volk unter Kontrolle zu halten. Außerdem nimmt er Kontakt mit den Tataren auf, damit diese die Heimkehr des Sultans verhindern. Noch dazu schickt er einen von seinen Untertanen los, um den Sultan zu ermorden. Nun wollen die Führer der verschiedenen Ritterorganisationen Waffengewalt gegen den Emir einsetzen. Mahrān ist auch diesmal nicht damit einverstanden. Als der Emir mit seiner Garde von den Rettern eingekesselt wird, greift Mahrān persönlich ein, um ihn zu retten. Er glaubt, dass das beste Mittel zur Lösung von Konflikten der Dialog wäre. Daher nimmt er Abstand davon, den Emir zu töten und will stattdessen mit ihm verhandeln. Er sucht den Emir in seinem Palast auf, was sich später als schwerer Fehler entpuppt. Der Emir versucht zum einen die Helfer von Mahrān mit viel Geld zu bestechen, zum anderen plant er, Mahrān zu töten. Der Emir geht scheinheilig auf den Vorschlag Mahrāns ein, mit einer Volksarmee die Tataren zu bekämpfen. Er ernennt Mahrān sogar als Führer dieses Heeres, hindert ihn aber, seinen Palast zu verlassen. Er wolle Mahrān eine Woche lang bei sich behalten, um sicher zu sein, dass Mahrān seiner revolutionären Vergangenheit abgeschworen hat. Mahrān erkennt die Falle, lehnt der Posten des Heerführers ab und will nun allein eine Volksarmee aufstellen.

Auf der persönlichen Ebene verbindet den verheirateten Mahrān eine gegenseitige Sympathie mit der Witwe eines früheren Helfers von ihm, Salmā. Eines Tages werden die beiden von 'Awaḍ überrascht, der ebenfalls ein Helfer von Mahrān war, durch Bestechung aber auf die Seite des Emirs gewechselt ist. 'Awaḍ ruft die Leute her, um den Skandal mit eigenen Augen zu sehen. Die Verhandlung mit dem Emir und die Begegnung mit Salmā ließen das Ansehen von Mahrān sowohl bei der Bevölkerung als auch bei seinen Anhängern auf einem Tiefpunkt sinken. Später wird Salmā von einigen Soldaten belästigt. Mahrān ist schnell zur Stelle und will sie verteidigen. Dabei wird er von einem Wächter des Emirs erstochen.⁴⁶⁵ Trotz des Scheiterns Mahrāns als Führer und Volksheld lässt der Autor eine der Figuren, Šābir die Bereitschaft der Bevölkerung weiterhin gegen den Despotismus zu kämpfen, zum Ausdruck bringen. Dieser sagt:

"وسنطلق
سنخوض معركة المصير بلا دروع ولا خوذ
ضد اللصوص الدارعين
نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع.....":

„Wir werden unsern Weg weitergehen.
Uns auch ohne Panzer und ohne Helme in eine Schicksalsschlacht stürzen.
Wir werden gegen jene Diebe, die sich mit Panzern geschützt haben vorgehen.
Wir sind es, von denen die Besten sterben, damit die anderen
Ohne Tränen leben können...“⁴⁶⁶

Aussage des Stückes

Das Bild, das der Autor von Mahrān entworfen hat, ist das eines anständigen, aufrichtigen, und selbstlosen Idealisten. Dieser kann, aber muss nicht aus ärmlichen Verhältnissen stammen, setzt sich aber immer für Arme und Schwache ein. Er widmet alle seine Energien

⁴⁶⁵ Aus einer ausführlichen Inhaltsangabe des Stückes in:

Muḥbib, Aḥmad Ziyād: Das historische Theaterstück im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 94ff

⁴⁶⁶ ebenda, S. 100

der Bekämpfung des Unrechts und Herstellung von Gerechtigkeit. Es ist oft ein Geschehen, von dem er selbst oder ihm nahe stehenden Menschen betroffen waren, das bei ihm Hass gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung, bzw. Ausbeutung anderer Menschen hervorgerufen hat.

Bei der Gestaltung der Figur Mahrān ist sowohl der Einfluss des Sozialrealismus im Bereich der Literatur und des Films als auch der westlichen romantischen Literatur, in der Figuren wie Roben Hood und William Tell vorkommen, erkennbar.

Ein Kritiker sagt von Mahrān, wie ihn 'Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī in diesem Stück schildert:

"ويبدو من الصعب وصفه بأنه ثائر، فهو رومانتيكي حالم يشبه الفارس النبيل الذي يسعى إلى نصرته المظلوم في موقف فردية ضمن إطار القانون والنظام، بل يسعى إلى نصرته السلطان ولا يتطلع إلى تغيير النظام ومجابهة الحاكم."

„Es ist schwierig ihn als Revolutionär zu bezeichnen. Denn in der Tat ist er ein romantischer Träumer, der sich aus eigenem Antrieb und im Rahmen von Gesetz und Ordnung wie ein nobler Ritter verhält und Benachteiligten zu Hilfe eilt. Er will sogar den Sultan unterstützen und denkt weder daran, das System zu ändern noch dem Herrscher den Kampf zu erklären.“

467

Mit den realen politischen Verhältnissen in Verbindung gebracht, kann diese Einstellung als Anspielung auf die Auflösung der ägyptischen kommunistischen Partei ihrer sämtlichen Organisationen gesehen werden, um, wie es von der Parteiführung empfohlen wurde, als einzelne Personen der damals regierenden Partei der Sozialistischen Union beizutreten.⁴⁶⁸

Im Falle von Mahrān kommt nach und nach zum Vorschein, dass er trotz aller seiner Ehrlichkeit und Anständigkeit dennoch mit einigen Charakterschwächen behaftet ist, welche ihm schließlich zum Verhängnis werden. Einmal ist da seine Liebe zu Salmā, der Witwe eines früheren Freundes von ihm. Dazu kommt auch noch die Vernachlässigung seiner eigenen Frau und Kinder. Seine größte Charakterschwäche ist seine autoritäre Führung der Ritterorganisationen, und dass er kaum auf die Meinung anderer Menschen eingeht. Damit macht aš-Šarqāwī Anspielungen auf Charakterzüge ägyptischer oder arabischer Revolutionäre. Sie sind Idealisten und als Individuen von absoluter Anständigkeit und Selbstlosigkeit, aber in ihrem Führungsstil nicht ohne folgenschwere Fehler. Das Scheitern

⁴⁶⁷ ebenda, S. 201

⁴⁶⁸ Muḥḥbik, Aḥmad Ziyād: Das historische Theaterstück im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 193

Mahrāns kann auch als eine Anspielung aš-Šarqāwīs auf das Scheitern des Revolutionsgeistes verstanden werden.

„Der Aufstand des Mannes mit dem Esel“

Die historische Vorlage

In diesem Stück greift 'Izz ad-Dīn al-Madanī den Aufstand von Muḥḥalad Ibn Kaydād al-'Abāḍī an-Nakirī, der unter dem Beinamen „Der Mann mit dem Esel“ bekannt war, auf. Dieser Muḥḥalad Ibn Kaydād rebellierte im Jahre 947 n.Chr. gegen die Zentralregierung der Fāṭimiden in Tunesien, und zwar zur Regentschaftszeit des Kalifen Muḥammad al-Qā'im Bi-'Amri 'llāh. Muḥḥalad Ibn Kaydād sammelte einige Berberstämme um sich und eroberte mit ihnen viele Städte im Norden und im Zentrum des Landes. Der Aufstand konnte erst nach dreizehn Jahren mit Hilfe anderer Stämme niedergeschlagen werden.⁴⁶⁹

Die theatrale Bearbeitung

Das Stück von 'Izz ad-Dīn al-Madanī hat kaum die Struktur eines traditionellen Theaterstückes mit Einteilung der Handlung in Akte, Szenen und Dialoge. Seitens des Autors wurde der erzählende Charakter des Stückes immer wieder betont. Die Rollen werden von den Schauspielern mehr erzählt als dargestellt. Dazu lässt er die Hauptdarsteller bei ihrem ersten Auftritt darauf hinweisen. So sagt zum Beispiel ein Schauspieler: „Ich bin ein Schauspieler, der die Person des Kalifen Al-Manṣūr Bi-'llāh al-Fāṭimī darstellt.“ Dann beginnt er in langen Monologen von sich als Kalif Al-Manṣūr Bi-'llāh zu sprechen. Dabei verwendet er einen Sprachstil, der in den klassischen Geschichtsbüchern bei Darstellung von Aufständen und Revolutionen typisch ist:

"أيها الناس، التاريخ يشهد بأننا هزمنا صاحب الحمار اللعين الذي دمر البلاد وشق عصا الطاعة في وجه الإمام واستباح دماء المسلمين وضرب القبروان وباجة وتونس وسوسة والاريس. وفتك بالصبيان وسبى النساء وعمل السيف والرمح في الشيوخ وحرق البيوت وهلك الزرع والضرع فكان ما له الخسران المبين."

⁴⁶⁹ al-Madyūnī, Muḥammad: Das Theater von 'Izz ad-Dīn al-Madanī und das Kulturerbe, S. 32

„Liebe Leute, die Geschichte bestätigt, dass wir den verdammten Mann mit dem Esel besiegt haben, der das Land zerstörte, dem Imam gegenüber den Gehorsam verweigerte, die Muslime für vogelfrei erklärte und die Städte Qayrawān, Bāḡa, Tunis, Sūsa und 'Irbis angriff. Er ermordete Kinder, nahm Frauen in Gefangenschaft, tötete mit Schwert und Lanze alte Männer, brannte Häuser nieder, zerstörte Pflanzen und Vieh, und musste für all das niedergeschlagen werden.“⁴⁷⁰

Dann tritt der Darsteller auf, der den Mann mit dem Esel verkörpert. Nachdem er dem Publikum sagt, er brauche sich ja nicht vorzustellen, da jeder hier wisse, wer er sei, wendet er sich dem Schauspieler, der den Kalifen Al-Manṣūr Bi-Illāh darstellt, zu. Er spricht ihn als den „sich Selbstlobenden“ an und fordert ihn auf, mit seinen Behauptungen und Angebereien aufzuhören, wendet sich dann von ihm ab und dem Publikum zu. Er erzählt diesem, welche Verbrechen der Kalif gegen das Volks begangen hat, sagt dann über sich selbst:

"لقد خرجت عليه وتمردت على والده، أنا أبو يزيد مخلد بن كيداد الخارجي المعروف بصاحب الحمار. أنا ابن هذا البلد الذي قاوم استعمار بني عبيد واحتج على قمعهم وزعزع ملكهم وقاوم عسفهم وفل شوكتهم، أنا الرجل الضعيف الذي حكم عليه التاريخ الملعون بالحقارة والمهانة والدعارة والخسارة.":

„Ich rebellierte gegen ihn und gegen seinen Vater, ich Abū Yazīd Muḥḥalad Ibn Kaydād al-□āriḡī, bekannt als der Mann mit dem Esel. Ich bin der Sohn dieses Landes, der ich gegen seine Kolonialisierung durch die 'Ubayditen kämpfte, gegen ihre Unterdrückung protestierte, ihre Herrschaft erschütterte und ihrer Tyrannei trotzte. Ich, der schwache Mann, den die verdammte Geschichte zur Niederträchtigkeit, Erniedrigung, Unmoralität und Verworfenheit verurteilte.“⁴⁷¹

Aussage des Stückes

Wie andere arabische Autoren versucht auch 'Izz ad-Dīn al-Madanī in diesem Stück, die Geschichte aus einer anderen Perspektive zu betrachten, nämlich, Aufstände wie jenen des Mannes mit dem Esel und die Zanḡ-Revolution als Revolutionen gegen soziale und politische Ungerechtigkeit zu definieren. Er stellt in diesem Stück sogar Verbindungen zwischen

⁴⁷⁰ al-Madanī, 'Izz ad-Dīn: „Die Zanḡ“ und „Der Mann mit dem Esel“, S. 116

⁴⁷¹ ebenda, S. 117

Muḥḥalad Ibn Kaydād und dem Führer der Zanğ 'Alī Ibn Muḥammad her, obwohl historisch gesehen den einen vom anderen eine längere Zeitspanne trennt. Der Autor lässt Muḥḥalad Ibn Kaydād seinem Sekretär einen Brief an 'Alī Ibn Muḥammad diktieren, in dem er seine moralische Unterstützung zum Ausdruck bringt:

"واكتب كذلك إلى علي بن محمد صاحب الزنج وحثه على قتال بني العباس وعلى فتح بغداد واخذ البصرة وغزو الموصل والأهواز..... اعلمه بأننا قتلنا المتشبهين بالرق واتينا على المستغلين للعبيد وحررنا البلاد من جور المال وأعتقناها من عباد درهم والدينار وخلصناها من الاستبداد والاستعمار."

„Und schreib auch dem Gefährten der Zanğ 'Alī Ibn Muḥammad und ermutige ihn, die Abbasiden zu bekriegen, Bagdad zu erobern und Basra, Mosul und Ahwāz anzugreifen. [...] Informiere ihn, dass wir jene, die an der Sklaverei festhalten, töteten, die Ausbeuter der Sklaven vernichteten, das Land von den Geldanbetern befreiten, und es von Tyrannei und Kolonialismus erlösten.“⁴⁷²

Mehrmals fällt im Stück, aber ohne nähere Beschreibung, das Wort „Kolonialismus“. Es erscheint hier umso merkwürdiger diesen Begriff zu verwenden, da mit ihm in der modernen Terminologie und Mediensprache fast ausschließlich der europäische Kolonialismus gemeint ist und in der historischen Darstellung interarabischer Machtergreifung kaum in diesem Sinne gebraucht wird.

„Oh, wie schön es ist, die Mauer spricht!“

Die historische Vorlage

In diesem Stück bearbeitet Sa'd ad-Dīn Wahba eine Anekdote aus dem Buch „Die leuchtenden Sterne“ von Ibn Ṭağrībiradī (1408-1469). Das Buch selbst ist eine Dokumentation der Geschichte Ägyptens von der islamischen Eroberung bis in das Jahr 1453. In seiner Berichterstattung über das Jahr 1420, 779 islamischer Zeitrechnung, erwähnt der Autor, dass zu den Ereignissen dieses Jahres die sprechende Mauer gehörte. Die Mauer hatte auf alle ihr gestellten Fragen eine vernünftige Antwort gegeben. Nicht nur einfache Menschen, sondern auch wichtige und hohe Staatsbeamte, pilgerten zur Mauer. Immer wenn die Leute die Mauer sprechen hörten, riefen sie voller Bewunderung aus: „Oh, wie schön es

⁴⁷² ebenda., S.136

ist, die Mauer spricht.“ Die Mauer hätte sich beinahe in eine Kultstätte verwandelt, hätten die Ordnungshüter nicht eingegriffen. Die Ermittlungen ergaben dann, dass ein Ehepaar und deren Freund hinter der Geschichte mit der sprechenden Mauer steckten. Nachdem die drei verprügelt worden waren, wurden sie auf einem Esel durch die Straßen und Gassen Kairo geführt und dann zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Die Mauer selbst wurde abgerissen.⁴⁷³

Die theatrale Bearbeitung

Im ersten Akt des Stückes erzählt der Historiker „Ġamāl ad-Dīn“ dem Publikum eine Geschichte, die sich in Kairo zur Zeit der Mamlüken vorgetragen hat. Er stellt die Hauptfiguren der Geschichte vor. Diese sind der Gouverneur, eine schwache Persönlichkeit, der sich für Geisterbeschwörung und Dämonen interessiert. Umgeben ist er von einer Schar korrupter und moralisch verkommener Beamten. Jeder von diesen ist mit fragwürdigen Charakterzügen ausgestattet. Der Polizeichef ist ein Schürzenjäger, der Finanzrat veruntreut regelmäßig große Summen aus der Staatskasse. Er beschäftigt sich auch mit Alchemie, und träumt davon, Kupfer in Gold zu verwandeln. Der Richter liebt Vergnügungen aller Art und der Soldatenführer ist ein gefräßiger Typ. Der Wesir hat ein Amt für den Verkauf von Arbeitsplätzen eröffnet. In einem Treffen wollen die hohen Beamten die Angelegenheit mit der sprechenden Mauer diskutieren. Der Stadtrat beschließt, der Sache persönlich auf den Grund zu gehen. Es kommt heraus, dass eine Frau hinter der Mauer spricht. Die Frau wird verhaftet. Der Sultan bestellt die Frau zu sich und fragt sie nach dem Motiv für ihre Tat. Sie vertraut ihm an, dass sie die Verkommenheit seiner Gefolgschaft anprangern wollte. An dem, was ihm die Frau über die miserable Lage, in dem des Volkes befindet und auch an den Machenschaften, die von seinen hohen Beamten in seinem Namen begangen werden, ist der Sultan nicht interessiert. Er schickt die Frau weg. Bei einer neuen Unterredung mit seinen Beamten sind alle für die Tötung der Frau. Dann trifft der Gouverneur ein und berichtet aufgeregt von Unruhen unter der Bevölkerung. Er schlägt vor, die Frau hinter der Mauer weiterhin sprechen zu lassen. Die Frau wird wiederum zum Sultan zitiert. Er teilt ihr die Entscheidung der Staatsspitze mit, stellt ihr aber die Bedingung, positive Sachen über ihn und seine Beamten zu erzählen. Die Frau lehnt ab. Als sie mit dem Tod bedroht wird, lenkt sie ein, stellt ihrerseits aber die Bedingung, am Treffen des Sultanrats teilnehmen zu dürfen und freien Zugang zum Sultan zu haben. Man gewährt ihr diesen Wunsch. Doch das Gefolge des

⁴⁷³ Ibn Ṭaġrībīradī: Die leuchtenden Sterne über die Könige Ägyptens und Kairo, Online- Ausgabe der Bibliothek des islamischen Kulturerbes, 2001-2004, www.al-eman.com/Islamlib/viewchp.

Sultans setzt sie unter Druck. Der eine will von ihr, dass sie die Bevölkerung von der Notwendigkeit einer neuen Steuer zu überzeugen, der andere will sie heiraten, um gemeinsam mit ihr Ägypten zu regieren. Die Frau lehnt alle Angebote ab. Sie spricht weiter hinter der Mauer. Als der Sultan nicht auf die Forderung des Wesirs eingeht, die Mauer abzureißen und die Frau nicht mehr zu empfangen, führt dieser eine Verschwörung gegen den Sultan an. Nun werden der Sultan, die Frau und einige ehrliche Beamte verhaftet. Der Wesir engagiert eine andere Frau und lässt sie hinter der Mauer zur Bevölkerung sprechen. Sie teilt den Menschen mit, dass der Sultan seines Amtes enthoben wurde und der Wesir die Führung der Staatsgeschäfte übernommen habe. Aber dann gelingt es dem Chef der Sultangarde, den Sultan, einige hohe Beamte und die Frau zu befreien. Die Frau, der Sultan und der Gouverneur gehen zur Mauer. Die Frau erzählt den versammelten Menschen die Wahrheit über die sprechende Mauer und spricht ihren Wunsch aus, diese abzureißen. Es kommt zu heftigem Gedränge, in dessen Folge die Mauer von allein zusammenbricht. Jetzt trifft der Chef der Sultangarde ein und berichtet von der Niederschlagung der Verschwörung gegen den Sultan. Als er sich umdreht und die Frau unter der Menschenmenge sucht, findet er sie nicht. Sie ist verschwunden.⁴⁷⁴

Aussage des Stückes

In „**Oh, wie schön es ist, die Mauer spricht!**“ behandelt Sa’d ad-Dīn Wahba mehrere Themen wie Machtmissbrauch, Isolation des Führers und Einsetzen der Massenmedien für politische Propaganda. Die sprechende Mauer wurde als Symbol für die modernen Massenmedien, Rundfunk, Fernsehen und Presse, interpretiert.⁴⁷⁵

9.4.1.2. Historische Persönlichkeiten

Von den Theaterarbeiten, in denen die Autoren das Leben und die Taten historischer und literarischer Persönlichkeiten als Grundlage benützten, sind:

„Die Tragödie des Ḥallāğ“

Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr

⁴⁷⁴ Aus einer ausführlichen Inhaltsangabe des Stückes in:

Muḥbib, Aḥmad Ziyād: Das historische Theaterstück im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 124ff

⁴⁷⁵ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil II, S. 57

„al-Ḥallāğ“	‘Adnān Murdam Bek
„Die Wanderschaft des Ḥallāğ“	‘Izz ad-Dīn al-Madanī
„Die Rache Gottes“:	‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī
„Al- Ḥusain, der Revolutionär“	
„Al- Ḥusain, der Märtyrer“	
„Wie konntest du das Schwert liegen lassen?“	Mamdūḥ ‘Adwān
„Der Clown“	Muḥammad al-Māğūt
„Heimat, Oh du meine Heimat“	Rašād Rušdī

„Die Tragödie des Ḥallāğ“, „al- Ḥallāğ“, „Die Wanderschaft des Ḥallāğ“

Die Person:

Abū al-Muğīt al-Ḥusain Ibn Manšūr al-Ḥallāğ war ein mystischer Theologe. Er wurde im Jahre 858 n.Chr. in Persien als Enkel eines Gerbers geboren, der ein Nachkomme des Prophetengenossen Abū ‘Ayyūb gewesen sein soll. Bis 897 lebt er in Zurückgezogenheit bei süfischen Meistern. Dann bricht er mit ihnen und begibt sich auf Reisen, um öffentlich die Askese und Mystik zu predigen. So durchzieht er Ahāz, Fāris, Indien und Turkestan. Über Mekka im Jahre 908 nach Bagdad zurückgekehrt sammelte er zahlreiche Schüler um sich. Von mehreren religiösen Stellen als Schwindler verklagt, wird er zweimal in Gewahrsam genommen. Er verbringt acht Jahre im Gefängnis in Bagdad. Später wird er zum Tode verurteilt. Am Dienstag den 26 März 922 wurde al-Ḥallāğ auf dem Vorplatz des neuen Gefängnisses von Bagdad gegeißelt, verstümmelt, an einem Galgen gehängt, schließlich enthauptet und verbrannt.⁴⁷⁶

Es gibt kaum eine Persönlichkeit im Islam, welche so sehr umstritten ist wie al-Ḥallāğ. Die populäre Andacht machte ihn zum Heiligen, von mehreren religiösen Stellen wurde er aber

⁴⁷⁶ Handwörterbuch des Islam, S. 159f

als Ketzer abgestempelt. Die mystische Lehre des Ḥallāğ basiert auf der wechselseitigen Liebe zwischen Gott und Mensch, der freien Unterredung und direkten Berührung mit dem göttlichen Wesen, die durch strikte Askese, geduldiges Ertragen und Herbeisehnen des Leidens, durch Reinigung des Leibes und Transformation der menschlichen Natur zu erreichen ist. Diese höchste Stufe der religiösen Ergriffenheit, das Innewerden Gottes und die Teilhabe an seinem Willen, ist für al-Ḥallāğ das Ziel allen Lebens. Dass er diese prophetische Stufe erreicht zu haben glaubt, bezeugt nicht zuletzt sein Ausspruch: „Ich bin die schöpferische Wahrheit“. Diese und andere Aussagen wurden al-Ḥallāğ zum Verhängnis. Denn sie standen eindeutig im Widerspruch zur islamischen Grundlehre von dem Einen Gotte, der keiner Veränderung ausgesetzt und zu den Menschen nur durch die Offenbarung in Beziehung getreten ist. Für die islamische Orthodoxie galt Ḥallāğs Anspruch als Ketzerei.⁴⁷⁷

In den 1960er Jahren wurde al-Ḥallāğ von arabischen Lyrikern und Dramatikern wiederentdeckt. Anregung für die Wiederentdeckung gab das Buch des französischen Orientalisten Louis Massignon, (La Passion d'al-Hosayn ibn Mansour al-Hallaj, 2 Bände, Paris 1922), welches später auch in arabischer Übersetzung erschien.⁴⁷⁸

„Die Tragödie des Ḥallāğ“

Die theatrale Bearbeitung

Das Stück **„Die Tragödie des Ḥallāğ“** von Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil hat den Titel: „Das Wort“ und der zweite „Der Tod“. Der erste Teil beginnt mit einer Szene, in der der an einem Baum gekreuzigte al-Ḥallāğ gezeigt wird. Eine Gruppe aus einem Kaufmann, einem Bauern und einem Prediger und wenig später eine andere Gruppe bestehend aus einem Affentrainer, Schmied, Zimmermann, Diener in einem öffentlichen Bad und einem Hufschmied treten auf. Auf die Frage, wer den Mann getötet hat, antwortet die erste Gruppe: „Wir waren es. Wir haben ihn getötet, und zwar mit den Worten“. Die Männer

⁴⁷⁷ ebenda, S. 76ff

⁴⁷⁸ Nagi Naguib: (Materialien) zur deutschen Übersetzung von „Der Tod des Mystikers“, arabischer Titel: „Die Tragödie des Ḥallāğ“ von Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr, S. 75

gestehen, dass jeder von ihnen einen Golddinar bekam, um gegen al-Ḥallāğ als Ketzer auszusagen. Dann tritt eine Gruppe von Mystikern auf, die von sich ebenfalls sagt, denselben Mann mit den Worten getötet zu haben:

„Wir liebten seine Worte mehr als ihn.

Wir ließen ihn sterben, damit seine Worte blieben.“⁴⁷⁹

Ein Mystiker sagt, dass dies eigentlich der Wunsch des Ḥallāğ war und so ließen sie seinen Wunsch in Erfüllung gehen und taten nicht, um ihn von dem sicheren Tod zu retten:

„Er wollte sterben und in Himmel zurückkehren,

wie ein umherirrendes Kind des Himmels

das auf den Irrwegen der Nacht seinen Vater verloren hat.

Er sagte oft: „Wer mich tötet, erfüllt meine Bestimmung

und vollstreckt den Willen des Barmherzigen,

aus dem Staub eines Sterblichen macht er

eine Legende, eine Weisheit, eine Idee.“⁴⁸⁰

Es folgen dann Szenen als Rückblende. al-Ḥallāğ vertraut seinem Freund aš-Šiblī, dass er es nicht mehr ertragen kann, untätig zuzuschauen, wie viel Bosheit, Verderblichkeit, Armut, Elend und Ungerechtigkeit es in der Welt gibt. Er fühle sich verpflichtet, in der Welt Gerechtigkeit walten zu lassen. Die Menschen sollen sich göttliche Eigenschaften aneignen. aš-Šiblī stimmt dem, was al-Ḥallāğ sagt, nicht zu und verweist ihn auf sein Derwischengewand, das er als Zeichen seiner Distanz zu alltäglichen Dingen trägt:

„Schibli: Zügle deine Maßlosigkeit, Scheich! Du hast mit dem Kleid der Sufis der Menschen entsagt“.

al-Ḥallāğ zieht augenblicklich sein Derwischengewand aus und gibt seine Absicht preis, sich unter die Leute zu mischen und sie zum Recht, Güte und Gerechtigkeit zu ermahnen.⁴⁸¹

In einer anderen Szene spricht al-Ḥallāğ in einer großen Menschenmenge. Er sagt:

„Es ist der Wille Gottes, dass sein Licht und seine Schönheit sich offenbaren.

Er schuf aus der Aura seiner Allmacht ein Bild, formte es aus Lehm,

beseelte es aus der Fülle seines Wesens.[...]Sein Werk war der Mensch. [...]

⁴⁷⁹ Abd as-Sabur, Salah: Der Tod des Mystikers, S. 10

⁴⁸⁰ ebenda, S. 10f

⁴⁸¹ ebenda, S. 24

Wir sind sein Spiegel. In uns schaut er die eigene Schönheit in vollem Glanz.[...]

Sind die Herzen der Menschen rein, blickt der Barmherzige mit Wohlgefallen in seinen Spiegel, sein Blick ruht auf uns und belebt uns.

Sind die Herzen der Menschen trübe, wendet er sein Gesicht ab,
er verlässt uns und versagt uns seine Liebe.⁴⁸²

Ein Polizist taucht auf. Er verwickelt al-Ḥallāğ in eine Diskussion über Gott und Religion. al-Ḥallāğ wiederholt seine Ansichten. Der Polizist will al-Ḥallāğ festnehmen. Leute aus dem Volk wollen das verhindern. Sie wissen, dass der Polizist al-Ḥallāğ nicht wegen seiner religiösen Ansichten verhaften will, sondern, weil er von den Dingen des Diesseits gesprochen hat:

„Dieser Polizist hat ihn dazu gebracht, dass er sich offenbart.

Nehmen sie ihn aber fest, weil er von der Liebe gesprochen hat?

Nein, wegen seiner Worte von der Not!

Euretwegen nehmen sie ihn fest,

wegen der Armen, der Kranken, der Opfer, der Not.⁴⁸³

Aber al-Ḥallāğ sagt den Leuten, sie sollen seine Festnahme nicht verhindern, denn er freut sich auf das Leiden, das auf ihn wartet.⁴⁸⁴

Im zweiten Teil wird al-Ḥallāğ im Gefängnis gezeigt. Er wird misshandelt und geschlagen. Trotzdem lässt er geduldig alles mit sich geschehen. Es kommt zu einem Gespräch zwischen ihm und zwei anderen Häftlingen. Er wird gefragt, warum er eingesperrt ist. Er sagt: „weil er die Seelen mit Worten aufwecken wollte“.⁴⁸⁵

Einer der Häftlinge sagt, er lehne die Worte ab. Er hätte einmal die Worte geliebt. Jetzt nicht mehr. Von sich erzählt er, dass er in Armut aufwuchs. Um ihn zu ernähren und ihn in die Schule zu schicken, musste seine Mutter als Bedienerin arbeiten, er aber hat sich mit den Worten beschäftigt:

„Ich liebte die Weisheit,

ich verbrachte die frühen Stunden des Tages in den Schulen der Wissenschaft

⁴⁸² ebenda, S. 29

⁴⁸³ ebenda, S. 32

⁴⁸⁴ ebenda, S. 33

⁴⁸⁵ ebenda, S. 44

oder in den Buchläden.“⁴⁸⁶

Aber dann erkrankte die Mutter schwer und verstarb bald darauf. In ihrem ganzen Leben waren Hunger und Armut ihre ständigen Begleiter. Mit den Worten, die er gelernt hat, konnte er für sie nichts tun. Er erklärt seine Absicht, die Bösen und Ungerechten zu vernichten. al-Ḥallāğ drückt seine Ablehnung aus: Es sei schwierig feststellen, wer der Böse und wer der Gute ist.⁴⁸⁷

Die nächste Szene spielt im Gerichtssaal. al-Ḥallāğ wurde wegen Aufhetzen des Volkes gegen den Staat angeklagt. Aber dann nimmt der Prozess eine religiöse Richtung an. Bekannte Richter und Gelehrte sind hier anwesend. Nicht alle sind gegen al-Ḥallāğ. Einige von ihnen versuchen sogar, al-Ḥallāğ aus der Klemme zu helfen. Die Richter wollen nun feststellen, wie gläubig al-Ḥallāğ ist. Zeugen werden aufgerufen. Einer davon ist der Freund von al-Hallağ, der bekannten Mystiker aš-Šiblī. Er wird gefragt, ob auch er der Meinung ist, dass Gott in ihm wohne. aš-Šiblī sagt:

„Mein Herr,
wenn du liebst und die Treue hältst,
bleibst du dann du selbst
oder vergehst du nicht im Geliebten?
Dies ist es, was die Mystiker empfinden:
Eine Seele ist in ihrem Schöpfer aufgegangen,
ein Selbst in einem Selbst.
In deiner Welt ist nur er allein geblieben.“⁴⁸⁸

Mit diesen Worten belastet aš-Šiblī al-Ḥallāğ schwer. Für die Richter ist al-Ḥallāğ zweifellos ein Ketzer. Dennoch wollen sie das Urteil gegen ihn erscheinen lassen, als käme es vom Volk. Es werden schnell bezahlte Zeugen in den Gerichtssaal geholt. Diese sind die im ersten Akt aufgetretenen Affentrainer, Schmied, Zimmermann, der Diener in einem öffentlichen Bad und der Hufschmied. Sie werden gefragt, wie sie jemanden beurteilen würden, der sagt, dass Gott

⁴⁸⁶ ebenda, S. 45

⁴⁸⁷ ebenda, S. 46

⁴⁸⁸ ebenda, S. 70

in seinem Leib wohne. Diese riefen laut, dass er ein Ketzer wäre und dass er deshalb sterben müsse. Vom Richter bekommen sie gesagt:

„ihr habt ihn im Namen Gottes gerichtet

und sein Blut auf euch genommen

und befohlen, dass er getötet

und am Stamm eines Baumes gekreuzigt werde.

Der Staat hat ihn nicht verurteilt,

auch wir, die Richter des Staates, haben ihn nicht verurteilt,

ihr seid es.“⁴⁸⁹

„al-Ḥallāğ“

Die theatralische Bearbeitung

In „al-Ḥallāğ“ versucht ‘Adnān Mardam Bek durch konzentrierte Dialoge zwischen unterschiedlichen Leuten ein Bild vom Mystiker zu übermitteln. Dabei kommt heraus, dass es in Wirklichkeit widersprüchliche Vorstellungen von al-Ḥallāğ gibt. Während er einerseits als ein großer religiöser Mystiker und Theologe gesehen wird, wird ihm andererseits zur Last gelegt, destruktive Ideen verbreiten zu wollen. Diejenigen, die an seine religiöse Mission glauben, sind die einfachen Menschen aus dem Volke. Sie sehen in al-Ḥallāğ einen frommen Mystiker, der auch Wundertaten vollbringen kann. Die Machthaber sehen in ihm einen Araberhasser, der gegen das arabische Reich und für die Wiederherstellung der persischen Herrschaft hinarbeitet. Dies ist schließlich der Grund seiner Festnahme. Aber vom Volk wird die Freilassung des Ḥallāğ verlangt. Eine ehemalige Prostituierte, sie heißt ad-Ḍalfā', erzählt dem Polizeichef, wie al-Ḥallag sie zum rechten Weg geleitet hat. Der Polizeichef sieht sich gezwungen, al-Ḥallāğ freizulassen. Aber es dauert nicht lange und al-Ḥallāğ wird erneut festgenommen. Dabei scheitern alle Versuche seines Sohnes Ahmad und die neuerliche Fürsprache ad-Ḍalfā's, ihn freizukriegen. Er wird als Ketzer zum Tode verurteilt.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ ebenda, S. 71

⁴⁹⁰ ‘Ubāza, Muḥammad: Gleichnisse für das Kulturerbe im Theater, S. 50ff

„Die Wanderschaft des Ḥallāğ“

In diesem Stück präsentiert ‘Izz ad-Dīn al-Madanī al-Ḥallāğ in drei einander ergänzenden Figuren: al-Ḥallāğ der Freiheit, al-Ḥallāğ der Geheimnisse und al-Ḥallāğ des Volkes.

Am Beginn des Stückes gehen die drei Personen unterschiedliche Wege. al-Ḥallāğ der Geheimnisse erreicht Bagdad und lernt unterschiedliche Aspekte des wirtschaftlichen, kulturellen, sozialen und religiösen Lebens in der damaligen islamischen Metropole kennen. Er kommt in Kontakt mit berühmten Mystikern, verwickelt sich mit ihnen in ausführliche und heftige Diskussionen, die damit enden, ihn aus der Mystikergemeinde auszuschließen.

Der Ḥallāğ der Freiheit kontaktiert einige in der arabischen Geschichte bekannte extrem-politische Gruppierungen wie die Zanğ, die Qarāmiṭa und die Bābakīya, die in der offiziellen Darstellung als Abtrünnige gelten, vom Autor aber als revolutionäre Bewegungen gesehen werden. al-Ḥallāğ der Freiheit ruft die Führer dieser Gruppierungen auf, eine Volksrevolution gegen die Zentralregierung in Bagdad zu organisieren und eine demokratische Gesellschaft zu gründen, in der die einfachen Leute die Spitzenpositionen bekleiden sollen.

In Bagdad eingetroffen mischt sich al-Ḥallāğ des Volkes unter die Menschen und macht sich ein Bild von der Armut, Ausbeutung, Entbehrung und Ungerechtigkeit, von denen hier große Teile der Bevölkerung betroffen sind. Immer wieder lässt der Autor die drei al-Ḥallāğ zusammenkommen. Jeder von ihnen erzählt den anderen von seinen Erfahrungen. al-Ḥallāğ der Freiheit etwa erzählt von seinem Versagen, alle Aufständischen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Er selbst wird von der Polizei überall verfolgt.

Später wird über den Ḥallāğ der Geheimnisse das Urteil gesprochen: gekreuzigt, seine Leiche verbrannt und seine Asche in den Wind verstreut zu werden. Der Ḥallāğ des Volkes wird beim Ausbilden von Aufständischen festgenommen. Er wird zu siebenhundert Peitschenschlägen verurteilt. Auch der Ḥallāğ der Freiheit wird, als er vor einer großen Menschenversammlung in Bagdad eine Rede hält, festgenommen und ihm wird der Prozess

gemacht. Er wird auf eine andere Weise beseitigt. Er wird in eine Anstalt für Geisteskranke eingeliefert.⁴⁹¹

Die Aussage der Ḥallāğ- Stücke

Sicherlich interessierten sich die drei Autoren beim Aufgreifen des Themas „al-Ḥallāğ“ weniger für den Mystiker al-Ḥallāğ als viel mehr für ihn als Freidenker und Rebell. Für seine Überzeugungen ist er bereit, den Weg der Selbstaufopferung einzugehen. Somit wurde von allen drei Autoren ein Bild von al-Ḥallāğ als politische Person herausgestellt.

"إن الصورة التي تركها الحلاج لمثقفينا بشكل عام، ولرجال المسرح بشكل خاص هي صورة الإنسان العربي المسلم المثقف المتمرد الجسور على السلاطين المتحدي للموت، الهازئ من خصومه حد الاستهتار والاستخفاف بهم.....":

„Das Bild, das al-Ḥallāğ bei unseren Intellektuellen im Allgemeinen und bei Theaterschaffenden im Besonderen hinterließ, ist das Bild eines rebellischen, den Sultanen die Stirn bietenden arabisch-muslimischen Intellektuellen, der den Tod herausfordert und seinen Gegnern bis zur Leichsinnigkeit mit Verachtung begegnet.[...]“⁴⁹²

Dieses Bild des rebellischen Ḥallāğ vermittelt insbesondere „Der Tod des Mystikers“ von Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr. In diesem Stück stellt ‘Abd aṣ-Ṣabūr al-Ḥallāğ als einen Menschen dar, den weder Gefängnis noch Folterung noch die Todesstrafe zum Verraten seiner Überzeugungen zwingen können. Dieser al-Ḥallāğ ist das genaue Gegenteil vom zeitgenössischen eingeschüchterten arabischen Intellektuellen, dem die Unterdrückung der politischen Systeme jeden Mut, sich frei zu äußern oder seinen Prinzipien treu zu bleiben, geraubt hat.

In seinem Stück versucht ‘Adnān Mardam Bek die Reaktionen des Volkes zu einem Motiv zu erheben. Er versuchte zu zeigen, wie leicht einfache Leute zu beeinflussen sind. Denn einmal wird al-Ḥallāğ seitens des Volkes als Heiliger verehrt. Seine Verhaftung löst beim Volk heftige Reaktionen aus. Es wird auf seiner sofortigen Freilassung bestanden. Aber genau so schnell schlägt die Situation gegen al-Ḥallāğ um. Dasselbe Volk verlangt mit aller Heftigkeit

⁴⁹¹ ebenda, S. 47ff

⁴⁹² ebenda, S. 33

die Tötung des Ḥallāğ wegen Ketzerei. Dennoch geht es dem Autor nicht darum, das Volk zu verurteilen. Denn bei einer richtigen Einschätzung der Lage kann das Volk, wie es der Autor zeigt, einen ungetrübten Sinn für Gerechtigkeit unter Beweis stellen. Das Volk erkennt schließlich, dass es die Mächtigen sind, die das wahre Bild vom Ḥallāğ zu deformieren versuchen. Über sein Stück sagte ‘Adnān Mardam Bek, dass er versuchte:

" أن أنصف الحلاج فيما له وما عليه دون تحيز، وبينت بها أن سبب قتل الحلاج يرجع إلى أسباب سياسية بحتة، فقد كان ثائرا على نظم مجتمعه..... الأمر الذي جعل أولى الأمر من العباسيين يخافون شره ولم يروا وسيلة للتخلص منه غلا رمية بتهمة الكفر والزندقة":

„ohne jegliche Voreingenommenheit ein gerechtes Bild von den negativen und positiven Seiten des Ḥallāğ zu vermitteln. Ich gab zu verstehen, dass al-Ḥallāğ nur aus politischen Gründen getötet wurde. Denn er rebellierte gegen die Systeme seiner Gesellschaft. [...] Deshalb fürchteten die abbasidischen Machthaber seinen Einfluss. Und so fanden sie keine andere Möglichkeit, ihn auszuschalten, als ihn zuerst als Ketzer abzustempeln, um ihn dann in dieser äußerst brutaler Art und Weise zu erledigen.“⁴⁹³

‘Adnān Mardam Bek fügt noch dazu hin, dass es ihm in seinem Stück auch um die Schilderung von sensiblen menschlichen Empfindungen ging.⁴⁹⁴

Was ‘Izz ad-Dīn al-Madnī betrifft, so machte er meistens Personen zu Hauptfiguren seiner Stücke, die wegen ihrer politischen oder religiösen Überzeugung in Konflikt mit dem politischen und religiösen Establishment geraten waren.

„Die Rache Gottes“: „al-Ḥusain der Revolutionär“ „al-Ḥusain, der Märtyrer“

Die Person

Al-Ḥusain war der zweite Sohn von Fāṭima, der Tochter des Propheten Muḥammad. Nach dem Tod seines Vaters ‘Alī Ibn Abī Ṭālib (Cousin des Propheten und sein vierter Nachfolger

⁴⁹³ ebenda, S. 38

⁴⁹⁴ ebenda

>Kalif), folgte er seinem älteren Bruder al-Ḥasan nach al-Madīna. Nach dem Tod al-Ḥasans wurde er das Haupt der Schiiten. Nachdem Mu'āwiya seinen Sohn Yazīd zu seinem Nachfolger ernannt und damit praktisch die Monarchie eingeführt hat, was der Islam bis jetzt nicht kannte und auch als Staatssystem nicht anerkannte, verweigerte al-Ḥusain die Anerkennung Yazīds als Kalifen der Muslime. Später entschied er sich, dem Ruf seiner irakischen Anhänger Folge zu leisten. Jedoch beschloss er, vorher die Lage dort durch seinen Vetter Muslim Ibn 'Aqīl sondieren zu lassen. Als dieser in al-Kūfa ankam, schworen ihm tausende im Namen al-Ḥusains die Treue. Daraufhin ermutigte er al-Ḥusain, in den Irak zu kommen. In der Zwischenzeit war es dem von den Umayyaden zum Gouverneur von al-Kūfa ernannten 'Ubaydillāh Ibn Ziyād gelungen, sich Muslims zu bemächtigen und ihn hinrichten zu lassen. Al-Ḥusain erfuhr erst einige Tage, nachdem er den Weg nach al-Kūfa einschlug, vom tragischen Ende Muslim Ibn 'Aqīls. Im Ort Karbalā' bildeten die Soldaten des 'Ubaydallāh Ibn Ziyād einen eisernen Ring um al-Ḥusain und seine wenigen Anhänger und Familienangehörigen, die in seiner Begleitung waren. Um al-Ḥusain zur Kapitulation zu zwingen, ließ 'Ubaydallāh Ibn Ziyād den Zugang zum Euphrat abschneiden. Am 10. Oktober 680 kam es letztendlich zur Schlacht, in der al-Ḥusain, seine männlichen Verwandten und der Großteil seiner wenigen Anhänger, den Tod fanden.⁴⁹⁵ (*3)

Die theatrale Bearbeitung

⁴⁹⁵ Handwörterbuch des Islam: 177f

(*3) Über die Bedeutung von Tod Ḥusains in der Glaubenslehre der Schiiten, vergl.:

Abutaleb, Osama I.: Der Islam und das tragische Phänomen, Diss., Uni Wien, 1989

Halm, Heinz: Der schiitische Islam, Beck Verlag, München, 1994

Im ersten Teil von „Der Rache Gottes“ mit dem Titel „al-Ḥusain, der Revolutionär“ werden die Gründe für die Weigerung al-Ḥusains dargestellt, Yazīd Ibn Mu‘āwīya als Kalif der Muslime anzuerkennen.

In der ersten Szene kommt es zu Schilderung der unterschiedlichen Einstellungen zu den beiden Hauptprotagonisten al-Ḥusain und Yazīd Ibn Mu‘āwīya. Einige Leute sehen in Yazid keinen legitimen Kalifen, andere schon. In al-Madīna gerät al-Ḥusain im „Haus des Fürstentums“ unter Druck, Yazīd als Kalif der Muslime anzuerkennen. Al-Ḥusain sagt, man müsse vorher die Berechtigung Yazīds auf das Kalifat unter Beweis stellen. Der Umayyade Marwān Ibn al-Ḥakam will al-Ḥusain auf der Stelle umbringen, aber al-Ḥusain wird von den Anhängern in seiner Begleitung verteidigt. al-Ḥusain wird mit der Einstellung seiner staatlichen Gabe bestraft. Trotzdem versucht er den Leuten wo es geht zu helfen und ihre Probleme zu lösen. Immer wieder bestätigen ihm die Leute ihren Wunsch, ihn als Kalif zu sehen. Er seinerseits betont immer wieder, dass es nicht die Macht, sondern die Gerechtigkeit ist, was er anstrebt. Aus dem Irak trifft ein Brief ein, in dem sein Vetter und Vertreter Muslim Ibn ‘Aqīl die Treue seiner Anhänger in al-Kūfa versichert. al- Ḥusain bricht mit seiner Familie und einer Gruppe seiner Anhänger Richtung Irak auf.

Es folgen dann Szenen, in denen die Umwandlung der Situation geschildert wird. Auf den Weg in den Irak leidet die Familie Al- Ḥusain, darunter viele Frauen und Kinder, unter den Strapazen der Reise. Die Schwester Ḥusains, Zaynab, zeigt ihm einen Brief ihres Mannes, der im Jemen weilt. Darin teilt er al-Ḥusain mit, dass sich die Lage im Irak gegen ihn gewandelt hat und empfiehlt ihm, entweder in den Jemen zu kommen oder nach al-Madīna zurückzukehren. Aber al-Ḥusain will den Weg, für den er sich entschieden hat, fortsetzen. Inzwischen ereignen sich in al-Kūfa dramatische Umstände. Die Leiche von einem Anhänger des Ḥusain, Hānī Ibn ‘Urwa, wird von der hohen Mauer des „Haus des Fürstentums“ in die sich davor versammelte Menschenmenge hinuntergeworfen. Auch Muslim Ibn ‘Aqīl wird

ermordet und die Umayyaden bedrohen jeden mit dem Tod, wenn er die Anerkennung Yazīds verweigert.

In der letzten Szene klärt al-Ḥusain seine Familie und seine Anhänger über die dramatischen Entwicklungen und die Aussichtslosigkeit seiner Situation auf. Er sagt ihnen, dass auf ihn im Irak nur noch der Tod warte, überlässt ihnen daraufhin die Entscheidung, sich von ihm zu trennen oder mit ihm den Weg in den Irak fortzusetzen. Die Schwester al-Ḥusains, Zaynab, versucht vergeblich, diejenigen, die ihren eigenen Weg gehen wollen, zum Verbleib bei al-Ḥusain zu motivieren. Indessen setzt al-Ḥusain mit den Mitgliedern seiner Familie und den wenigen Anhängern den Weg in den Irak fort.

Der zweite Teil „al-Ḥusain der Märtyrer“ ist eine Schilderung der Konfrontation bei Karbalā'.

Nachdem das Wasser zum Lager al-Ḥusains vom Heer der Umayyaden abgeschnitten wurde, leiden insbesondere Frauen und Kinder unter furchtbarem Durst. Zunächst traut sich niemand von Heer der Umayyaden, al-Ḥusain, immerhin der Enkel des Propheten Muḥammad, anzugreifen. Al-Ḥusain seinerseits will prinzipiell nicht als erster mit dem Kampf beginnen.

Auch hier hebt der Autor hervor, welche Beweggründe al-Ḥusain und seine Anhänger treiben, sich in diesen unausgewogenen und aussichtslosen Konflikt zu stürzen: Sie kämpfen für ihre Ideale. Dabei wechseln die Positionen ständig. Freiwillig gehen einige Männer zum Lager al-Ḥusains über, aber auch einige seiner ohnehin wenigen Anhänger verlassen ihn. Die zu ihm überlaufen, suchen den Märtyrertod für eine gerechte Sache, die ihn verlassen, lassen sich von den Umayyaden für Geld und Versprechungen aller Art kaufen.

In der darauf folgenden Szene wird Yazīd Ibn Mu'āwiya in seinem Palast in Damaskus gezeigt. Er verlangt, ihm die Kriegsgefangenen vorzuführen. Es sind fast nur mehr die Frauen, die am Leben geblieben sind. Dann hält Zaynab ihre berühmte, historisch dokumentierte Rede, in der sie Yazīd für sein brutales Vorgehen gegen direkte Nachkommen des Propheten Muḥammad rügt. Währenddessen berichtet man Yazīd über das Verschwinden des Kopfes von al-Ḥusain, den Yazīd neben seiner Residenz aufhängen ließ. Yazīd gerät in Panik. Zaynab sagt ihm, dass er für das, was er getan hat, nie wieder Ruhe in seinem Leben verspüren würde.

Nun wird Yazīd nach Ablauf von fünf Jahren nach diesen Ereignissen gezeigt. Yazīd hat sich während eines Jagdtrips in der syrischen Wüste verirrt und kann den Weg zu seinem Gefolge nicht mehr finden. Er leidet Durst und hat infolgedessen Halluzinationen. In seiner Phantasie sieht er al-Ḥusain eine Rede vor seinen Anhängern halten. Der Autor benützt diese Szene, um al-Ḥusain wieder zu Wort kommen zu lassen. In dieser imaginären Rede ermahnt al-Ḥusain seinen Anhänger, immer auf der Seite des Rechts zu stehen, nie aufhören, Armen und Unterdrückten zur Seite zu stehen und Tyrannei zu bekämpfen. Tun sie das nicht, würde er immer und immer wieder getötet werden und die Rache Gottes würde verloren gehen.⁴⁹⁶

Aussage des Stückes

In diesem Stück setzt sich der Autor mit der Frage der Legitimität der Machtergreifung auseinander. Das islamische Recht hatte klare Kriterien dafür festgelegt, wer zum Regieren berechtigt ist und wer nicht. Yazīd kann diese Kriterien nicht erfüllen, daher weigert sich al-Ḥusain, ihn als Kalif der Muslime anzuerkennen.

Al-Ḥusain, wie ihn aš-Šarqāwī im Stück präsentiert, ist ein Idealist, der für die Verteidigung seiner Prinzipien bis zur Aufopferung des eigenen Ichs bereit zu gehen ist. Er ist ferner ein Mystiker und Asket. Es ist nicht die Macht, die ihn interessiert. Als aber der Kampf mit dem Wort keine brauchbaren Resultate bringt, ist er bereit, dafür den Märtyrertod zu sterben.⁴⁹⁷

Auch wenn „Die Rache Gottes“ mit ihren zwei Teilen ein philosophisches Stück ist, kann es dennoch auch als Anspielung auf die Art der Machtergreifung in der arabischen Welt verstanden werden. Die meisten politischen Systeme, die zum größten Teil auch heute noch existieren, gelangten durch einen Militärputsch zur Macht. So ähnlich ebnete Mu‘āwiya seinem Sohn Yazīd den Weg zum Kalifat.

„Wie konntest du das Schwert liegen lassen?“

Die Person

⁴⁹⁶ Aus einer ausführlichen Inhaltsangabe des Stückes in:

Muḥbib, Aḥmad Ziyād: Das historische Theaterstück im zeitgenössischen arabischen Theater, S 115

⁴⁹⁷ ebenda, S. 117

Hauptfigur in diesem Stück ist Abū Ḍarr al-Ġifārī. Dieser war ein Gefährte des Propheten Muḥammads. Er galt als einer der besten Kenner des Islam. Aber hauptsächlich wegen seiner asketischen Neigungen und seiner Frömmigkeit wurde er in der späteren Überlieferung der Sufis und Schiiten zum Musterbild eines frommen Muslims.⁴⁹⁸

Die theatrale Bearbeitung

In diesem Stück greift Mamdūḥ ‘Adwān zum Theater im Theater. Zeit der Handlung ist die Gegenwart. Ein Mann aus der alten arabischen Geschichte macht eine Zeitreise in die moderne Zeit, um in Erfahrung zu bringen, wie sich die Menschheit entwickelt hat. Letztendlich kommt er zur Überzeugung, dass trotz der vielen Revolutionen und Aufstände vieles beim alten geblieben ist. Auch in den modernen Zeiten werden arme Leute von den Reichen und Mächtigen ausgebeutet und unterdrückt.

Am Anfang des Stückes drückt eine der Figuren seine Verzweiflung darüber aus, wie es den Reichen und Mächtigen immer wieder gelingt „Die Revolution zu stehlen“:

"حين يصير الحاكم فردا
تحجبه عن أبناء الشعب بطانة
ويجئ الداعي يدعونا
لجهاد ولرد إهانة
لكننا لا نعرف كيف تتم هزيمتنا
من جهل فينا أم من غدر وخيانة؟":

„Wenn der Herrscher nur ein einziger ist,
den vor den Augen des Volkes ein Gefolge verbirgt.
Dann kommt zu uns einer und ruft uns zum Kampf und
zur Zurückzahlung einer Beleidigung auf.
Aber wir wissen nicht, wie es immer wieder
zu unserer Niederlage kommt:

Wegen unserer Unwissenheit oder wegen Intrigen und Verrat?⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Enzyklopaedie des Islam, Band I, S. 88

⁴⁹⁹ ‘Adwān, Mamdūḥ: Wie konntest du das Schwert liegen lassen? S. 79f

Auch die soziale Revolution des Propheten Muhammad wurde von den Reichen und Mächtigen „gestohlen“. Der Autor lässt wissen, wer die „Diebe der Revolution“ waren. Er nennt sie mit ihren Namen: ‘Uṭmān Ibn ‘Affān, Abū Sufyān, Mu‘āwīya und Marwān Ibn al-Ḥakam.^{(*)6} Dann versucht Abū Ḍarr die Reichen und Mächtigen zu Partizipation mit den Armen zu bewegen und scheitert. Seine Verzweiflung ist sehr groß. Dennoch sagt ihm einer der Figuren tröstend:

"يا مولاي، ما زال الناس يريدونك، ما زال الفقراء يريدون القدوة..."

„Oh, Herr! Trotzdem brauchen dich die Menschen noch immer. Die Armen brauchen immer ein Vorbild.⁵⁰⁰

Abū Ḍarr wird nahe gelegt, die Gewänder der Vergangenheit abzulegen und eine neue Revolution zu beginnen. Abū Ḍarr al-Ġifārī legt die Kleider der Vergangenheit nicht nur symbolisch, sondern auch tatsächlich ab. Er zieht moderne Kleider an. Aber dann treten auch ‘Uṭmān Ibn ‘Affān, Abū Sufyān, Mu‘āwīya und Mu‘āwīya in modernen Gewändern auf.

Mu‘āwīya sagt, dass dies seine Idee war. „Auch wir haben unsere Methoden“, sagt er.⁵⁰¹

Am Ende des Stückes macht der Autor Andeutungen, dass der soziale Kampf noch lange nicht zu Ende ist. Ein Schauspieler spricht das Publikum direkt an:

"يا سادة، لم تكتمل القصة حتى الآن لكن نهايتها فيكم، فأبو ذر فيكم ومعاولية وعثمان فيكم. ونهاية هذه القصة تعتمد عليكم. فإذا جاء أبو ذر يدعوكم قوموا معه وليحرص كل منكم أن يتبعه وإذا قتلوه فيخرج من صفوفكم ألف أبي ذر."

„Meine Herren! Die Geschichte ist noch nicht zu Ende. Das Ende ist bei euch. Denn Abū Ḍarr ist unter euch, wie auch Mu‘āwīya und ‘Uṭmān. Und das Ende dieser Geschichte hängt von

(*6) ‘Uṭmān Ibn ‘Affān: gest. 656, der dritte Kalif nach dem Tod des Propheten Muḥammads. Abū Sufyān:

gest. 652, ein mächtiger Mekkaner, war ein unerbittlicher Gegner des Islam, bekannte sich aber am Tag der

Eroberung Mekka durch die Muslime zu dieser Religion, Vater des Mu‘āwīya. Mu‘āwīya: (gest. 680) Gründer

der Umayyaden Dynastie. Marwān Ibn al-Ḥakam: (623-685) der vierte umayyadische Kalif. (al-Munğid)

⁵⁰⁰ ebenda, S. 127

⁵⁰¹ ebenda, S. 128

euch ab. So gehet mit, wenn Abu Dar zu euch kommt und euch aufruft. Jeder von euch soll ihm folgen. Und wenn sie ihn töten, sollen aus euch tausend Abū Ḍarr herauskommen.“⁵⁰²

Aussage des Stückes

Das Hauptmotiv in „Wie konntest du das Schwert liegen lassen?“ sind die Versuche des Abū Ḍarr al-Ġifārī, Gerechtigkeit in der Gesellschaft walten zu lassen und armen Leuten ein Recht auf Sicherung ihrer Existenz durch Abgaben von den Reichen zu garantieren. Dabei schätzt Mamdūḥ ‘Adwān die Bemühungen von Abū Ḍarr als aufrichtig, aber von Grund auf falsch ein. Abū Ḍarr versucht den Reichen mit guten Worten zum Verzicht auf einen Teil ihrer Gewinne zugunsten armer Leute zuzureden. Etwas, was von vorneherein zum Scheitern verurteilt ist. Denn reiche Leute würden nie auch auf nur einen kleinen Teil ihres Besitzes zugunsten anderer Menschen verzichten. Der Aufruf zum Einsetzen von härteren Maßnahmen ist schon im Titel des Stückes inkludiert: „Wie konntest du das Schwert liegen lassen?“ Und obwohl es sich um ein heikles und von religiöser Empfindlichkeit nicht freies Thema handelt, wagte der Autor, diejenigen, von denen er meint, die Revolution des Propheten Muhammad gestohlen zu haben, mit ihren Namen zu nennen: ‘Uṭmān Ibn ‘Affān, Abū Sufyān, Mu‘āwiya und Marwān Ibn al-Ḥakam. Zu diesem Mut verhalf ihm das liberale Denken bezüglich der Religion, das zur Entstehungszeit des Stückes im guten Ausmaß vorhanden war.

Auch Mamdūḥ ‘Adwān war in diesem Stück an einer Herstellung einer Verbindung zur Gegenwart interessiert. Was er zum Ausdruck bringen wollte, ist, dass auch die modernen arabischen Revolutionen „gestohlen“ wurden. Was davon übrig geblieben ist, sind nur Diktatur, Machtmissbrauch und politische Willkür.

„Der Clown“

Die Person

⁵⁰² ebenda, S. 128

In diesem Stück macht Muḥammad al-Māgūt den Umayyaden Kalifen ‘Abd ar-Raḥmān ad-Dāḥil zur Hauptfigur. ‘Abd ar-Raḥmān Ibn Mu‘āwiya Ibn Hišām entrinnt dem Blutbad, das die Abbasiden 750 unter seiner Familie anrichteten und kommt nach langen Irrfahrten in Nordafrika nach Spanien, wo er 756 das unabhängige Emirat der Umayyaden in Andalusien gründete und es auch durch seine staatsmännische Schlaueit und rastlose Tatkraft auf einer starken Basis etablieren konnte. Mit vollem Recht bezeichnete ihn sein abbasidischer Gegner in Bagdad, der große al-Manṣūr, als den „Falken der Qurayš“. Er regierte zwischen 756 und 788. Er war es, der die große Moschee von Cordoba bauen ließ.⁵⁰³

Die theatrale Bearbeitung

Die Handlung des Stückes ist zur Gänze fiktiv und spielt in der Gegenwart. Sie beginnt mit der Aufführung des Dramas „Othello“ von Shakespeare durch eine nicht sonderlich anspruchsvolle Wanderschauspielgruppe vor einem Kaffeehaus in einem Armenviertel. Ein Schauspieler kommentiert die Szene, in der Othello Desdemona erwürgt, damit, dass Othello ein mutiger marokkanischer Heerführer war, aber die europäischen Kolonialmächte in ihm die Flamme der Eifersucht um seine Frau Desdemona entfacht hätten. Dadurch wollten sie ihn von der Bekämpfung des Kolonialismus ablenken. Zur Betonung dessen werden auch noch einige dramatische Geschehnisse aus der alten arabischen Geschichte dargestellt, von denen sich einige vor einem Jahrtausend und mehr zugetragen haben. Seitens der Schauspieler wird immer wieder darauf hingewiesen, dass an dem, was da geschehen sei, der Kolonialismus schuldig wäre. Nach jeder Szene dieser Art kommen aus dem Publikum lautstarke Ausrufe gegen den Kolonialismus.

Eine andere Szene spielt am Hof des ‘Abd ar-Raḥmān ad-Dāḥil, der auch als „Falke von Qurayš“ bekannt ist. Ein Bote Karl des Großen trifft mit dem Angebot zu einem Waffenstillstand ein. Aber der Falke der Qurayš ist wenig daran interessiert. Was ihn mehr beschäftigt, ist seine Konkubine „Kahraman“, die er leidenschaftlich liebt. Er sagt, für sie wäre er bereit, die Heimat und das Arabertum zu verkaufen. Im Inneren des Kaffeehauses läutet das Telefon. Es ist der Falke der Qurayš persönlich, der sich aus der Tiefe der

⁵⁰³ Enzyklopaedie des Islam, Band I, S. 56

Geschichte meldet. Er ist wütend und verlangt mit dem Schauspieler, der ihn verkörpert, zu sprechen. Dabei blitzt und donnert es. Die Angst ergreift das Publikum und es verlässt das Kaffeehaus fluchtartig. Der Schauspieler löst sich im Blitz und Donner auf.

Der zweite Akt spielt im Palast des Falken der Qurayš. Er sitzt mit seinen Freunden und Gefährten beisammen. Ein Sarg mit dem Schauspieler wird hereingebracht. Der Falke rügt den Schauspieler für die beleidigende Darstellung seiner Person. Der Schauspieler schiebt die Schuld auf den wenig anspruchsvollen Stückeschreiber. Dann wird über die arabische Gegenwart geredet. Der Schauspieler erzählt, dass die Araber jetzt über wundersame Geräte wie Uhren, Waschmaschinen und Autos verfügen. Er zeigt dem Falken der Qurayš eine Tageszeitung, in der Berichte über arabische Siege im Fußball stehen. Der Falke der Qurayš ist sehr stolz auf die tollen Leistungen der Araber. Er bedankt sich beim Schauspieler. Dieser entschuldigt sich, legt sich wieder in den Sarg, der anschließend von vier Männern weggetragen wird. Der Falke der Qurayš entscheidet, den Schauspieler in Anerkennung seiner Klugheit und seiner Bildung als Gouverneur der arabischen Provinzen Andalusien, Alexsandron, Palästina und Sinai zu ernennen. Man sagt ihm, dass diese Provinzen nicht mehr den Arabern gehören. Er ist darüber sehr empört. Nach der Frage, was die Araber für die Zurückerhaltung dieser Provinzen tun, wird ihm gesagt, dass man dabei wäre, sich auf ein gemeinsames Vorgehen zu einigen. Außerdem hätten sich einige internationale Organisationen mit dem arabischen Volk solidarisch geäußert. Über die Rolle des Volkes gefragt, wird ihm gesagt, dass dieses praktisch machtlos und würdelos und von den Staatsapparaten für Sicherheit unter Joch gehalten wird. Der Falke der Qurayš entscheidet, die verlorenen arabischen Gebiete selbst zu befreien und auch für Gerechtigkeit in der arabischen Heimat zu sorgen.

Schauplatz des dritten Aktes ist ein Grenzkontrollpunkt. Nachdem typische Schikanen, denen Reisende bei Grenzkontrollen zwischen den verschiedenen arabischen Ländern ausgesetzt sind, gezeigt werden, wird den Beamten des Kontrollpunktes klar, dass es sich bei einem gewissen Mann, der ebenfalls die Grenze passieren will, um den Falken der Qurayš handelt.

Die Nachricht verbreitet sich in Windeseile und der Grenzkontrollpunkt wird von Journalisten gestürmt. Denen sagt der Falke der Qurayš, er sei zurückgekommen, um Palästina zu befreien. Dann trifft ein „Verantwortlicher“ ein und verlangt vom Direktor des

Grenzkontrollpunktes, den Falken der Qurayš im Haft zu nehmen. Er teilt den Journalisten auch mit, dass man auf das Eintreffen einer wichtigen „ausländischen“ Person warte. Der „Ausländer“ trifft ein. Es wird verhandelt. Bei der Verhandlung zeigt der „Verantwortliche“ starken Willen und strengt sich an, die Verhandlungen zugunsten seines Landes zu beenden. Letztendlich einigt man sich darüber, das arabische Land bekäme 30.000 Tonnen Lebensmittel gegen die Auslieferung des Falken der Qurayš als Kriegsverbrecher an das Land, das er vor mehreren Jahrhunderten erobert hat. Der „Verantwortliche“, der vom Ausländer mit einem persönlichen Geschenk bedacht wird, eine Flasche Wein, ist sehr stolz auf das Ergebnis der Verhandlung. Der Direktor der Grenzkontrolle gratuliert ihm.⁵⁰⁴

Aussage des Stückes

Das Stück ist eine scharfe Schilderung der politischen Realität in vielen arabischen Ländern, insbesondere, die Schuld bei allen Problemen und Missständen auf den Kolonialismus zu schieben oder nationale Probleme von wichtiger Bedeutung einfach zu ignorieren. Aber es werden im Stück nicht nur die politischen Systeme verurteilt, sondern es wird auch das Volk wegen seiner Passivität, Oberflächlichkeit, seines banalen Denkens und Verhaltens angeprangert.

Es geht im Stück auch um die Schilderung der ambivalenten Beziehung der arabischen Länder zu den ehemaligen Kolonialmächten. Diese werden bei jedem Anlass als Grund für alles Schlechte in der arabischen Welt genannt, wobei die Rolle der regierenden Parteien und der Führer bei der Befreiung der arabischen Länder vom Kolonialismus großgeschrieben wird. Zur gleichen Zeit wird von denselben arabischen Systemen eine neue Art der politischen und wirtschaftlichen Abhängigkeit von den Großmächten vertuscht, in manchen Ländern sogar nationale Interessen von größter Bedeutung verspielt.

„Heimat, Oh du meine Heimat“

Die Person

Das Stück hat als Motiv das Leben des bekannten Mystikers Aḥmad Abū al-ʿAbbās al-Badawī (1199- 1276 n. Chr.), der insbesondere in Ägypten verehrt wird und beim Volk als Heiliger und Patron für Gefangene und Kriegsgefangene gilt. al-Badawī wird auch die Gabe

⁵⁰⁴ Aus einer ausführlichen Inhaltsangabe des Stückes in: Muḥbib, Aḥmad Ziyād: Das historische Spiel im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 133ff

zugeschrieben, verlorene Gegenstände zurückbringen zu können. al-Badawī wurde in der Stadt Fez in Marokko geboren. Als er sieben Jahre alt war, emigrierte seine Familie nach Mekka. Im Jahr 1230 widmete er sich dem Pietismus und sonderte sich von nun an von den Menschen ab. 1236 ging er mit seinem Bruder in den Irak und besuchte die Gräber der dort als Heilige geltenden Mystiker ‘Abd al-Qādir al-Ġaylānī, Aḥmad ar-Rifā‘ī und al-Ḥallāğ. Unter dem Eindruck dieser Reise trat das religiöse Bewusstsein des al-Badawī in eine neue Phase. 1236 ging er nach Ägypten, wo er bis zu seinem Tode blieb. Er wohnte zwölf Jahre lang am Dach eines Hauses in absoluter Askese. Deshalb wurde er auch „as-Suṭūḥī (Dachbewohner)“ genannt. Dann ging er nach der Stadt Ṭanṭā und blieb dort bis seinem Tod im Jahre 1276.⁵⁰⁵

Die theatrale Bearbeitung

Das Stück spielt auf mehreren Zeitebenen während der Mamlūken- Herrschaft in Ägypten (1250-1516). Das Volk wird von den Mamlūken- Herrschern despotisch regiert und die meisten arabischen Länder sind Angriffen sowohl der Tataren als auch der Kreuzfahrer ausgesetzt. Auf einer Zeitebene sind bereits hundert Jahre nach dem Tod von al-Badawī vergangen. Es wird gezeigt, dass das ganze Volk mit der Vorbereitung auf den hundertjährigen Todestag von al-Badawī beschäftigt ist. Die zweite Zeitebene ist genau hundert Jahre zuvor. al-Badawī und sein Novize Mitwallī diskutieren über die Situation in Ägypten. al-Badawī ist dafür, einen Volksaufstand gegen die Tyrannei der Mamlūken zu organisieren. Mitwallī leitet die Botschaft an die Anhänger von al-Badawī weiter. Diese sind aber von der Idee gar nicht begeistert. Als al-Badawī dies erfährt, ist er darüber so entsetzt, dass er schwer krank wird. Trotzdem versucht er die Menschen persönlich zur Bekämpfung der Fremden zu motivieren. Aber seine verzweifelten Versuche schlagen fehl. Die Menschen verharren nicht nur weiterhin in ihrer passiven Haltung, sondern sie verlangen sogar von al-Badawī, er solle seine uneingeschränkte geistige Macht und seine Fähigkeit, Wunder zu vollbringen, einsetzen, um das Land von den fremden Eroberern zu befreien. Von dieser Passivität tief entsetzt verlangt al-Badawī von seinen Novizen und Schülern, ihn zu verlassen, da er ihnen nichts mehr beizubringen hat. Bald darauf stirbt er. Auf der Zeitebene, in der das hundertjährige Jubiläum gefeiert wird, singt das Volk Lobeshymnen auf al-Badawī. Darin

⁵⁰⁵ Handwörterbuch des Islam, S. 25f

wird al-Badawī gebeten, er möge sie als Heiliger von ihrer tristen Lage und das Land von fremden Eroberern befreien.

Aussage des Stückes

Das Stück behandelt ein Thema, das von mehreren arabischen Dramatikern nach der Niederlage im Sechstagekrieg 1967 aufgegriffen wurde. Dies ist die passive Haltung bis zur Gleichgültigkeit des Volkes gegenüber Entwicklungen, die das ganze Land betreffen. Dabei schloss sich der Autor Diskussionen an, in denen die politischen Regime für diese passive Haltung verantwortlich gemacht wurden. Durch Ausschaltung des Volkes von jeglichen politischen oder sozialen Entscheidungen ist dieses nicht mehr imstande, eine effektive Haltung zu beziehen.

9.4.1.3. Rezeption des literarischen Erbes

9.4.1.3.1 Rezeption der klassischen Literatur

Die arabischen Dramatiker griffen auch auf das arabische Literaturerbe, klassisches wie auch volkstümliches, zurück. Insbesondere die Rezeption der klassischen Literatur ist an sich ein neuer und einzigartiger Versuch, literarische Texte zu theatralisieren. Dafür unterzogen die Autoren Stoffe aus den klassischen Literaturwerken einer szenisch-darstellenden Verarbeitung. Dieses Zurückgreifens auf klassische Literaturwerke bedienten sich insbesondere tunesische, marokkanische und irakische Dramatiker.

Beispiele dafür sind die Theaterstücke:

„Die Vergebung“	‘Izz ad-Dīn al-Madanī
„Vergnügung und Unterhaltung“	aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī
„Gedichtband meines Patrons ‘Abd ar-Raḥmān al-Mağḍūb“	aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī
„Die Maqamen von Badi‘ az-Zamān al-Hamadānī“	aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī
„Die Maqāmen von Abū al-Ward“	‘Ādil Kāzīm
„Das ewige Bagdad zwischen Ernst und Spaß“	Qāsim Muḥammad
„Erzählungen und Geschehnisse aus dem Kulturerbe“	Qāsim Muḥammad

In „Die Vergebung“ stützte sich ‘Izz ad-Dīn al-Madanī auf zwei Werke: auf das Buch

"دقائق الأخبار الكبير في ذكر الجنة والنار" (Die großen und genauen Überlieferungen über Paradies und Hölle) von Imam 'Abd ar-Raḥīm Ibn Aḥmad al-Qāḍī (*7). Das Buch beinhaltet Überlieferungen über islamische Vorstellungen vom Tod und der Wiederauferstehung. Die zweite Quelle für das Stück von al-Madanī war das Buch „Die Vergebung“ vom bekannten arabischen Dichter, Philosophen und Gelehrten Abū al-'Alā' al-Ma'arrī (973-1075).⁵⁰⁶ Das Buch zählt zu den bemerkenswertesten Werken von al-Ma'arrī. Darin spielen einige vorislamische Dichter die Hauptrolle, welche nach der Vorstellung des Ma'arrīs Vergebung erlangt hätten und deshalb ins Paradies erhoben würden. Neben Wiedergaben islamischer Vorstellungen vom Paradies enthält das Buch auch vielseitiges Wissen über die verschiedenen islamischen Freidenker und die Natur ihres Glaubens.⁵⁰⁷

Der marokkanische Dramatiker aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī kombinierte in seinem Stück **„Vergnügung und Unterhaltung“** das Buch gleichen Titels vom Autor und Philosophen Abū Ḥayyān at-Tawḥīdī (953-1023) mit einigen Lebenssituationen desselben.

Das Buch „Vergnügung und Unterhaltung“ von at-Tawḥīdī ist ein umfangreiches Werk aus drei Teilen. Es wird dem Architekten Abū al-Wafā der Verdienst zugeschrieben, at-Tawḥīdī zum Verfassen dieses Buches motiviert zu haben. Denn er war es, der at-Tawḥīdī mit dem Minister Abū 'Abdullāh al-'Āriḍ bekannt machte. at-Tawḥīdī wurde vierzig Nächte hintereinander zum Gast und Unterhalter des Ministers. Als Abū al-Wafā von at-Tawḥīdī wissen wollte, was er in dieser Zeit dem Minister alles erzählte und auch, was er bei ihm erlebt hatte, sagte ihm at-Tawḥīdī, er solle darauf warten, bis er seine Erlebnisse im Salon

(*7) Es gibt vom Buch eine deutsche Übersetzung: Imam 'Abd ar-Rahim ibn Ahmad al-Qadi: Das Totenbuch des Islam, Die Lehren des Propheten Mohammed über das Leben nach dem Tod, OW. Barth, Frankfurt am Main, 2006

⁵⁰⁶ al-Madyūnī, Muḥammad: Das Theater von 'Izz ad-Dīn al-Madanī und das Kulturerbe, S. 41

⁵⁰⁷ Enzyklopaedie des Islam, Band I, S. 81

des Wesirs in einem Buch niederschreiben würde. Dem entstandenen Buch gab at-Tawḥīdī dann den Titel „Vergnügung und Unterhaltung“. ⁵⁰⁸

Den gleichen Dramatisierungsversuch unternahm aṣ-Ṣiddīqī mit seinem Stück **„Gedichtband meines Patrons ‘Abd ar-Raḥmān al-Mağdūb“**. Dieser war ein im sechzehnten Jahrhundert in allen Maghrebländern bekannter Dichter. Er hinterließ viele Sprüche und Gedichte, die aṣ-Ṣiddīqī in einer dramatischen Form, in der auch Musik und Gesang wesentliche Elemente waren, konzipierte. ⁵⁰⁹

Zu den irakischen Dramatisierungsversuchen klassischer Literatur gehört **„Die Maqāmen von Abū al-Ward“** von ‘Ādil Kāzīm. In diesem Stück vereinte der Autor mehrere aus der klassischen Literatur bezogene Geschichten und Erzählungen, wie jene über die drei Affen, die nichts sehen, hören und sagen wollen. Aber ‘Ādil Kāzīm ließ sie sehen, hören und sprechen. Diese Geschichte kombinierte er mit dem, was der berühmte Literat al-Ġāḥiẓ (775-868) in einem seiner Bücher über Abū al-Ward erzählte. Nämlich, dass dieser in den Orten, in denen große Menschenmengen zusammenfinden, mit seinen drei Affen auftauchte und Geschichten so erzählte, als wären es seine trainierten Affen, die die Geschichten erzählen. ⁵¹⁰

Für andere Stücke von Qāsim Muḥammad, darunter **„Das ewige Bagdad zwischen Ernst und Spaß“** dienten Werke von bekannten Literaten der klassischen arabischen Literatur wie al-Ġāḥiẓ, al-Ḥamadānī, al-Ḥarīrī, at-Tawḥīdī und Abū al-Faraġ al-Aṣbahānī (gest. 967) als Vorlage.

Auch in den Theaterstücken, bei denen die Rezeption der klassischen Literatur stattfand, bemühten sich die Autoren, eine Verbindung mit den aktuellen sozialen und politischen Fragen herzustellen.

⁵⁰⁸ Amīn, Aḥmad: Vorwort zu „Vergnügung und Unterhaltung“ von Abū ʿAyyān at-Tawḥīdī S. d. f

⁵⁰⁹ ‘Azzām, Muḥammad: Das marokkanische Theater, S. 84

⁵¹⁰ an-Nasīr, Yāsīn: Im zeitgenössischen irakischen Theater, S. 30

Die Theaterstücke von 'Izz ad-Dīn al-Madanī reflektieren zum Beispiel eine Atmosphäre der politischen Unruhen und der unter der Oberfläche versteckten Unzufriedenheit mit politischen und sozialen Realitäten. Nicht selten gipfelt die Unzufriedenheit in Revolutionen und Aufständen, welche anfänglich große Triumphe feiern, um dann früher oder später dramatisch zu scheitern.⁵¹¹

aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī versuchte in seinen Bearbeitungen klassischer literarischer Stoffe bekannte arabische Denker, Literaten, Philosophen, von denen einige für ihr freies Denken mit Gefängnis- oder Todesstrafen zahlen mussten, aber auch das Gedankengut einiger geistiger und philosophischer islamisch-arabischer Bewegungen, deren Vertreter von den offiziellen, konservativen und religiösen Stellen als Ketzer abgestempelt wurden, in einem anderen Licht erscheinen zu lassen und sie zu rehabilitieren. Außerdem betonte er in seinen Stücken, dass gerade die Verengung des freien Denkens einer von den wesentlichen Gründen für das Erlöschen der ehemals hoch entwickelten arabischen Kultur ist.⁵¹²

Auch Qāsim Muḥammad wählte bewusst jene literarischen Stoffe aus, die Eindrücke über das soziale und alltägliche Leben der arabischen Gesellschaft in früheren Zeiten verschaffen können. Dabei interessierte er sich insbesondere für Menschentypen, über die wegen der Kuriosität ihres Charakters, ihrer Lebensweise oder ihres asozialen Verhaltens in den alten Literaturquellen berichtet wurde. Zu den Figuren seiner Stücke gehören Betteldichter, Gaukler, Alberne, Imitatoren, Vagabunden und ähnliche Typen.

Die Handlung in den Stücken von Qāsim Muḥammad spielt sich meistens im Bazar ab, ein Ort an dem die verschiedensten Menschentypen aufeinander treffen. Und aufgrund seiner sozialistischen Orientierung versuchte er außerdem, ein Bild von einer Gesellschaft zu entwerfen, in der Aktionen und Reaktionen auf der Basis eines Klassenkonfliktes entstehen. Eine spürbare Verbindung zur Gegenwart ist vorhanden. Sie äußert sich sowohl in der Auswahl wie auch in der Gestaltung der Figuren. Die Figuren in den Originalisierungsstücken von Qāsim Muḥammad weisen ähnliche Charakterzüge auf, mit denen auch die Figuren

⁵¹¹ al-Madyūnī, Muḥammad: Das Theater von 'Izz ad-Dīn al-Madanī und das Kulturerbe, S. 44

⁵¹² Abū Bakr, Wālī: Damaskus-Festival für die Theaterkünste. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 134f

seiner realistischen Stücke ausgestattet sind. Ferner Sie entstammen seine Figuren überwiegend einem volkstümlichen Milieu.⁵¹³

9.4.1.3.2 Rezeption der volkstümlichen Literatur

9.4.1.3.2.1 Tausend und eine Nacht

Zu den vielen Theaterstücken, in denen Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht fürs Theater verarbeitet wurden, gehören die Stücke:

„König ist König“

Sa‘dallah Wannūs

„‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī und sein Diener Quffa“

Alfred Faraġ

In **„König ist König“** verarbeitete Sa‘dallah Wannūs die Erzählung „Die Geschichte vom erwachten Schläfer“ aus Tausendundeiner Nacht, welche auch Mārūn an-Naqqāš in seinem Stück „Der einfältige Abū al-Ḥasan und Hārūn ar-Rašīd“ verarbeitet hatte. In dieser Geschichte wird erzählt, dass, weil der Kalif Hārūn ar-Rašīd eines Tages große Langeweile verspürt, er in der Nacht mit seinem Wesir, beide verkleidet, in den Straßen von Bagdad spazieren geht. Beim Vorbeigehen am Haus eines Mannes hört ar-Rašīd diesen sagen, er möchte um der Gerechtigkeit willen für nur einen Tag Kalif werden. Daraufhin sorgt ar-Rašīd dafür, dass der Wunsch des Mannes in Erfüllung geht. Mit dieser Geschichte kombinierte Wannūs eine andere aus Tausendundeiner Nacht, in der der Kalif Hārūn ar-Rašīd ebenfalls in Begleitung seines verkleideten Wesirs in der Nacht durch die Straßen Bagdads spazieren geht. Da stößt er auf einen Mann, der sich als Hārūn ar-Rašīd ausgibt, und sich einen Wesir und einen Henker zugelegt hat. Dieser Mann hat seine Rolle so perfekt gespielt, so dass es schwierig war, den echten vom falschen Kalif zu unterscheiden.⁵¹⁴

⁵¹³ an-Nasīr, Yāsīn: Im zeitgenössischen irakischen Theater, S. 30

⁵¹⁴ Aus dem Nachwort zu „König ist König“, S. 122

Die theatrale Bearbeitung

Das Stück „König ist König“ von Sa‘dallāh Wannūs fängt mit einem Prolog an, in dem der spielerische Charakter und die Fiktivität der Handlung betont wird. Außerdem lässt der Autor eine Tafel auf der Bühne anbringen, worauf steht:

„König ist König ein Schauspiel zur Analyse der Machtstruktur in den Systemen der Verkleidung und der Monarchie“, ⁵¹⁵ wobei es nicht nur bei dieser Art Kundmachung des spielerischen und fiktiven Charakters des Stückes bleibt. Zum Beispiel sagen die Schauspieler in einer Szene:

"ميمون: إذن نحن الآن في مملكة خيالية.

عزة: وحكايتنا وهمية

الملك: نعم، نعم، ما هي إلا حكاية وهمية".

„Maymūn: Wir sind also in einem fiktiven Königreich.

‘Izza: und unsere Erzählung ist eine Phantasie.

Der König: Jawohl. Sie ist nicht anderes als Illusion.“⁵¹⁶

Die Handlung des Stückes dreht sich um den Kaufmann Abū ‘Izza, der sein Gesamtvermögen verloren hat. Seine Frau, Umm ‘Izza, schildert die Lage, in der sich die Familie nun befindet:

"أم عزة: عندي رجل قليل الهمّة، عديم الحيلة. تكاتف عليه أولاد الحرام، وهم في هذه الأيام أكثر من أولاد الحلال. فسرقوا ماله وأودوا بتجارته. حل الإفلاس وبدأت تتراكم الديون والسندات. بعنا كل ما لدينا، ولم يبق إلا الدار التي تؤويننا. أصبحنا على الحصير. زوجي غرق في الطاس والأوهام، وابنتي الوحيدة لن يطلبها رجل كريم ونحن في هذا المقام.":

„Umm‘Izza: Ich habe einen antriebslosen und hilflosen Mann. Er wurde Opfer niederträchtiger Leute, von denen es heutzutage mehr als die Anständigen gibt. Sie stahlen sein Geld und ruinierten sein Geschäft. Er wurde bankrott und die Schulden und Schuldenscheine häuften sich an. Wir verkauften alles. Außer diesem Haus, in dem wir nun leben, haben wir nichts mehr. Mein Mann versinkt im Glas und gibt sich Irrvorstellungen hin.

⁵¹⁵ Sa‘dallāh Wannūs: König ist König, S. 5

⁵¹⁶ ebenda, S. 8

Kein anständiger Mann wird um die Hand meiner einzigen Tochter bitten, solange wir so ganz unten sind.“⁵¹⁷

Wenn Umm ‘Izza davon träumt, einmal mit dem König über ihre trostlose Lage sprechen zu dürfen, will Abū ‘Izza selbst König werden.

"أبو عزة: أصبح سلطان هذه البلاد. وأشد القبضه ولو يومين على العباد. انقش الختم على بياض، فينقضي أمري بلا اعتراض. طه، الشيخ الخائن المخادع. أجرسه على حمار بين العامة، ثم أشنقه بلفة العمامة. وشهيندر التجار الكبير، ومعه تجار الحرير، الذين يسيطرون على الأسواق ويتحكمون بالتجارة والأرزاق، اجلدهم حتى اشفي غليلي ثم أعدمهم بعد مصادرة الأملاك والمال. أما الخلان الذين انفضوا عني إذ رأوا إفلاسي، سأرمي بهم في الزنازين عبرة للجاحدين وبعد هذا نخلع العذارا ونجعل الليل نهارا.":

„Abū ‘Izza: Wenn ich für nur zwei Tage der König dieses Landes werden könnte! Dann werde ich die Menschen mit fester Hand regieren, den Stempel auf das weiße Papier drücken und Befehle erteilen, die sofort und ohne Wenn und Aber befolgt werden. Den alten Verräter und Betrüger Ṭāha werde ich auf einen Esel setzen und ihn den Leuten zur Schau stellen. Nachher richte ich ihn mit seinem eigenen Turban hin. Und der große Chef der Kaufleute und mit ihm auch die Seidenhändler, die über den Markt verfügen und Handel und Löhne unter ihrer Kontrolle halten, werde ich bis zur Genugtuung auspeitschen, dann ebenfalls hinrichten, aber erst, nachdem ich ihre Vermögen und Besitztümer beschlagnahmt habe. Auch die Freunde, die mich, als sie meinen Bankrott erkannten, verlassen haben, werde ich ins Gefängnis werfen, um sie für alle anderen Undankbaren zur Abschreckung zu machen. Und dann werde ich alle Scham fallen lassen und die Nacht zum Tag machen.“⁵¹⁸

Nur sein Diener ‘Urqūb ist bei Abū ‘Izza geblieben. Nach seinem Konkurs ist ‘Urqūb für Abū ‘Izza der einzige, der ihm noch, insbesondere für seinen Alkoholkonsum, Geld leiht.

Aber ‘Urqūb tut das nicht aus Treue seinem Herrn gegenüber, sondern weil er hofft, dadurch die junge hübsche Tochter seines Herrn, ‘Izza, zu bekommen.

Der König ist ein despotischer Herrscher, dem niemand, egal bei welcher Angelegenheit, zu widersprechen traut. Das Land wird durch die Staatsapparate für Sicherheit mit härtesten

⁵¹⁷ ebenda, S. 9

⁵¹⁸ ebenda, S. 8

Maßnahmen unter Kontrolle gehalten. Aber es gibt trotzdem eine politische Untergrundbewegung gegen das System. Die Aktivisten sind junge Männer, welche mit ihren Aktivitäten äußerst diskret umgehen. Sie verkleiden sich als Bettler, ältere und gebrechliche Leute, Lastträger und ähnliches mehr. Einer der Widerstandskämpfer, der sich als alter und körperlich missgebildeter Obdachloser verkleidet, lässt 'Izza aus Mitgefühl bei ihnen zuhause wohnen. Zufällig entlarvt 'Izza eines Tages sein Geheimnis. Er sagt ihr die Wahrheit über seine Person und erklärt ihr, warum er sich so verkleiden muss. Die jungen Leute empfinden Sympathie für einander. Dennoch kommt für den jungen Mann ihrer beider Sicherheit an erster Stelle. Er verlässt Abu 'Izzas Haus.

Aus Langeweile will sich der König verkleiden und mit seinem ebenfalls verkleideten Wesir Abū 'Izza, den er bei einer anderen Verkleidungsaktion kennen gelernt hat, in seinem Haus aufsuchen. Unter der Behauptung, zum König, der er selbst ist, einen sehr guten Kontakt zu haben, gewährt er Umm-'Izza eine Audienz für den nächsten Tag und nimmt gleich den verwirrten Abu 'Izza mit. Im Palast des Königs bekommt Abū 'Izza nach Anweisungen des Königs mit Betäubungsmittel gemischten Wein zu trinken. Dem Diener 'Urqūb wird erklärt, dass der König aus Liebe zum Spaß Abū 'Izza für den nächsten Tag an seiner Stelle regieren lassen würde. Er, 'Urqūb, müsse so tun, als wäre er der Wesir des Königs. Als Abū 'Izza wieder zu sich kommt, verhält sich das Gefolge wie zu dem tatsächlichen König. Nach nur wenigen Momenten der Verwirrung und des Unvermögens, zwischen Traum und Wirklichkeit zu unterscheiden, beginnt Abū 'Izza, sich wie ein König zu verhalten. Der echte König beobachtet all das und lacht vergnügt. Aber bald vergeht ihm das Lachen, und zwar als Abū 'Izza immer mehr zum König wird. Gefährlicher als dies erscheint ihm aber das Verhalten seines Gefolges. Sogar die Königin tut so, als stünde sie dem echten König gegenüber. Die innere Verwandlung ist bei Abū 'Izza so tief, so dass er sogar seinen Feinden gegenüber eine völlig andere Einstellung bezieht. Als sein Diener 'Urqūb ihn an seinen Wunsch erinnert,

diejenigen, die der Grund für seinen finanziellen Ruin sind, darunter der Chef der Kaufleute, hart zu bestrafen, sagt ihm Abū 'Izza:

"الملك: ماذا دهاك هذا الصباح! تبتدع لي العداوات مع أركان دولتي وملكلي. أتريد أن تقوض عرشي؟":

„Was ist heute mit dir los! Du unterstellst mir Feindseligkeiten gegenüber den Säulen meines Staates und Reiches. Willst du etwa mein Thron erschüttern?“⁵¹⁹

Während der echte König, der sich als Herr Muṣṭafā verkleidet hat, der tiefe Veränderung bei Abū 'Izza weiterhin keine große Bedeutungen beimessen will, kann sein Wesir, nun heißt er Herr Maḥmūd, die Situation besser einschätzen:

"مصطفى: ... أيمن أن يتبدل الإنسان نهائيا في ظرف ساعة من الزمان.

محمود: وأحيانا لا يحتاج إلى كل هذا الوقت... أما زلت تتوقع أن يتعثر بردائه أو يتزحلق عن العرش؟ لم تضحك بعد يا حاج مصطفى.

مصطفى: هذه هي المرة الثانية التي تنسى فيها حدودك!

محمود: حدودنا الحقيقية الآن. هي إنك الحاج مصطفى، وأنا الحاج محمود ووظيفتنا نديمان في قصر مولانا السلطان.":

„Muṣṭafā: [...] Kann sich ein Mensch innerhalb nur einer Stunde so tiefgründlich verwandeln?

Maḥmūd: Manchmal braucht er nicht einmal so lang. [...] Glaubst du immer noch, dass er in seinem Gewand stolpern oder vom Thron rutschen würde, Herr Muṣṭafā? Du hast noch nicht richtig gelacht.

Muṣṭafā: Heute ist es das zweite Mal, dass du deine Grenze überschritten hast!

Maḥmūd: Unsere wahre Grenze ist es nun, du Herr Muṣṭafā und ich Herr Maḥmūd zu sein.

Unsere beider Aufgabe ist es, im Palast unseres Herrn des Sultans als Unterhalter zu arbeiten.“⁵²⁰

Umm 'Izza und ihre Tochter 'Izza werden zum König geführt. Nur 'Izza glaubt, im König ihren Vater und im Wesir den Diener Urqub erkannt zu haben. Aber ihre Mutter verstreut ihre Zweifel. Es wäre verrückt, an so etwas zu denken, sagt die Mutter ihrer Tochter. Noch weniger als sie ihn, nimmt Abu 'Izza seine Frau wahr. Er ist nicht mehr Abū 'Izza, sondern

⁵¹⁹ ebenda, S. 77

⁵²⁰ ebenda, S. 79

nur mehr der König. Und nur als solcher verhält er sich nun. Denn als Umm 'Izza ihm erzählt, wie der Chef der Kaufleute und andere einflussreiche Leute den Ruin ihres Mannes verursachten, sagte er ihr, solche wichtige Staatsmänner zu verklagen würde heißen, dass:

"....إذا كان داعية الملك باطلا وقاضيه باطلا وبيعة الناس باطلة فإن العرش باطل أيضا، والذي يجلس على العرش باطل والناموس الذي يحكم البلاد والعباد باطل. هل جئت أيتها المرأة لتقول لي هذا؟":

„[...] Wenn der Sprecher im Namen des Königs, sein Richter und die Huldigung der Leute falsch sind, dann würde das heißen, dass auch der Thron samt demjenigen, der darauf sitzt und die Ordnung, nach der das Land regiert wird, genauso falsch sind. Bist du, Frau, hierher gekommen, um so etwas zu sagen?“⁵²¹

Dann erteilt der König seine Urteile: „der Mann“ der Frau wird, weil er unerlaubterweise seine Geschäfte durchgeführt hat, auf einem Esel durch die Stadt geführt.

Umm 'Izza bekommt eine jährliche Zuwendung, die der Wesir (eigentlich der Diener 'Urqūb) von seiner eigenen Tasche bezahlen muss. Dafür bekommt er 'Izza. Er kann mit ihr machen, was er will: heiraten oder sie als Konkubine nehmen.⁵²²

Der echte König kann sich in Anbetracht all dessen kaum noch beherrschen. Er stürzt in den Thronsaal und schreit: „Ich bin der echte König!“. Die Leute im Thronsaal lachen vergnügt. Anschließend kommen die hohen Beamten des Staates, um ihre Loyalität dem König gegenüber auszusprechen. Einer davon flüstert ins Ohr seines Nachbarn:

"الشهيندر: ألم تلاحظ أن سحنة الملك تغيرت.
الإمام: نعم، لقد أصبح ملكا أكثر."

„Chef der Kaufleute: Ist dir nicht aufgefallen, dass die Gesichtszüge des Königs jetzt anderes sind?

Der Imam: Doch, er ist königlicher geworden.“⁵²³

Aussage des Stückes

Wie bei den meisten Theaterstücken von Sa'dallāh Wannūs ist „König ist König“ ein politisches Stück. Die politische Botschaft in diesem Stück ist nicht wie bei vielen Theaterstücken dieser Epoche in Anspielungen und Symbolen verpackt, sondern der Autor

⁵²¹ ebenda, S. 97

⁵²² ebenda, S. 98

⁵²³ ebenda, S. 107

bringt seine Ansichten klipp und klar zum Ausdruck. Schon am Beginn des Stückes verlangt Wannūs, dass auf der Bühne eine Tafel aufgestellt wird, worauf steht: „König ist König ist ein Schauspiel zur Analyse der Machtstrukturen bei den Systemen der Verkleidung und der Monarchie“. Bei der Darstellung der Machtstrukturen, wie sie im Stück aufgezeigt werden, geht es um die Aufdeckung von Mechanismen der Tyrannei und des Despotismus. In wenigen Worten resümiert, lautet die Aussage des Stückes, dass die Person eines Königs eine Sache von geringfügiger Bedeutung ist. Es wäre das System, das das Verhalten eines Königs ausprägt und nicht umgekehrt. Je ergebener die Untertanen sind, desto mächtiger wird ein König.

Das Stück „**‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī und sein Diener Quffa**“ ist eine Kombination dreier Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht: „Der imaginäre Esstisch“, „Der Tragsack“ und „Der Schuhmacher Ma‘rūf,“. Die erste Erzählung geht um einen reichen jungen Mann, der einem Schmarotzen eine imaginäre üppige Mahlzeit anbietet. Die zweite Erzählung handelt von einem Mann, der sich der absurden Vorstellung hingibt, dass die ganze Welt so weit zusammenschrumpft, so dass er sie in seinen Tragsack stecken kann und sie damit nur ihm allein gehöre. Die dritte Erzählung ist über einen armen Schuhmacher, der sich geniert, seine bittere Armut einzugestehen. Er verreist in ein fremdes Land und gibt sich dort als reicher Mann aus, worauf er von Leuten, die von seinem angeblichen Reichtum profitieren wollen, mit Respekt behandelt und mit Großzügigkeit überschüttet wird.⁵²⁴

Die theatrale Bearbeitung

Das Stück fängt damit an, dass der Sohn reicher Familie, ‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī, der aber durch seinen verschwenderischen Lebensstil alles verloren hat, nur noch eine Stunde hat, um seine Villa zu verlassen, ehe der neue Eigentümer eintrifft. Sein Diener Sawab scheint mehr als er selbst über die ganze Situation traurig zu sein. Hingegen zeigt sich ‘Alī Ġanāḥ auch in diesem schwierigen Moment unbekümmert und heiter. Er drückt sein Erstaunen darüber aus, dass der Diener ihm kein Essen gekocht hat. Dieser sagt ihm:

⁵²⁴ Abū Hayf, ‘Abdullāḥ: Das zeitgenössische arabische Theater, S. 95

„SAWAB: Are you quite well, master? Have you forgotten that we sold the stove, the pans, the spoons, the copper dishes, and then the glasses?”⁵²⁵

Nun haben sie auch keinen Groschen mehr, um auch nur eine Kleinigkeit fürs Essen kaufen zu können. Dann erscheint Quffa, ein wandernder Schuhmacher. Die Situation ganz falsch einschätzend stürzt er sich auf die beiden, als er ‘Alī Ġanāḥ und seinen Diener vom Essen reden hört. Er verspricht sich, bei diesem reichen jungen Mann ein gutes Gratisessen zu bekommen. Da fängt ein Spiel an. ‘Alī Ġanāḥ bietet seinem sich selbst einladenden Gast ein imaginäres Bankett an, und Quffa tut so, als genieße er die Großzügigkeit seines Gastgebers:

“ ‘ALI: Eat, my friend, don t be shy. (As though putting something in his mouth): Delicious!

‘ALI: What’s matter with you? Are you all right?

QUFFA: Nothing. Only sometimes I see visions.

‘ALI: And what have you just seen?

QUFFA: I saw food.

‘ALI: Sit down and help yourself then.”⁵²⁶

Als sie dabei sind, trifft der neue Besitzer ein. Diesem sagt Alī Ġanāḥ, er würde sofort die Villa mit seinem Diener Kafur verlassen. (Trotz seiner vielen Proteste und Korrektoren wird Ali bis zum Schluss darauf bestehen, seinen neuen Diener Kafur zu nennen. Für ihn wäre Kafur ein viel eleganterer und respektvollerer Name als Quffa). Und so wird Quffa im Handumdrehen zum neuen Diener von ‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī. Ab nun kann sich Quffa von ‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī nicht mehr trennen, auch dann nicht, als ihm klar wird, dass sein neuer Herr eigentlich pleite ist.

“QUFFA: Oh dear me! [...] I cast my net, and it brought me up a destitute prince, and he cast his net and it brought him up a downright pauper. But I like him. It’s as if I’ve been looking

⁵²⁵ Farag, Alfred: ‘Ali Janah Al-Tabrizi and his servant Quffa. In: Modern arabic Drama, S. 309

⁵²⁶ ebenda, S. 311

for him all my life. He's charmed me with his frivolity and his eccentricity, his madness and his sanity. He's like me. It's as if he were me."⁵²⁷

In den nächsten Szenen sind die beiden nach einer langen und strapaziösen Reise an die chinesische Grenze gelangt.

“QUFFA: Oh, my feet! My back! My stomach! My eyes!

‘ALI: Why on earth are you hawking parts of your body like that? Do you want to sell them?

QUFFA: It's tiredness, master.

‘ALI: And why are you tired?

QUFFA: Haven't we walked from Baghdad to the borders of China?

‘ALI: We traveled with the caravan.

QUFFA: Yes, but only the rich had mounts. For our two dinars we were only allowed to walk with the caravan."⁵²⁸

Später fragt Quffa ‘Alī Ġanāḥ, warum er ihn bis daher gebracht hat. ‘Alī sagt ihm, sie sind als Touristen da, um andere Länder kennen zulernen, fügt dann hinzu: „And the bestliked tourists are the rich.“

Als ihn Quffa fragt: “And how, master, are you going to show them your wealth?” antwortet ihm ‘Alī: “Ah! That's where you come in [...] You must sell me as you would a precious stone, and you must do it like a good salesman.”

Und so beginnt Quffa seinen Herrn bei jeder Gelegenheit wie folgend zu präsentieren:

“Chief merchant of all chief merchants under the sun ‘Ali Janah al-Tabrizi, the owner of countless caravans that travel the world, master of innumerable ships sailing the seven seas, in his coffers there are mountains of pearls high enough to block the sun's light from the earth."⁵²⁹

Quffa poliert den Ruf seines Herrn so gut, dass von dessen Glanz alle Leute erblinden:

“QUFFA: My master wanted to see the world, so he took from his possessions just enough to cover his travel expenses and loaded the money onto a caravan of three hundred mules, [...]

⁵²⁷ ebenda, S. 314

⁵²⁸ ebenda, S. 315

⁵²⁹ ebenda, S. 317f

Behind the mules came the camels. Five hundred of them, each hundred laden with a hundred different fabrics. [...]”⁵³⁰

Nun streiten die großen Kaufleute des Landes darüber, wer als erster von ihnen ‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī bei sich Zuhause aufnehmen und ihn bewirten darf. Es brechen für beide, Herrn und Diener, gute Zeiten ein. Nicht nur mit Bewirtungen aller Art wird at-Tabrīzī überhäuft, sondern man gibt ihm auch hohe Kredite. Alle hoffen, nach dem Eintreffen der Karawane des Tabrīzī für ihre Großzügigkeit doppelt und mehrfach belohnt zu werden. Tabrīzī gewinnt die Herzen der einfachen Menschen in der Stadt, denen er das Geld seiner reichen Gastgeber verschenkt. Eines Tages kommt es zu einer Begegnung mit der Königstochter. Mit seinem Charme und Imponiergehabe gelingt es Tabrīzī auf Anhieb, die Königstochter zu verzaubern. Später wird ‘Alī Ġanāḥ zum König bestellt. Nach gewissem Zweifel an der Ehrlichkeit des ‘Alī Tabrīzī gelingt diesem auch noch den König zu imponieren. Der König ist von at-Tabrīzī so sehr beeindruckt, dass er ihm den Schlüssel zur Staatskasse vertraut. Bis seine Karawane eintrifft, darf at-Tabrīzī davon so viel Geld wie er braucht beziehen. Später heiratet at-Tabrīzī die Tochter des Königs. Aber der König wird wieder misstrauisch, nachdem lange Zeit vergeht, ohne dass die Karawane da ist. Er versucht, durch seine Tochter die Wahrheit über at-Tabrīzī zu erfahren. Diese gelingt es aber nicht, von ihrem Mann etwas Konkretes über seine Person und seine realen finanziellen Verhältnisse zu erfahren. Ihrer Dienerin gegenüber drückt sie ihre Zweifel am Wahrheitsgehalt dessen aus, was at-Tabrīzī über seinen unermesslichen Reichtum erzählt. Insbesondere die Kaufleute sind darüber gar nicht glücklich, dass at-Tabrīzī die großen Geldsummen, die er von ihnen erhält, an Arme und Bedürftige weiterschenkt. Inzwischen sind es immer mehr Leute geworden, die von diesem Geld selbst Geschäfte eröffnet haben. Währenddessen wird Quffa immer eifersüchtiger auf at-Tabrīzī, der Schwiegersohn des chinesischen Königs geworden ist, er aber weiterhin der Diener Quffa geblieben ist. Er versucht ‘Alī Ġanāḥ zu erpressen. Dieser soll ihm einen Teil von dem, was er geschenkt bekommt, geben. ‘Alī Ġanāḥ nimmt, wie es seine Art immer gewesen ist, die Forderung Quffa’s nicht ernst. Als Quffa klar wird, dass er etwas Materielles von at-Tabrīzī nie erhalten würde, sagte er ihm:

“QUFFA: I want you to appoint me king of this city. There.

⁵³⁰ ebenda, S. 323

‘ALI: You’re a shoemaker. What do you know about a king’s job?

QUFFA: Alright, make it a chief merchant. Look, either king or chief merchant. Or a prince. Make me a prince. Is that too much for me?”⁵³¹

Quffa versucht seine Verzweiflung mit Trinken zu lindern. Als er mitten in der Nacht durch die Straßen herumirrt, wird er von einem Polizist festgenommen. Quffa verlangt, mit dem Polizeichef zu reden. Er hätte diesem etwas Wichtiges mitzuteilen. Dem Polizeichef und anderen hohen Beamten gegenüber plappert Quffa die Wahrheit über ‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī aus. Bei der Ernüchterung am nächsten Tag wird Quffa bewusst, was er angestellt hat. Voller Reue und von Gewissensbissen geplagt, erzählt Quffa seinem Herrn über seinen Verrat ihm gegenüber. Nun weiß jeder in der Stadt, dass ‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī in Wirklichkeit gar nichts besitzt. Zu den vielen Geschenken und Krediten, die er von den Kaufleuten bekommen hat, stellt man auch fest, dass ‘Alī Ġanāḥ inzwischen die Staatskasse leergefegt hat.

‘Alī Ġanāḥ wird der Prozess gemacht und anschließend zum Tode verurteilt. Quffa und die Prinzessin sind am Boden zerstört. Auch das Volk ist sehr traurig über das, was at-Tabrīzī erwartet. Nur er scheint sehr gefasst zu sein. Er trägt Quffa auf, einen Bildhauer zu suchen, der für ihn ein prächtiges Mausoleum errichten soll. Ein Kaligraph soll darauf eine Tafel mit der Inschrift anbringen, dass „Ein Olivenbaum wächst aus einem Oliven.“ Als Letztes verlangt at-Tabrīzī von Quffa einen Richter und zwei Zeugen hierher zu bringen. Als Quffa ihn fragt, wozu er diese Leute braucht, sagte er ihm:

“‘ALI: I want to tell you, but I’m afraid you’ll be angry.

QUFFA: Nothing can make me angry with you now, my friend.

‘ALI: Swear first that you won’t be angry.

QUFFA: I swear by almighty God that I won’t be angry. Now tell me.

‘ALI: I want to bequeath my caravan.”⁵³²

⁵³¹ ebenda, S. 343

⁵³² ebenda, S. 346

Quffa ist für einen Moment sprachlos, kommt dann aber zu sich und beginnt sofort, die Befehle seines Herrn auszuführen. Aber bevor er geht, gesteht er, dass er das alles tut, weil er ‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī nach wie vor sehr gern hat.

Unmittelbar vor der Hinrichtung erscheint Quffa total verkleidet. Er erzählt den anwesenden hohen Beamten, dass er der Chef der Karawane von at-Tabrīzī wäre. Er ist voraus gekommen, um at-Tabrīzī vom Eintreffen seiner Karawane zu berichten. Er sagt auch, dass at-Tabrīzī schleunigst seiner Karawane entgegeneilen soll. Deshalb brauche er jetzt zwei starke Pferde. Es sind nur at-Tabrīzī und die Prinzessin, die Quffa wieder erkennen. Schnell werden zwei Pferde her gebracht. Ohne Verzögerung setzten sich die beiden mit der Prinzessin darauf und reiten davon.⁵³³

Aussage des Stückes

Die Kritiker waren geteilter Meinung über das, was Alfred Faraġ mit diesem Stücke zum Ausdruck bringen wollte. Aber im Allgemeinen genoss „‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī und sein Diener Quffa“ viel Lob und Anerkennung. Einige Kritiker klassifizierten das Stück als einen der besten Originalisierungsversuche.⁵³⁴

Alfred Faraġ schrieb ein sehr schönes Phantasiestück. Diesen Aspekt betont er auch selbst, indem er sagt, dass die Illusion ein starker Schöpfungstrieb ist. Mit diesem Stück wollte er, dass seine Leser, bzw. Zuschauer, in eine Phantasiewelt eintauchen. Er sagte auch, dass die imaginären Karawanen des Tabrīzī die Hoffnung jedes Menschen auf etwas Besseres und Großartiges verkörpern.⁵³⁵ Dennoch beinhaltet das Stück genügend sozialpolitische Ansichten. So sagt at-Tabrīzī etwa auf die Bemerkung Quffa, dass die chinesische Hauptstadt von sehr vielen Bettlern wimmelt:

“‘Ali: Learn, Kafur, that the richer a city is, the more beggars it has. That’s because great wealth ignites rivalry and conflict; as a result, the weak fall in abundance, while the greed of the rich flares up as the circle of rivals becomes smaller. I believe this is the richest city I’ve seen in my life, judging by the number of its beggars, and their nakedness.”⁵³⁶

⁵³³ Ebenda, S. 347ff

⁵³⁴ Buṣuqayr, ar-Rašīd: Studien im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 57

⁵³⁵ Vergl.: Das Nachwort zum Stück. In: Modern Arabic Drama, S. 349ff

⁵³⁶ ebenda, S. 316

An einer anderen Stelle sagt ‘Alī Ġanāḥ über seine imaginären Karawanen:

“[...] Hasn’t he seen for himself that this caravan’s brought prosperity to the town before it’s even arrived? Prosperity which can be seen and touched. Hasn’t it created jobs with concrete results for the people: food and drink and clothes?”⁵³⁷

Dieser Wohlstand ist at-Tabrīzī zu verdanken. Er schafft durch Weiterverschenken des Geldes, das er von den Reichen bekommt, eine wenn auch nicht freiwillige, dennoch indirekte Partizipation, was zur Verbesserung der Lebenslage vieler Menschen führt.

Aber im Großen und Ganzen bleibt „‘Alī Ġanāḥ at-Tabrīzī und sein Diener Quffa“ ein Märchenstück.

Während Autoren wie Wannūs und Faraġ Tausendundeine Nacht als Quelle für neue Bearbeitungen nahmen, verfasste Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr sein Versdrama, „Die Prinzessin wartet“ im Stil von Tausendundeiner Nacht.

Die theatrale Bearbeitung

„Die Prinzessin wartet“ von Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr fängt damit an, dass drei Dienerinnen einer Prinzessin ihre Einsamkeit und Isolation von der Außenwelt beklagen. Es kommt heraus, dass die Prinzessin mit ihnen vor fünfzehn Jahren ihren Palast verlassen hat und seitdem ein vom tiefen Wald umgebene Tal bewohnt. Die Prinzessin und ihre total ergebenen Dienerinnen fangen ein Spiel an, das sie seit fünfzehn Jahren Nacht für Nacht üben. Es geht in diesem Spiel um die Rekonstruktion eines Geschehens, in dessen Mittelpunkt die Prinzessin selbst gestanden ist. Das Spiel verrät die Sehnsucht der Frauen auf das Eintreffen eines Mannes, der mit sich die Liebe bringen soll. Aber als sie in dieser Nacht dabei sind, ihr Spiel anzugehen, trifft ein schäbig gekleideter und von Strapazen der Reise gekennzeichneter Fremder ein. Die Prinzessin erlaubt ihm, in die Hütte zu kommen. Nach seinem Namen gefragt, sagt er, dass er in dieser Nacht „Qarandal“(*8) heißt. Er wird von einer der Dienerinnen gefragt, ob er sich im Wald verirrt hätte. Er sagt:

⁵³⁷ ebenda, S. 336

(*8) Es wurde intensiv nach der Bedeutung dieses Wortes gesucht, aber nichts Konkretes gefunden. In der irakischen Umgangssprache bedeutet „Qarandal“ allerdings jemand, der für andere alles erledigt, dafür aber wenig bis gar keine Anerkennung seiner Leistung bekommt.

قرندل: بل هذا قصدي.

الوصيفة الثالثة: ماذا تبغي؟

قرندل: أن أنفذ ما أوحى لي، ما أوحاه الصوت

حين تقدمني في الغابة حتى أوقفني في باب الكوخ

الوصيفة الثانية: لكننا لا ننتظرك

قرندل: أنبأني الصوت عن تتأهين للقياء:

„Qarandal: Nein, es ist mein Ziel gewesen.

Dritte Dienerin: Und was willst du?

Qarandal: Das tun, woran ich inspiriert wurde, und zwar

was mir die Stimme, als sie mir im Wald vorausging,

bis sie mich zur Tür dieser Hütte gebracht hat, eingegeben hat.

Zweite Dienerin: Aber es bist nicht du, auf den wir warten.

Qarandal: Die Stimme sagte mir, wen ihr empfangen wollet.⁵³⁸

Als der Mann von den vier Frauen gefragt wird, ob er wisse, dass heute Nacht jemand bei ihnen eintreffen würde, weicht er ihrer Frage mit einer Gegenfrage aus, und zwar, ob er bei ihnen die Nacht verbringen dürfe. Sie gewähren ihm die Bitte, da sie ihn als einen Mann sehen:

"رجل أنهكه الفقر وأضوى عقله، يهذي لا يدري ما ينطق به:"

„dessen Körper wie auch dessen Verstand die Armut geschwächt hat, und der nun ein dummes Zeug schwätzt.“⁵³⁹

Der Fremde hockt in einem entfernten Winkel des Raumes und deckt sich mit seinem Mantel zu. Die Frauen beginnen ihr Spiel. Sie vergegenwärtigen jenes Geschehen, das sich vor fünfzehn Jahren zugetragen hatte. Die Prinzessin war ein Mädchen von zehn Jahren. Da begann einer der Wächter ihres Vaters, des Königs, sie mit Lieblichkeiten, Aufmerksamkeiten und Liebkosungen zu überhäufen. Der Wächter hat erkannt, dass der König keinen männlichen Erben hat und fand in seiner kleinen Tochter ein brauchbares Instrument, sein Ziel zu erreichen. Er wich nicht von ihrer Seite, bis sie eine junge Frau wurde. Da begann er von seiner unendlichen Liebe zu ihr zu sprechen. Die Prinzessin glaubte ihm und liebte ihn sehr, so sehr, dass als er von ihr verlangt, den Schlüssel zum Schloss des Königs und seinen Stempel zu stehlen, sie ihn zum Gemach ihres Vaters selbst führte. Der Wächter stiehlt nicht nur die von ihm begehrten Gegenstände, sondern tötet auch noch den König. Später behauptet er, der König hätte ihm vor seinem Tod den Schlüssel zum königlichen Palast und seinen

⁵³⁸ 'Abd aṣ-Ṣabūr, Ṣalāḥ: „Die Prinzessin warten“. In: Gedichtband 'Abd aṣ-Ṣabūr, S. 389f

⁵³⁹ ebenda, S. 394

Stempel anvertraut. Als die Prinzessin von ihrem schönen Traum aufwacht, sieht sie sich vor einer bitteren Wirklichkeit stehend. Der Wächter wird zum neuen König und sie zu seiner Frau. Aber sie kann nicht mit ihm leben. Und so verlässt sie eines Tages mit ihren drei Dienerinnen den Königspalast und kommt in dieses abgelegene Tal. Seit fünfzehn Jahren bewohnt sie mit ihren Begleiterinnen die einzige Hütte im Tal und seit fünfzehn Jahren spielt sie Nacht für Nacht mit ihren Dienerinnen das Spiel von Liebe und Verrat.

Gegen Ende des Stückes wird die Hütte von einem anderen Mann betreten. Er ist der Ehemann, Geliebte und Verräter. Er wird als der „Samandal“(*9) bezeichnet. Er redet von Sehnsucht, die ihn hierher getrieben hat. Auf diesen Moment hatte die Prinzessin fünfzehn Jahre lang gewartet. In allen den Jahren wartete sie sehnsüchtig darauf, dass der Mann, den sie so sehr geliebt hat, einmal kommen und sagen würde, wie sehr auch er sie geliebt hätte. Aber so schön der Wächter auch von der Liebe spricht, erkennt die Prinzessin, dass er lügt, und dass er wieder etwas von ihr will. Voller Schmerz sagt sie ihm:

"هذا ما أعددت من الكلمات لتلقاني

تنفخ في كلماتك كالنفقات

حتى تصبح فارغة براءة.

السمندل: ما هذا صوتي بل صوت الحب.

الأميرة: أرجوك، لا، لا، لا تفسدها.

السمندل: ماذا؟

الأميرة: اللحظة. انظرن صديقتي.

انتظرت كل خلايا جسمي لمسة هذه اللحظة.

انتفض دمي يتشهى رعتها النارية من أزمان....

أكلت هذه اللحظة من أرقى، شربت من عطشي، لبست أيامي....

وتدليت لانتظر القادم ذات مساء

كنت أقول لنفسي

هل يأتي منتقما، أو مزدريا، أو مكتئبا، أو منكسرا، أو ندمانا، أو مجروحا، أو محتضرا

لكن وأسفاه

ها هو ذا يأتي متشحا بالكذب كما اعتاد.":

„Sind dies die Worte, die du für die Begegnung mit mir vorbereitet hast?

Du bläst in die Worte, wie man es mit einer Seifenblase tut,

(*9) Soll ein Vogel sein, der, wenn er vergreist und keinen Nachwuchs mehr zeugen kann, sich ins Feuer wirft und sich dadurch wieder verjüngt. Anderen Überlieferungen nach soll es ein Tier sein, das das Feuer nicht verbrennen kann. (Ibn Manzūr: Lisān al-‘Arab, Teil: 11, S. 348)

bis sie glänzend, aber leer wird.

as-Samandal: Das ist nicht meine Stimme, sondern die Stimme der Liebe.

Die Prinzessin: Bitte, nein, nein, Nein! Verderbe ihn nicht!

as-Samandal: Was?

Die Prinzessin: Den Augenblick. Schaut meine Freundinnen.

Jede Zelle in meinem Körper wartete auf diesen Augenblick.

Seit Ewigkeit kocht mein Blut sehnsüchtig in Erwartung
des feurigen Zitterns dieses Augenblickes [...]

Ein Augenblick, der an meiner Schlaflosigkeit zerrte,
aus meinem Durst trank,

sich mit meinen Tagen bekleidete,
und ich beugte mich in Erwartung desjenigen,
der eines Abends kommen würde.

Ich habe mich immer wieder gefragt: Wie würde er kommen:

Rachesüchtig, mit Verachtung erfüllt,
deprimiert, gebrochen, reuend, verletzt oder dem Tod nahe?

Aber jammerschade. Er ist endlich gekommen,
mit der Lüge umhüllt, wie er es immer gewesen war.“⁵⁴⁰

Die Dienerinnen konfrontieren ihn mit seinem Verrat an der Prinzessin, die ihn so unendlich geliebt hat. Er gibt freche Antworten zurück, wendet sich dann der Prinzessin zu und versucht vom neuen, sie mit Liebesworten zu beeinflussen. Aber diesmal schenkt ihm die Prinzessin keinen Glauben. Im Gegenteil versucht sie, den wahren Grund seines Kommens herauszufinden. Sie fragt ihn nach der Lage im Königreich. Er sagt, dass alles in Ordnung sei, gesteht später, dass er bei seinen Untertanen unbeliebt ist, alle Menschen ihm gegenüber feindselig gestellt sind und er sogar seine Garde und Gefolgschaft gegen sich hat. Jetzt ist er gekommen, um sie mitzunehmen. Vielleicht verbessert sich die Situation. Und sie fragt ihn: „Sich verbessern, für wen? Für dich?“ „Nein, für uns beide“, sagt er. „Wie das?“ fragt die Prinzessin. Da springt der fremde Mann auf und warnt die Prinzessin davor, mit dem Wächter zu gehen. Aber dieser versucht, die Prinzessin zur Rückkehr zu verführen:

"سنحث الخطى إلى القصر

ندرك أول خيط الفجر

وسنخرج في الصباح إلى الميدان وكفانا معتقان

⁵⁴⁰ 'Abd aṣ-Ṣabūr, Ṣalāḥ: „Die Prinzessin wartet“. In: Gedichtband 'Abd aṣ-Ṣabūr, S. 411 ff

ونقول لهم أن أميرتهم قد عادت
خلعت ثوب الغفران على عاشقها المثقل بالذنب
فتلقاه عاشقها المثقل بالذنب بأجلى آيات العرفان"

„Lass uns zum Palast eilen.

Um das erste Zeichen der Dämmerung zu erreichen.

Am Morgen werden wir Hand in Hand

auf dem Platz vor den Leuten erscheinen.

Wir sagen ihnen, dass ihre Prinzessin zurückgekommen ist und

auf ihren mit viel Schuld beladenen Geliebten

den Mantel der Vergebung geworfen hat und

der mit viel Schuld beladene Geliebte

nahm ihn mit unendlicher Dankbarkeit an.“⁵⁴¹

Aber in diesem Moment verpasste der Fremde dem Wächter mit seinem Dolch einen tödlichen Stich. Er sagt, er tue das, um zu verhindern, dass sowohl die Stadt als auch die Prinzessin wieder belogen und verraten werden. Er sagt der Prinzessin auch, sie soll lernen, sich entsprechend ihrem **Status** als Prinzessin zu verhalten. Daher soll sie lernen, die Liebe nicht zu geben, sondern sie nur entgegenzunehmen:

"وليكن كل الفرسان الشجعان
ممن يحلو مرآهم في عينيك
لك خداما لا عشاقا
أو عشاقا لا معشوقين."

„Und es sollen alle tapferen Ritter,

deren Anblick dein Auge beglückt,

deine Diener und nicht deine Geliebten,

bzw. die Liebenden und nicht die Geliebten sein.“⁵⁴²

Die Prinzessin weint um den Geliebten, von dem sie fünfzehn Jahre lang auf einen Liebesbeweis gewartet hat, aber kann sich wieder beherrschen. Sie sagt ihren Dienerinnen, sie sollen sich auf die Rückkehr in ihre Stadt bereit machen.⁵⁴³

Die Aussage des Stückes

⁵⁴¹ ebenda, S.425

⁵⁴² ebenda, S.439

⁵⁴³ ebenda

In diesem Stück gelang es dem Dichter Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr mit einer hochliterarischen Verssprache die Atmosphäre von Tausendundeiner Nacht neu zu erschaffen und eine Metapher über Liebe, Sensibilität und Vertrauensseligkeit, verkörpert in der Figur der Prinzessin, die leicht zu betrügen ist, zu realisieren. Der Wächter hingegen verkörpert Boshaftigkeit und Verrat, während der fremde Mann das Bestreben nach Gerechtigkeit symbolisiert.

9.4.1.3.2.2 Sīra-Literatur

Neben Tausendundeiner Nacht gab es in den 1960er und 1970er Jahren ein großes Interesse an der volkstümlichen Sīra-Literatur als formale und inhaltliche Grundlage für die Originalisierungsversuche.

Die „Sīras“, was soviel wie Biographien bedeuten, weisen den Charakter von Volksepen auf und werden auch von den Folklorewissenschaftlern als solche bezeichnet. Von den bekannten Sīras sind die von „az-Zīr Sālim(*10)“, „Banī Hilāl(*11)“, „'Antara(*12)“, „aṣ-Ṣāḥir Babyars(*13)“, „Sayf Ibn Ǧayḥān(*14) und „Ǧāt al-Himma(*15)“, (*16).

(*10) az-Zīr Sālim: Vorislamischer Dichter, einer von den Helden des vorislamischen Stammkrieges al-Basūs. (al-Munǧid, Teil II, S. 553) Vergl. „Die Geschichte des Zīr Sālim Abū Laylā al-Muḥalḥal“, Kulturbuchhandlung, Beirut, ohne Jahr

(*11) Banī Hilāl: arabische Stämme, die in Ägypten ansässig waren. Sie wurden vom Fāṭimiden Sultan al-Mustanṣir (1036- 1094) für die Invasion Tunesiens eingesetzt. (al-Munǧid, Teil II, S. 569) Verl. (Die Sīra von Banī Hilāl, die Kulturbuchhandlung, Beirut, 1997)

(*12) 'Antara: Vorislamischer Dichter (um 525-615), (al-Munǧid, Teil II, S. 381)

(*13) aṣ-Ṣāḥir Babyars: (1266-1277), gilt als Gründer der Mamlūken-Herrschaft in Ägypten, (al-Munǧid, Teil II, S. 155), Verl. „Die Sīra des Ṣāḥir Baybars“. Die Allgemeine Ägyptische Buchbehörde, Kairo, 1969.

Einige Sīras wie die „Sīra des Ẓāhir Babars“ sind sehr umfangreich. In Druckform mehr als 3000 Seiten. Aber die umfangreichsten VolksSīra ist die „Sīra der Dāt al-Himma“. Die im britischen Museum deponierte Handschrift der Sīra hat etwa 23.000 Seiten.⁵⁴⁴

Fārūq Quršīd schreibt, dass die Volks-Sīras eine mündliche Dokumentierung der arabischen Geschichte von der Zeit vor dem Islam, „Ġāhilīya“, bis zum Ende der Mamlūken- Herrschaft (1517 n. Chr.) ist. Die Orte ihrer Handlung sind die ganze arabische Welt von der arabischen Halbinsel, Syrien, Irak, bis Ägypten und Nordafrika.

Die Sīra des „‘Antara“ geht mit dem Aufkommen des Islam zu Ende. Dann beginnt die Sīra der „Dāt al-Himma“ mit der Umayyaden-Herrschaft und endet mit Ausgang des Abbasiden Zeitalters zur Zeit des Kalifen al-Wāṭiq Bi-illāh, während die Sīra von „aẓ-Ẓāhir Babyrs“ mit der Ayyūbiden-Epoche (1171-1260) in Ägypten anfängt.⁵⁴⁵ (*17)

Die Sīras, so Quršīd weiter, reflektieren den sozialen Wandel in den arabischen Gesellschaften. In den späteren Sīras, wie bei der von aẓ-Ẓāhir Babars werden immer mehr einfache Leute zu Handlungsträgern, während in den älteren Sīras Könige und große Helden im Mittelpunkt stehen. Diese Veränderung wirkte sich auch auf die Sprache einer Sīra aus. Denn mit den späteren Sīras entstand eine dritte Sprache, die ein Mittelding zwischen Hoch- und Umgangssprache ist.

(*14) Sayf Ibn Dī Yazan: Jemenitischer König, gest. 574, (al-Munğid, Teil II, S. 321)

(*15) Dāt al-Himma: Eine arabische Prinzessin, die die Byzantiner bekriegte, (al-Munğid, Teil II, S. 321)

(*16) Zur Sīra vergl.: Lyons, Malcolm c.: The Arabian epic, University of Cambridge oriental publications, 2005

⁵⁴⁴ ‘Abd al- Ḥakīm, Šawqī: Die Prinzessin Dāt al-Himma, S. 5

⁵⁴⁵ Quršīd, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe, S. 159f

(*17) Beginn der islamischen Mission: 613. Chr. Die Umayyaden-Herrschaft: 661-750 n. Chr. Die Abbasiden – Herrschaft: 749-1258 n. Chr. und die Ayyūbiden– Herrschaft in Ägypten: 1174 -1249 n. Chr.

Was die Form angeht, wurden Sīras, aber auch Tausendundeine Nacht und andere volkstümliche Erzählungen, überwiegend von einem professionellen Erzähler in bestimmten Kaffeehäusern vorgetragen. In mehreren arabischen Ländern wurden die Sīras auch von wandernden Geschichtenerzählern erzählt.

Im Gegensatz zum Kaffeehauserzähler pflegten die wandernden Geschichtenerzähler die Sīras in Begleitung eines einfachen Musikinstruments, „Rabāba“ zu erzählen und die darin inkludierten Gedichte zu singen.

In Ägypten zum Beispiel waren die „Rabāba-Dichter“ auf die Erzählung einer bestimmten Sīra spezialisiert. Die Erzähler der Sīra „‘Antara“ wurden „‘Anātira> ‘Antariten“ und die Erzähler von der Sīra „Banī Hilāl“ wurden „Hilālīya> Hilaliten“ genannt.⁵⁴⁶

Beispiele für moderne Bearbeitungen von der Sīra-Literatur sind die Theaterstücke:

„Das Abendteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“

Sa‘dallah Wannūs

„az-Zīr (Prinz) Sālim“

Alfred Farağ

„Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“

Der volkstümliche Stoff

Im „Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“ stützte sich Sa‘dallāh Wannūs auf den Auftakt zur „Sīra des Zāhir Baybars“. Darin wird erzählt, dass der abbaside Kalif al-Muqtadī Bi-llah und sein Minister Muḥammad al-‘Alqamī zwei gleichaltrige Buben haben, welche dem Spielen mit den Tauben verfallen sind. Eines Tages kommt es zu einem Streit zwischen den beiden Buben. Als Strafe befiehlt der Kalif die Tauben beider Buben zu töten. Die Diener

⁵⁴⁶ □ūršīd, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe, S. 159f

des Kalifen werden aber weich beim Anblick des bitterlich weinenden Kalifensohns. Sie töten nicht alle seine Tauben, die des Ministersohns aber schon. Als der Minister von seinem Sohn den Vorfall erzählt bekommt, wird er sehr wütend und schwört Rache. So sagt er über den Kalifen:

"ولكن لابد أن استطع له شيئاً يذهب به ملكه ويفني به عزه وسوف أحرص عليه الملوك وكل غني ومملوك":

„Ich muss etwas tun, das sein Reich auflöst und seinen Reichtum vernichtet. Ich werde gegen ihn Könige, Reiche und Untertanen aufhetzen.“⁵⁴⁷

Aber er lässt nichts von seinem Gram merken. Dennoch merkt der Kalif, dass sein Minister etwas gegen ihn im Schilde führt, weiß aber nicht genau was es ist. Daraufhin lässt er die Kontrolle über die Tore von Bagdad verschärfen. Der Minister bestellt einen von seinen Mamlūken zu sich und beauftragt ihn, einen Brief von ihm an den König der Perser zu übermitteln. Dem Perserkönig schreibt der Minister, dass:

"أنت أحق منه (ال خليفة) بالسلطة لأنها من قديم الزمان لجذك الملك كسرى انو شروان":

„Du bist mehr als er (der Kalif) berechtigt, die Macht in der Hand zu haben, denn sie gehörte in alten Zeiten deinem Großvater, dem König Kisrā Anū Širwān“ (*18).⁵⁴⁸

Weiters kündigt der Wesir seine Bereitschaft an, die Perser bei der Erstürmung Bagdads militärisch zu unterstützen. Der Brief selbst wird auf die Kopfhaut des Mamlūken geschrieben. Am Ende des Briefes fügte der Wesir eine knappe Bemerkung hin, den Boten unverzüglich zu töten. Danach wird Bagdad tatsächlich von den Persern erobert.⁵⁴⁹

Die theatrale Bearbeitung

Im Stück weicht die Version vom Schreiben des Briefes auf dem Kopf des Mamlūken Ġābir von jener in der Sīra grundsätzlich ab. Während es in der Sīra der Minister selbst ist, der sich diesen Trick ausdenkt, den Mamlūken Ġābir zu sich bestellt und ihn mit einer kräftigen Belohnung zur Durchführung seiner List verführt, lässt Sa’dallah Wannūs die Idee dazu vom Mamlūken Ġābir kommen.

⁵⁴⁷ Die Sīra des Zāhir Baybars, S. 12

(*18) Khosrau (531 - 579)

⁵⁴⁸ ebenda, S. 14

⁵⁴⁹ Die Sīra des Zāhir Baybars, S. 10ff

Die Handlung des Stückes spielt in einem traditionellen Kaffeehaus mit einem Geschichtenerzähler. Zu Beginn wollen die Kaffeehausbesucher, dass ihnen der Geschichtenerzähler etwas Fröhliches und Unterhaltsames erzählt. Er soll ihnen etwas von der „Sīra des Zāhir Baybars“ vorlesen.

"زبون 2: جفت قلوبنا يا رجل، نريد أن نسمع عن البطولات.

زبون 3: وأخبار الانتصارات

زبون 1: نريد أن نسمع عن الحق الذي يغلب الباطل.

زبون 5: والعدل الذي يغلب الظلم

زبون 3: يا عيني على أيام الظاهر."

„Kaffeehausbesucher 2: Unsere Herzen sind ausgetrocknet Mann, wir wollen etwas über die Heldentaten hören.

Kaffeehausbesucher 3: Und über die Siege.

Kaffeehausbesucher 1: Und über das Recht, das über das Unrecht triumphiert.

Kaffeehausbesucher 5: Und über die Gerechtigkeit, die die Ungerechtigkeit besiegt.

Kaffeehausbesucher 3: Die von Zāhir, die waren Zeiten!"⁵⁵⁰

Aber der Geschichtenerzähler will über andere Zeiten sprechen, und zwar über Zeiten der Unstabilität und des Chaos. Die Kaffeebesucher sagen ihm:

" زبون 2: هذا الزمان نعيشه.

زبون 1: نذوق مرارته كل لحظة."

„Kaffeehausbesucher 2: Aber diese Zeit erleben wir gerade,

Kaffeehausbesucher 1: und ihren bitteren Geschmack haben wir ständig in dem Mund.“

Der Geschichtenerzähler beginnt mit dem Erzählen der Sīra vom Zāhir Baybars. Ab nun werden Parallel Passagen aus der erzählten Sīra szenisch dargestellt.

Der Geschichtenerzähler beginnt damit, dass in Bagdad eine tiefe Feindseligkeit zwischen dem Kalifen und seinem Minister herrscht. Dies verursacht Instabilität im Lande, unter der das Volk leidet. Das Volk selbst lebt in bitterer Armut und das Land wird von den Herrschern despotisch regiert. Man vermeidet etwas über politische Fragen zu sagen:

المرأة الأولى: ذلك هو سر الأمان في هذا الزمان.

الرجل الثالث: تعلمناه من الجلادين وسياطهم المرصعة بالمسامير.

⁵⁵⁰ Alle Zitate und Hinweise auf dem Inhalt des Stückes „Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“

sind der Onlineausgabe des Stückes in Alwarsha (Workshops)- Kulturwebseite, 2006-2008, www.alwarsha.com, entnommen.

الرجل الأول: ومن حراب الحراس وعيونهم الزجاجية.
المرأة الثانية: ومن السجون التي لا تنفتح أبوابها إلا إلى الداخل.
المرأة الأولى: من أين نطعم أولادنا، إن اهترأ رجالنا تحت السياط ووخز الحراب؟
المرأة الثانية: وماذا نفعل إن انطبقت أبواب السجون على أحبتنا؟

„Frau 1: Das ist das Geheimnis der Sicherheit in dieser Zeit.

Mann 3: Das haben wir von den Henkern und von ihren mit Nägeln bestickten Peitschen gelernt.

Mann 1: Und von den Waffen der Wächter und ihren glasigen Augen.

Frau 2: Und von den Gefängnissen, deren Türen sich nur von außen öffnen lassen.

Frau 1: Wie können wir unsere Kinder ernähren, wenn unsere Männer unter Peitschenschlägen und Lanzenstichen zugrunde gehen?

Frau 2: Und was tun wir, wenn sich die Gefängnistüren hinter unseren Liebenden verriegeln?“

Die Szene wird von den Besuchern im Kaffeehaus damit kommentiert, dass man jetzt ähnliche Umstände erlebt. Der Geschichtenerzähler kommt dann auf den Mamlūken Ġābir zu sprechen. In einer Parallelszene tritt Ġābir mit seinem Freund und auch ein Mamlūk Manṣūr auf. Ġābir gibt von sich den Eindruck, dass er ein spaßiger, unbekümmerter und sorgloser Menschentyp ist, der alles auf die leichter Schulter nimmt. Er ist davon überzeugt, dass sein Herr, der Minister, aus dem Konflikt mit dem Kalifen als Sieger hervortreten wird. Man erfährt, dass der Minister äußert wütend ist, weil der Kalif die Kontrolle über die Tore von Bagdad verschärft hat. Ġābir erfährt von einem anderen Mamlūken des Ministers, dass dieser einen wichtigen Brief ins Ausland verschicken will, und auch, dass er denjenigen, der den Brief hinüberbringt, hoch belohnen würde. Als sich Ġābir daran sehr interessiert zeigt, erzählt ihm der andere Mamlūk über die verschärften Kontrollmaßnahmen:

"ياسر: لا تسأل عن التفثيش.... لا يتركون شيئاً على الإطلاق. رأيتهم بعيني يمزقون رغيف خبر نتفة، نتفة، خشية أن يكون فيه شيء مخبوء، الثياب والأحذية. وفوق ذلك الاستجوابات الدقيقة، لا، لا، تأمل شيئاً، الهواء نفسه لا يستطيع أن يمر من بين أيديهم."

„Yāsir: Frag nicht nach den Kontrollmaßnahmen! Es wird nichts unkontrolliert gelassen. Ich habe mit meinen eigenen Augen gesehen, wie sie ein Stück Brot zerbröseln haben, um sicher zu sein, dass darin nichts versteckt ist. Es wird dasselbe mit den Kleidern und den Schuhen

gemacht. Und obendrein die genauen Fragerein. Nein, versprich dir davon gar nichts. Nicht einmal die Luft lassen sie unkontrolliert passieren.“

Nun tritt der Minister auf. Er ist unruhig, weil er bis jetzt keinen Übermittler für seinen Brief finden konnte. Diesen braucht er dringend, weil:

"الوزير: ليست الظروف المحيطة بنا لغزا مستعصيا، الصراع واضح الأبعاد، وأمانا اختياران لا ثالث لهما، أما أن نقبل تصفيتنا أو نطلب عوناً خارجياً يحسم الصراع.":

„Der Wesir: Die bestehenden Umstände um uns herum sind kein unlösbares Rätsel. Der Konflikt hat klare Dimensionen. Vor uns gibt es nur zwei Alternativen: Entweder wir nehmen es hin, liquidiert zu werden, oder wir holen ausländische Hilfe, um den Konflikt zu entscheiden.“

Der Mamlūk Ġābir meldet sich beim Minister. Er hat eine ausgefallene Idee, wie die Botschaft des Ministers ins Ausland gelangen könnte. Diese solle auf seinem kahl abrasierten Kopf geschrieben werden. Dann werde er die Mitteilung dem vorgesehenen Empfänger überbringen. Der Minister ist sehr beeindruckt von der originellen Idee, das Publikum auch. Als Belohnung verlangt Ġābir eine hohe Geldsumme und das Mädchen, das er liebt.

Der Minister verfolgt persönlich das Abrasieren des Kopfes vom Mamlūken Ġābir. Dieser sagt ihm:

"جابر: ارتعش من السعادة، إذ يسبغ مولاي على رأسي الوضع هذا الاهتمام.
الوزير: رأسك يساوي مملكة يا جابر.":

„Ġābir: Mein Körper bebt vor Freude, wenn ich sehe, wie mein bescheidener Kopf bei meinem Herrn solches Interesse auslöst.

Der Wesir: Dein Kopf ist ein Königreich wert, Ġābir.“

Der Minister verordnet die Einsperrung Ġābir in einer dunkeln Kammer. Bis seine Haare nachwachsen darf Ġābir Kontakt mit niemandem haben.

Der Geschichtenerzähler sagt, dass die Lage in Bagdad sehr angespannt ist. Der Kalif braucht viel Geld, um mehr Soldaten aus den Provinzen nach der Hauptstadt zu holen. Sein Bruder schlägt ihm die Einführung neuer Steuern vor. Der Kalif hat Bedenken, dass das Volk, das bereits mit so viel Steuern belastet ist, die neuen nicht mehr akzeptieren würde. Was würde man dann machen, wenn es zu einem Aufstand käme? Der Bruder meint, das Volk würde beim Anblick seiner schwer bewaffneten Soldaten und Polizisten an gar keinen Aufstand denken.

In einer anderen Szene wird ein Ehepaar mit Kind gezeigt. Der Mann wurde von seinem Arbeitgeber rausgeschmissen. Nun hat die kleine Familie nichts, womit sie sich ernähren könnte. In seiner Verzweiflung legt der Mann seiner Frau nahe, ihren reichen Nachbarn zu besuchen. Als die Frau sich zur Haustür begibt, hält er sie doch zurück. Beide weinen.

Zumrud, das Mädchen, das Ğābir liebt, gelingt es, den Wächter zu bestechen. Sie kann mit Ğābir hinter den Gittern kurz sprechen. Sie äußert sich besorgt wegen des, worauf sich Ğābir eingelassen hat. Er selbst ist aber sehr optimistisch und freut sich auf seine große Belohnung:

"جابر: وجدت أمامي فرصة عمري، فهل أتركها! أكون مجنوناً لو لم أثب عليها.. لا، لا تخافي، المهمة سهلة ولا مبرر للقلق، سأعود."

„Ğābir: [...] Es ist die Chance meines Lebens. Soll ich sie sausen lassen! Ich wäre verrückt gewesen, wenn ich sie nicht genützt hätte. [...] Nein, nein, hab keine Angst. Die Aufgabe ist leicht. Es gibt keinen Grund zur Sorge. Ich werde zurückkommen.“

Der Geschichtenerzähler sagt, dass Ğābir Persien erreicht hat und vom König empfangen wird. Sein Kopf wird rasiert. Der König liest die darauf geschriebene Botschaft. Dann wird ein Mann aufgerufen. Er bringt Ğābir in eine dunkle Kammer. Ğābir ahnt etwas Schlimmes und bekommt es mit der Angst zu tun. Er wird von dem Mann, dem Henker, gefesselt. Ğābir versucht, den Henker einmal mit Anflehen und ein andermal mit Schmäh zu bewegen, Erbarmen mit ihm zu haben. Aber der Henker trennt mit einem Schlag den Kopf Ğābirs von seinem Körper ab, wirft ihn dann zum Geschichtenerzähler hin. Die Kunden im Kaffeehaus stoßen Rufe des Entsetzens aus. Der Geschichtenerzähler liest laut den auf dem Kopf des Sklaven Ğābir geschriebenen Brief des Ministers vor. Darin bietet der Minister dem König der Perser seine Unterstützung an, wenn er nach Bagdad marschieren würde. Seinen Brief schließt der Minister mit der knappen Anmerkung, Ğābir unverzüglich zu töten.

Der Geschichtenerzähler beschreibt die dramatische Lage in Bagdad, nachdem die Perser in die Stadt einmarschiert sind:

"الحكواتي: وكانت جيوش العجم تزحف كعاصفة هوجاء نحو بغداد، وفي طريقها خربت كل ما هو قائم. ... وفجر يوم استفاق الناس في بغداد على الهول... يهرولون مذعورين، ويطلبون العون من العلي القدير وانفتحت الأبواب واقتحمت الجيوش الأسواق، وعم البتار وطلع الغبار وقصرت الأعمار وسالت الدماء كالأنهار..."

„Der Geschichtenerzähler: Die Heere der Perser näherten sich Bagdad wie ein heftiger Sturm an. Alles wurde zerstört [...] Als die Leute in Bagdad eines Tages aufwachten, fanden sie sich

inmitten der Katastrophe. Sie liefen in Panik herum. Sie ersuchten Gott um Hilfe. Die Tore der Stadt wurden geöffnet und die Heere marschierten in die Stadt hinein. Es wurde gemetzelt, getötet und das Blut floss in Stürmen.“

Gegen Ende des Stückes erhebt sich ein Toter unter vielen anderen, die auf den Straßen von Bagdad liegen. Dann tritt die Freundin von Ġābir, Zumurrud, auf. Der Geschichtenerzähler überreicht ihr den Kopf Ġābirs. Zumurrud, der Tote und ein Mann aus der Gegenwart wenden sich dem Publikum zu und sprechen es an. Sie warnen die Menschen der Gegenwart vor Passivität gegenüber politischer Unterdrückung, da die Konsequenzen daraus fatal sein könnten.

Der Geschichtenerzähler schickt sich zum Weggehen an. Die Kaffeehausbesucher protestieren, da die Geschichte, die sie zu hören bekommen haben, sie nicht amüsiert hat. Sie sagen ihm auch, dass sie nie wieder ins Kaffeehaus kommen würden, wenn er ihnen keine lustigen Geschichten erzählen würde. Einer fragt ihn, ob er auch morgen eine so düstere Geschichte wie die heutige erzählen würde. Er sagt: „Ich weiß es nicht, das hängt von euch ab“ und geht.

Aussage des Stückes

Mehr als alle anderen Autoren befasste sich Sa‘dallah Wannūs mit der politischen Realität in der arabischen Welt. Im Zusammenhang damit machte er in seinen Stücken mit historischem oder klassisch-literarischem Hintergrund Despotismus und politische Willkür zum Hauptthema. Aber, was er in „Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“ speziell ansprach, ist das unersättliche Verlangen nach Macht. Dieses verkörpert der Wesir, der dafür, die Macht an sich zu entreißen, bereit ist, eine Allianz mit ausländischen Mächten gegen das eigene Land einzugehen.

Auch der Kalif wird verurteilt. Es wird im Stück demonstriert, wie das ganze politische System nur mit der Unterdrückung des Volkes funktionieren kann.

Das zweite Hauptmotiv im Stück ist die Passivität des Volkes, welche in mehreren Stücken dieser Zeit ebenfalls thematisiert wurde. Die Menschen, wie sie Wannūs in seinem Stück präsentiert, sind banal und oberflächlich. Mit ihren Problemen versuchen sie durch Vergessen und Abschalten fertig zu werden. Der Autor sendet an die Menschen von heute Warnsignale. Er zeigt ihnen anhand eines dramatischen Beispiels, wohin es führen kann, wenn das Volk Tyrannei und Despotismus keinen Widerstand leistet.

„az-Zīr Sālim“

Der volkstümliche Stoff

In „az-Zīr Sālim“ stützte sich Alfred Faraǧ auf „Die Sīra des Zīr Sālim Abū Laylā al-Muhalhal“, die die Heldentaten und das Leben des vorislamischen Dichters al-Muhalhal Ibn Rabīʿa erzählt. Im Mittelpunkt der Sīra steht die Ermordung seines Bruders, König Kulayb Ibn Rabīʿa. Diese Tat löste den längsten Stammeskrieg in der vorislamischen Zeit aus. al-Basūs- Krieg zwischen den beiden Stämmen Bakr und Taǧlib dauerte vierzig Jahre und endete mit der Besiegung Taǧlibs durch den Stamm Bakr.

Auslöser für diesen Krieg war eine Frau namens al-Basūs, deren Kamel Kulayb Ibn Rabīʿa vom Stamm Taǧlib getötet hat. Darauf wurde (König) Kulayb von Ġassās Ibn Murra aus dem Stamm Bakr getötet. Der Bruder Kulaybs, al-Muhalhal, Beiname az-Zīr Sālim (Prinz Salim), führte einen Rachekrieg gegen den Stamm Bakr, der, wie schon erwähnt, vierzig Jahre lang dauerte.⁵⁵¹

al-Basūs-Krieg bereicherte die vorislamische Dichtung insbesondere in den Kategorien Kriegs- und Trauerdichtung. In diesen beiden Gattungen sind zahlreiche Gedichte des Muhalhal über seinen Bruder Kulayb erhalten. Aber das bis heute bleibende Merkmal des Basaūs-Kriegs ist durchaus das volkstümliche Epos des Zīr Sālim.

Die theatralische Bearbeitung

Bei seiner Bearbeitung der Sīra stellte Alfred Faraǧ insbesondere die Ermordung von König Kulayb Ibn Rabīʿa anders dar als dies in den historischen Quellen geschildert wird. Im Stück sind der Hochmut Kulaybs und die Erniedrigung der Söhne seines Oheims, Humām, Ġassās und Sultan, die zugleich die Brüder seiner Frau Ġalīla sind, die eigentlichen Auslöser des

⁵⁵¹ Enzyklopadie des Islam, Band I, S. 702

Basūs-Krieges. Kulayb behandelt diese Leute deshalb schlecht, damit sie keine hohe soziale und politische Stellung gewinnen können. All das erfüllt Ġassās mit Groll gegen seinen Cousin und Schwager Kulayb. Als Kulayb auch noch Ġassās's Gäste beleidigt, entfacht diese neue Erniedrigung den in ihm lange aufgestauten Zorn. Er verliert die Kontrolle über sich und tötet Kulayb mit einem Dolchstich. Dies führt zum Krieg zwischen den beiden Stämmen, von az-Zīr Sālīm geführt und von der Tochter Kulayb's, Yamāma, immer wieder von Neuem entfacht. Yamāma rückt von ihrer Forderung nicht ab: Ihren Vater lebendig zurückzubekommen. Ihr Onkel Sālīm schwört, keine Entschädigung, so hoch sie auch sein mag, zu akzeptieren und erst mit dem Krieg aufzuhören, wenn die Forderung seiner Nichte in Erfüllung gegangen ist. Aber aus der Entwicklung der Handlung tritt immer stärker die Figur des Hiġris in den Vordergrund. Er sieht kein anderes Mittel zum Einstellen des Blutvergießens als die Versöhnung. Er sagt seinen Leuten:

"ذلك إننا من الممكن أن نسفك دم أجيال كثيرة لمجرد إننا ربطنا أنفسنا كالبهائم إلى أوتاد لحظة واحدة وقعت فيها جريمة خطيرة. أيها السادة أديروا ظهوركم لأمس الدامي الأسود واستقبلوا يومكم وغدكم فذلك ادعى للالتلاف وهو بداية حياتكم".
 „Denn wir können weiterhin das Blut mehrerer Generationen vergießen, nur weil wir uns wie das Vieh an den Pfeilen eines Augenblickes, in dem ein schreckliches Verbrechen geschehen ist, gebunden haben. So, meine Herren, dreht eurer schwarzen und blutigen Vergangenheit den Rücken und seht eurer Gegenwart und Zukunft entgegen. Denn das ist ein schönes Motiv für die Versöhnung und es ist auch der Beginn eures Lebens.“⁵⁵²

Aussage des Stückes

In diesem Stück versuchte Alfred Faraġ aus der Sīra bezogene Stoffe zu einem philosophischen Drama zu verarbeiten. Kern seiner philosophischen Auseinandersetzung ist die absurde Forderung Yamāmas, ihren Vater Kulayb lebendig zurückzubekommen.

Alfred Faraġ sagt über diese Forderung:

⁵⁵² as-Sa'āfīn, Ibrāhīm: Das moderne arabische Theaterstück und das Kulturerbe, S. 53

"طلب مضحك ومؤسر، إلا أن ظاهره عدل ولعل باطنه عدل أيضا كذلك. عدل لا معقول، إلا أنه عقل كما أنه لا معقول. فلم يك سالم الزير يطلب إلا معجزة صغيرة غير أنها عادلة. أيعقل أنه كان يطلبها من البكرين، من القاتل أو من عشيرته؟ لا، كان يطلبها من الطبيعة، من السماء والأرض والنجوم....":

„Es ist eine lächerliche und zugleich fantastische Forderung. Von außen betrachtet erscheint sie gerecht zu sein und vielleicht von innen gesehen genauso. Es ist zwar eine absurde, aber sie kann auch eine sinnvolle Gerechtigkeit sein. Denn was az-Zīr Sālim verlangt hat, ist ein kleines, aber gerechtes Wunder. Hat er aber dieses Wunder wirklich von den Bakriten, vom Mörder seines Bruders, bzw. von dessen Stamm verlangt? Bestimmt nicht. Er verlangt es von der Natur, vom Himmel, von der Erde und von den Sternen.“⁵⁵³

9.4.1.3.2.3. Volkserzählungen

Neben Tausendundeiner Nacht und den Siras wurden mehrere Volkserzählungen verarbeitet. Beispiele dafür sind die Stücke:

„Qaraqāš“	Samīḥ al-Qāsim
„O du Elefant, König der Zeit“	Sa‘dallah Wannūs
„Der Kopf des Ungeheuers“	Nach einer Erzählung von ‘Izz ad-Dīn al-Madanī

In seinem Stück „Qaraqāš“ stützte sich Samīḥ al-Qāsim auf die in der arabischen Welt bekannte Volkserzählung über „Qaraqāš“, bzw. „Qarāqūš“, der die Figur eines tyrannischen Herrschers mit absurden Rechtssprüchen verkörpert. (*19)

Die theatralische Bearbeitung

⁵⁵³ ebenda, S. 60

(*19) siehe Anm. Nr. 19 im Abschnitt: 4.4. Unterhaltungstheater und Sozialkomödie

Einleitend zur Handlung singt ein Chor ein Lied über die Existenz eines Qaraqāš zu allen Zeiten und an allen Orten der Welt. Er käme immer in menschlicher Gestalt, und wo immer er auftaucht, bringt er Tod und Zerstörung mit. Dann folgen Szenen aus verschiedenen Epochen der Menschheitsgeschichte. Es werden aneinander geketteten Menschen gezeigt, die unter Peitschenschlägen von einem Mann geführt werden. Durch die Kostüme und die Ausstattung wird auf die jeweilige Epoche hingewiesen, Pharaonen, Römer, Perser und Nazideutschland. Die eigentliche Handlung des Stückes fängt mit der Klage der Bauern über Hungernot aufgrund einer starken Dürre an. Sie wenden sich um Hilfe bittend den Adeligen zu. Aber diese zeigen nur Gleichgültigkeit. Dann trifft die Nachricht über einen Aufstand der Bauern ein, demzufolge die Geschäfte der Reichen geplündert wurden. Es würden auf Seite der Bauern wie auch der Ordnungshüter Menschen getötet. Erst jetzt sehen die Adeligen einen Handlungsbedarf. Sie wenden sich dem Tyrannen Qaraqāš zu, um gegen die Aufständischen vorzugehen. Aber Qaraqāš geht nicht gegen die Bauern vor, sondern auf sie zu. Er mobilisiert sie zur Invasion des reichen Nachbarlandes und erzielt damit große Triumphe. Das Volk sieht in Qaraqāš den Erlöser. Aber bald darauf setzten schlechte Zeiten ein. Denn mit den Kolonialisierungskriegen anderer Länder werden auch immer mehr willkürliche und absurde Verordnungen erlassen. Eine davon ist die Ernennung eines Trauerministers, dessen Aufgabe ist es, für diejenigen, die ihre Kinder im Krieg verloren haben, zu trauern. Zweck dieser Maßnahme ist das Verbreiten von Traurigkeit unter der Bevölkerung zu verhindern. Diese könnte letztendlich zur Entstehung von Unruhen führen. Von den anderen absurden Befehlen ist die Verurteilung eines unfruchtbaren Mannes Zur Todesstrafe, weil trotz seiner fünfmaligen Verheiratung durch den Staat keine seiner Frauen schwanger wurde. Der Autor baut in der Handlung eine Liebesgeschichte ein. Es geht um die Liebe zwischen dem Sohn von Qaraqāš und einem Mädchen aus dem Volke. Eines Tages fragt ein Minister Qaraqāš, wie man mit einem Prinzen umgehen soll, der ein Mädchen aus dem Volk liebt. Die Antwort Qaraqāš lautet: Beider Leichen zu her bringen. Es geschieht, was er befohlen hat. Als er aber erkennt, dass der Prinz eigentlich sein Sohn ist, regt er sich furchtbar auf. Als Racheakt für den Verlust des Sohnes befiehlt er, alle jungen Männer für einen neuen Krieg zu

rekrutieren. Aber am Ende rebelliert das Volk gegen Qaraqāš, und es wird ein neues politisches System errichtet, nach dem das Volk sich selbst regiert.⁵⁵⁴

Aussage des Stückes

Auch wenn aus diesem Stück keine allzu direkte Verbindung zur Gegenwart hervorsticht, thematisiert Samīḥ al-Qāsim auch hier die Frage der Diktatur und der politischen Willkür.

In „**Der Elefant, Oh König der Zeit**“ verarbeitet Sa’dallah Wannūs eine in der arabischen Welt bekannte Volkserzählung über ein kleines Land, das von einem mächtigen Tyrann beherrscht wird. Der König besitzt einen über alles geliebten Elefanten. Er lässt ihn durch die Hauptstadt frei und ohne Überwachung spazieren. Niemand in der Stadt traut sich, sich über die vom Elefanten verursachten Schäden zu beschweren. Bis eines Tages ein junger und kluger Mann die Leute in der Stadt ermutigt, eine Delegation zum König zu schicken, um über die von seinem Elefanten verursachten Schäden zu berichten. Wenn alle Menschen, sagt der kluge Mann, ihr Anliegen gemeinsam beim König vortragen, kann er sie nicht alle bestrafen. Um den kollektiven Charakter dieser sanften Beschwerde zu demonstrieren, soll jedes Mitglied der Delegation nur einen Satz sprechen, welcher dann vom zweiten und dann vom dritten usw. ergänzt wird. Der junge Mann erklärt sich bereit, als erster beim König vorzusprechen.

Der kluge Mann spricht als erster seinen Satz, und zwar: „Der Elefant eurer Majestät“ und der König fragt interessiert: „Was ist denn mit meinem Elefanten“. Aber gegen die Vereinbarung wird von den anderen Mitgliedern der Delegation keinen Satz mehr gesprochen. Als der Mann sich umdreht, sieht er von der Delegation keinen Menschen mehr da. Alle hat der Mut verlassen und sie suchten aus Angst vor den Konsequenzen ihre Sicherheit in der Flucht. Um sich an den Menschen seiner Stadt, weil sie so feige waren und ihn im Stich gelassen haben, zu rächen, sagt der kluge Mann dem König, dass sich die Menschen in der Stadt Sorge machen, da der Elefant an Einsamkeit leidet. Daher soll man für ihn ein Weibchen besorgen.

555

Die theatrale Bearbeitung

⁵⁵⁴ Bušūqayr, ar-Rašīd: Studien im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 47

⁵⁵⁵ ebenda

Im Stück lässt Sa'dallah Wannūs die Menschen der Stadt ihr Entsetzen über die Elefanten-Plage zum Ausdruck bringen. Männer und Frauen berichten wie der Elefant Menschen zerquetscht, Häuser niederreißt, Geschäfte zerstört und die Ernte vernichtet. Er hat gerade ein nicht einmal siebenjähriges Kind zu einer Masse aus Fleisch und Blut zermalmt. Niemand traut sich darüber zu beklagen. Aber während die Menschen der Stadt über die Elefantenplage vor sich hin jammern, sagt ein Mann, Zakarīyā, wütend:

"زكريا: ما هذا؟ حالة لا تطاق ولا تحتمل (يلتفت بخشية وحذر) ألا يكفيننا ما نحن فيه. فقر وعذاب وأعمال سخرة؟... أوبئة، مجاعات... ضرائب تفوق كسبنا الهزيل... وفوق الحمل يجيئنا هذا الفيل؟":

„Zakarīyā: Was ist das! Es ist nicht zu ertragen und nicht mehr auszuhalten! (schaut vorsichtig um sich herum) Ist es nicht genug, worunter wir leiden: Armut, Quälerei und Zwangarbeit? [...] Epidemien, Hungernot und Steuern, die unsere schmalen Löhne übersteigen? [...] und dann auch noch dieser Elefant!“⁵⁵⁶

Nun beginnt Zakarīyā einige Männer zuzureden, eine Delegation im Namen des Volkes zum König zu schicken und ihm über die Schäden, die sein Elefant verursacht, in Kenntnis setzen. Aber die Männer haben Bedenken. Sie erzählen, dass der König seinen Elefanten über alles liebt, ihn wie seinen Sohn oder seinen Minister verwöhnt, ihn eigenhändig füttert, sein Bad persönlich beaufsichtigt und den Wächtern befiehlt, für den Elefanten beim Verlassen und Bebetreten des Palastes Musik zu spielen. Was wäre dann, wenn der König wegen der Beschwerde über seinen Elefanten wütend und die Leute dafür bestrafen würde. Da sagt Zakarīyā:

"زكريا: ولكن يا جماعة، أصبحت حياتنا لا تحتمل ولا تطاق. ما الذي يمكن أن يخيفنا أكثر من هذا البلاء المقيم؟ التهديد كالسيف فوق رؤوسنا، والضحايا تتزايد من يوم إلى آخر.":

„Zakarīyā: Aber Leute! Unser Leben ist unerträglich geworden. Was könnte uns noch mehr Angst machen als diese ständige Plage? Es ist wie ein Schwert, das über unseren Köpfen hängt, und die Opfer werden von einem Tag zum anderen mehr.“

Zakarīyā gelingt es schließlich, die Leute von seiner Idee, eine Delegation mit einer Beschwerde zum König zu schicken, zu überzeugen. Es wird vereinbart, dass jedes Mitglied

⁵⁵⁶ Alle Zitate aus dem Stück „Der Elefant, Oh König der Zeit“ sind der Online- Ausgabe des Stückes in: Webseite des kulturellen Workshops, 2006-2008, www.alwarsha.com, entnommen

der Delegation einen Satz ausspricht, ein anderer einen zweiten usw. Zakarīyā, erklärte sich bereit, beim König als erster zu vorzusprechen.

Aber als die Delegation den Königspalast betritt, sind die Männer von dem prachtvollen Ambiente und der luxuriösen Ausstattung zunächst überwältigt, dann beim Anblick des auf seinem prächtigen Thron sitzenden und von einer ergebenen Gefolgschaft umgebenen Königs sprachlos.

Nach Überwindung seiner Angst und Ehrfurcht bringt es Zakarīyā fertig, in Gegenwart des Königs zu sprechen. Er sagt: „Ihr Elefant, eure Hoheit!“ Als der König interessiert fragt: “Was ist denn mit meinem Elefanten?“ traut sich keiner mehr wie es vereinbart wurde, über das Anliegen der Stadt zu sprechen. Als der König nahe dran ist, seine Geduld zu verlieren, sagt Zakarīyā resigniert:

"زكريا: نحن نحب الفيل يا ملك الزمان، نحبه ونرعاه. تبهجنا نزهاته في المدينة، وتسرننا رؤياه. تعودناه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة دونه. ولكن لاحظنا أن الفيل دائما وحيد لا ينال حظه من الهناءة والسرور. الوحدة موحشة يا ملك الزمان. لذلك فكرنا أن نأتي نحن الرعية فنطالب بتزويج الفيل كي تخف وحدته."

„Zakarīyā: Wir lieben euren Elefanten, oh, König der Zeit. Wir lieben ihn und behüten ihn.

Seine Spatziergänge in der Stadt erfreuen uns. Sein Anblick beglückt uns. Wir haben uns an ihn so weit gewohnt, so dass für uns ein Leben ohne ihn unvorstellbar wurde. Wir haben aber gemerkt, dass der Elefant immer allein ist und nicht so glücklich aussieht. Einsamkeit ist, Oh König der Zeit, wirklich eine grausame Sache. Deswegen dachten wir Untertanen zu Euch zu kommen und die Verheiratung des Elefanten, um seine Einsamkeit zu lindern, zu verlangen.“

Der König lacht vergnügt, sagt dann:

"الملك: (ملفتا إلى وزارئه وحاشيته) أسمعون! مطلب في غاية الطرافة. كنت أقول دائما أنني محظوظ برعيتي":

„Der König (zu seinen Ministern und seinem Gefolge): Hört ihr. Eine wahrlich entzückende Forderung! Ich habe immer gesagt, dass ich mit meinen Untertanen viel Glück habe.“ (*20)

Aussage des Stückes

(*20) Zum Stück vergl.: Wiebke, Walter: Machtspiele, von der Humoreske zum Masrah at-Tasyīs. In

(Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt), S.281-295.

Herausgegeben von Johann Christoph Bürgel und Stephan Guth, Beirut, in Kommission bei Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1995

Wie in den meisten Theaterstücken von Sa‘dallah Wannūs geht es auch in „Der Elefant, O du König der Zeit“ um die Problematik von Macht und Machtmissbrauch, aber auch darum, dass das Volk bei solchen politischen Regimes seine Sicherheit in der absoluten Unterwerfung gegenüber den Mächtigen sucht.

"وبالفعل كان الملك محظوظا بمثل هذه الرعية الخائفة، الجاهلة، المترددة، المغلوبة على أمرها، امام السلطة الطاغية المعزولة في قصورها. أما زكريا فيمثل المثقف الذي يرغب في أن يقوم بواجبه ويؤدي دوره المنوط به في قيادة الجماهير. ولكن الجماهير جاهلة، خائفة، خذلت مثقفها، وتخلت عنه في أخرج الأوقات، والكاتب يدين الشعب الذي لم يتجاوب مع المثقف."

„Und tatsächlich hat der König viel Glück mit seinem eingeschüchterten, ungebildeten, verängstigten und von den sich hinter den Mauern ihrer Schlösser verschanzenden Mächtigen unterworfenen Untertanen. Zakarīyā vertritt den Intellektuellen, der sich seiner Pflicht, die Massen zu führen, bewusst ist und sie auch erfüllen will. Aber die ungebildete und ängstliche Masse der Bevölkerung lässt ihren Intellektuellen im schwierigen Moment in Stich. Der Autor verurteilt das Volk, das den Intellektuellen nicht unterstützt.“⁵⁵⁷

„Der Kopf des Ungeheuers“

Dieses Stück wurde von einer tunesischen Theatergruppe nach einer gleichnamigen Erzählung von ‘Izz ad-Dīn al-Madanī präsentiert. al-Madanī verarbeitete seinerseits eine volkstümliche, mythische Darstellung des Kampfes des Imams ‘Alī Ibn Abī Ṭālib (*21) mit dem Ungeheuer, welcher mit dem Sieg der Muslime endet.

Die theatralische Bearbeitung

Im Stück wurde die Handlung teilweise durch „Al-Maddāḥ“(*22), den volkstümlichen Sänger, dessen Gesang einen überwiegend religiösen Charakter hat, erzählt, bzw. kommentiert. In der

⁵⁵⁷ ebenda, S. 64

(*22) (gest. 661 nach Chr.) Cousin und Schwiegersohn des Propheten Muḥammad und der vierte Kalif nach ihm, der erste Imam der Schiiten. Einer von den großen Helden des Islam in seiner frühesten Phase. (al-Munğid, S. 377)

(*21) „Meddah“ Mimischer Erzählkünstler, arabisch Maddāḥ (Lobredner). Im arabischen Raum pries der Maddāḥ ursprünglich das Lob des Propheten und seiner Familie, später das der Könige und Helden der Volkserzählungen. [...]. Brauneck, Manfred: Theaterlexikon, S. 571

Verarbeitung des volkstümlichen Materials über den Kampf des Imam ‘Alī Ibn Abī Ṭālib gegen das Ungeheuer integrierte ‘Izz ad-Dīn al-Madanī die Geschichte einer Frau, deren Mann sich auf der Suche nach Arbeit ins Ausland begeben hat. Als einige Jahre vergehen, ohne von ihm etwas zu hören, reicht die Frau in der Annahme, ihr Mann hätte sie und ihre Tochter verlassen, die Scheidung ein. Der Mann aber hat, nachdem er im Ausland keine Arbeit fand, Selbstmord begangen. Nun geht dieselbe Dramatik mit der jungen Tochter des Mannes weiter, die in ihrer Suche nach einem angenehmen Leben vom rechten Weg abkommt und sich dem Ungeheuer anschließt.⁵⁵⁸

Aussage des Stückes

Auch in diesem Stück war dem Autor ‘Izz ad-Dīn al-Madanī wichtig, eine Verbindung zur Gegenwart herzustellen. In diesem Stück verlieh er dem Ungeheuer eine moderne Dimension, indem er damit eine Verbindung mit einer zeitgenössischen Erscheinung herstellte. In der Auseinandersetzung mit einer allgemeinen sozialen Problematik, nämlich der Arbeitslosigkeit, wegen der die Menschen gezwungen werden, ihre Heimat zu verlassen, werden vom Autor Schicksale von Menschen dargestellt, in denen die Menschen bei der Suche nach Arbeit und besseren Lebensbedingungen teilweise in soziale Turbulenzen geraten und ihre Lebensläufe dann dramatischen Wendungen annehmen.

9.4.1.3.2.4. Verschmelzung klassischer mit volkstümlicher Literatur

Mehrere Autoren vereinten in ein und demselben Werk Stoffe aus der klassischen und volkstümlichen Literatur. Beispiel dafür sind die Stücke:

„Der Barbier von Bagdad“ Alfred Faraǧ

„Laylā und der Wahnsinnige“ Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr

Die theatralische Bearbeitung

⁵⁵⁸ ar-Rā‘ī, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 512f

In „Der Barbier von Bagdad“ verarbeitete Alfred Faraǧ zwei Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht, „Yusūf und Yāsmīna“ und „Zīnat an-Nisā' (Die beste aller Frauen)“ mit Passagen aus dem Buch: „Vorzüge und Gegensätze“ von al-Ġāhiz.

Hauptfigur im Stück ist ein Kalif. Diesem gegenüber stellte Alfred Faraǧ ein sympathisches, aber sehr neugierigen Barbier namens Abū Al-Fuḍūl. Dieser steckt seine Nase in die Angelegenheiten anderer und bringt sich damit dauernd in Schwierigkeiten. Zur gleichen Zeit gelingt es ihm aber immer wieder, Leute, die sich in schwierigen und verstrickten Situationen befinden aus der Klemme zu helfen. Eine seiner Rettungsversuche vollbringt er bei „Yusūf und Yāsmīna“. Hätte Abū al-Fuḍūl nicht eingegriffen, wäre es dem Staatsminister gelungen, die beiden Verliebten auseinander zu bringen und selbst Yasmina zu heiraten. Abū al-Fuḍūl ersucht den Kalifen, zugunsten Yāsmīnas und Yusūfs zu handeln, was der Kalif auch tatsächlich tut. Aber für seine Neugier und Einmischung in die Angelegenheiten anderer wird Abū al-Fuḍūl vom Kalifen mit der Aberkennung seines Gewerbescheins als Barbier bestraft, was Abū al-Fuḍūl wiederum zwingt, Bettler zu werden.

In der zweiten Erzählung geht es um eine schöne junge Witwe mit dem Eigennamen „Zīnat an-Nisā' (Die beste aller Frauen)“, die Opfer der Begierde zweier Männer mit hohem Rang hätte werden können, wäre es nicht Abū al-Fuḍūl gewesen, der auch bei dieser Angelegenheit den Kalifen wiederum um Beistand gebeten. ⁵⁵⁹

Aussage des Stückes

Wie in mehreren Stücken von ägyptischen Dramatikern dieser Phase ist der Machtmissbrauch durch hohe Staatsbeamte das eigentliche Thema in „Der Barbier von Bagdad“ von Alfred Faraǧ. Auffallend ist dabei, dass auch hier das Staatsoberhaupt von jeglicher Kritik verschont bleibt. Es sind wiederum die hohen Staatsbeamten, die angeprangert werden. Was das Staatsoberhaupt, hier ist es der Kalif, betrifft, so traut sich der Autor lediglich von ihm durch

⁵⁵⁹ Šukrī, Ġālī: Die neue Sphinx, Generationenkonflikt in der zeitgenössischen Literatur, S. 181f

die Figur Abū al-Fuḍūl zu verlangen, die Machenschaften seiner hohen Beamten mit mehr Aufmerksamkeit zu betrachten. Denn als der Kalif Abū al-Fuḍūl versichert, er würde ihn vor den Machenschaften seines Gefolges schützen, sagt ihm dieser, er solle nicht nur ihn, sondern das ganze Volk unter seinen Schutz nehmen.

In „**Laylā und der Wahnsinnige**“ verarbeitete Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr die Sage über den Dichter Qays Ibn al-Mullawāḥ, Beiname Mağnūn (Der Wahnsinnige) und seine Liebe zu seiner Cousine Laylā (*22). Sowohl biographische Details als auch die Dichtung vom Dichter Qays Ibn al-Mullawāḥ sind gut in den klassischen Literaturquellen dokumentiert. Zur gleichen Zeit floss die Liebesgeschichte von „Qays und Laylā“ in die Volksliteratur nicht nur in der arabischen Welt, sondern auch in anderen orientalischen Ländern wie der Türkei und Persien. Es gibt kaum eine andere Liebesgeschichte, die so weitgehend im kollektiven arabischen Gedächtnis erhalten geblieben ist, wie die von Qays und Laylā.

Ein zusätzliches Anknüpfen an die Sage von Mağnūn-Laylā manifestiert sich in diesem Stück durch Integration einiger Passagen aus dem Stück „Mağnūn Laylā (Verrückt nach Laylā)“ des bekannten Dichters Aḥmad Ṣawqī (1868-1932).

Die theatrale Bearbeitung

Eigentlich ist dieses Stück keine typische Bearbeitung der Sage von Laylā und dem Wahnsinnigen, sondern durch Versetzung der Handlung in die Gegenwart wurden sowohl die Figuren als auch der Erzählstoff komplett modernisiert.

(*22) Über Mağnūn- (Wahnsinniger) Laylā vergl: Arabesken der Liebe. Früh-arabische Geschichten von Lieben und Frauen, gesammelt und übersetzt von Max Weisweiler, Leiden, E. J. Berlin, 1954

Zeit der Handlung in „Laylā und der Wahnsinnige“(*23) von Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr ist kurz vor der Juli-Revolution 1952. Die Hauptfiguren sind eine Gruppe von jungen revolutionären Intellektuellen, die in einer kleinen linken Zeitschrift arbeiten: Saʿīd, Ḥassān, Ziyād, Ḥanān und Laylā. Von Anfang an ragt die Figur des Dichters Saʿīd hervor. Er ist mit viel Wut und Ablehnung erfüllt: gegen das despotische politische Regime, gegen eine unseriöse Presse und gegen Unehrlichkeit im Verhalten aller. Zur Gruppe gehört auch Ḥusām, der aber seit einigen Monaten im Gefängnis sitzt.

Obwohl sie eng miteinander befreundet sind, ist die Beziehung unter der Gruppe wegen Meinungsunterschieden und auch unterschwelligen Rivalitäten ein wenig belastet.

Ḥassān wirft Saʿīd vor, für die erhsehnte revolutionäre Umwandlung der Gesellschaft bloß Worte zu haben. Seiner Vorstellung nach kann dieses Ziel ohne das Einsetzen von Gewalt nicht erreicht werden. In einer Szene zieht er eine Pistole aus seiner Tasche und sagt Saʿīd:

"ما تملكه يا مولاي الشاعر
لا يسقي عطشانا قطرة ماء
لا يطعم طفلا كسرة خبز
لا يكسو عري عجوز تلتف على قامتها المكسورة ربح الليل
لا بد من الطلقة والطعنة والتفجير":

„Was du mein Herr Dichter hast,
kann weder einen Durstigen mit einem Tropfen Wasser stillen
noch ein Kind mit einem Stück Brot versorgen
noch die Nacktheit einer Greisin,
deren gebrechlichen Leib der Nachtwind umwickelt,
zudecken.

(*23) Über „Laylā und der Wahnsinnige“ von Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr, vergl.: Neuwirth, Angelika: Idealität

und Verwirklichungsängste, zu einer modernen Bearbeitung des Mağnūn - Layla - Stoffes bei Salah Abdassabur.

In:

Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt, S. 205-234.

Herausgegeben von Johann Christoph Bürgel und Stephan Guth, Beirut, in Kommission bei Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1995

Nichts geht es ohne einen Schuss, den Stich eines Dolches
und eine Explosion.“⁵⁶⁰

Hassan sagt auch an einer anderen Stelle über die Sinnlosigkeit von Worten und Gedichten:

"مجموعة أشعار بريخت ورفاقه
من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية
لم تمنع شرذمة النازية
من أن تتربع فوق كراسي السلطة
الأستاذ: لكن النازية سقطت يا ولدي
حسان: لم تسقط بالكلمات:"

„Ḥassān: Alle Gedichte Brechts und seiner anderen Kameraden

Von Goethe bis zum letzten Schwätzer,
den die deutsche Sprache kannte,
konnten das Besteigen einer kleinen Nazi-Schar
des Throns der Macht nicht verhindern.

Der Professor: Aber Sohn! Der Sozialnationalismus ist gestürzt!

Hassan: Es waren aber nicht die Worte,
die ihn zum Sturz gebracht hatten.“⁵⁶¹

Der Chefdirektor, den sie „Professor“ nennen, hat eine Idee, die Gruppe mit etwas anderem
als mit den unendlichen Diskussionen über Politik zu beschäftigen und sie auch von den
Problemen des Alltags abzulenken. Sie sollen eine Schauspielgruppe bilden und das Stück
„Mağnūn Laylā“ von Aḥmad Šawqī üben. Wenn sie damit fertig sind, werden Bekannte und

Freunde zur Vorstellung eingeladen. Der Professor gibt Sa‘īd die Rolle des Mağnūn. Die

Rolle Laylās übernimmt die Redaktorin Laylā. Er beurteilt die zeitgenössische Laylā als:

„Eine zwischen Wirklichkeit und Traum verlorene Seele“.⁵⁶²

Eines Tages trifft Ḥusām ein. Alle Freunde freuen sich über seine Freilassung. Scherzend
fragt ihn einer seiner Freunde, ob er deshalb entlassen wurde, weil denen im Gefängnis die
Kosten seiner Mahlzeiten zuviel wurden“. Ḥusām antwortet:

⁵⁶⁰ ‘Abd aṣ-Ṣabūr, Ṣalāḥ: „Laylā und der Wahnsinnige“. In: Gedichtband ‘Abd aṣ-Ṣabūr, Ṣalāḥ, S. 708

⁵⁶¹ ebenda, S. 741f

⁵⁶² ebenda, S. 732

"بل لم يجدوني أهلاً للسجن فطردوني
واعتذروا عن غفلتهم إذ حبسوني شهرين
لما وجدوا الثورة تشتعل بدوني":

„Nein, sondern, weil sie mich des Gefängnisses
nicht würdig fanden und
sie warfen mich hinaus.
Obendrein entschuldigten sie sich bei mir für ihre Naivität,
mich zwei Monate lang einzusperren,
während die Revolution draußen ohne mich weiterlodert.“⁵⁶³

Saʿīd, der Laylā liebt, quälen die Zweifel an der Echtheit ihrer Gefühle ihm gegenüber. Er
verdächtigt sie, eine frühere Beziehung mit Ḥusām gehabt zu haben. Ihre Beteuerungen, dass
es sich bloß um eine oberflächliche Annäherung gehandelt hat, welche sich dann nach der
Festnahme Ḥusāms nicht weiter entwickelt hat, beruhigen ihn nicht.

Um die Gedanken- und Gefühlswelt, die den Charakter Saʿīds geformt haben, zu
verdeutlichen, schiebt ʿAbd aṣ-Ṣabūr als Rückblende Szenen von der Kindheit Saʿīds ein.
Der Vater ist früh gestorben. Frau und Kind stehen ohne jegliche Absicherung ihres
Lebensunterhaltes allein da. In seiner gesamten Kindheit hatte Saʿīd nichts außer Hunger und
Entbehrungen gekannt. Die Mutter verkaufte alles, was sich verkaufen lässt. Nun sagte sie
ihrem kleinen Sohn:

"يا ولدي يا حبة عيني
لم يبق لنا مما يعرض في السوق
إلا أنت بسوق الخدامين
وأنا في سوق الحب":

„Du mein geliebter Sohn!
Uns bleibt nichts übrig, was zu Verkaufen wäre,
außer dich auf dem Dienermarkt- und mich auf
dem der Liebe.“⁵⁶⁴

⁵⁶³ ebenda, S. 748

⁵⁶⁴ ebenda, S. 783

Die Mutter heiratet dann einen bereits verheirateten Mann. Der entpuppt sich bald als äußerst grober Mensch, der sie und Sa'īd misshandelt.

All das, was Sa'īd in seiner Kindheit erleiden musste, reflektiert sich in seinem Verhalten als Erwachsener wieder. Er kann sich nie sicher fühlen und auch niemanden Vertrauen. Wenn ihm Laylā versichert, dass sie ihn liebt und sie sich eine gemeinsame Zukunft mit ihm vorstellt, sagt er:

"في بلد لا يحكم فيه القانون
يمضي فيه الناس إلى السجن بمحظ الصدفة
لا يوجد مستقبل
في بلد يتمدد في جثته الفقر كما يتمدد ثعبان في الرمل
لا يوجد مستقبل
في بلد تتعري فيه المرأة كي تأكل
لا يوجد مستقبل":

„In einem Land, in dem nicht das Gesetz regiert und
in dem die Menschen per Zufall im Gefängnis landen,
gibt es keine Zukunft.

In einem Land, in dessen Leichnam sich die Armut
wie die Schlange im Sand ausstreckt,
gibt es keine Zukunft,

In einem Land, in dem sich eine Frau, um sich zu ernähren,
entblößen muss, gibt es keine Zukunft.“⁵⁶⁵

Die Zuneigung Laylās interpretiert Sa'īd als bloßes sexuelles Verlangen. Sie sagt ihm, dass durch den Sex auch Kinder gezeugt werden. Seine Antwort lautet: „Das schmutzige Feuer zeugte sechs Kinder mit meiner Mutter.“ Laylā sagt ihm:

"سعيد حبيبي
وأسفاه
إنك خرب ومهدم
لا تصلح إلا كي تستطع في جدران خرائبك السوداء
وأسفاه
أحببت الموت

⁵⁶⁵ ebenda, S.789

„O, mein geliebter Sa'īd,

Schade!

Du bist kaputt und zerstört

Du taugst nur mehr dafür, in deinen dunklen Ruinen zu strahlen.

Schade!

Du liebst nur den Tod,

nur den Tod.“⁵⁶⁶

Laylā und Sa'īd trennen sich. Ḥusām macht Laylā wiederum Annäherungsversuche. In einer Atmosphäre der Verbitterung und des Verzweifels platzt eine Nachricht, die die Freunde tief erschüttert: Ḥusām ist zu einem Spitzel des Regimes geworden. Das erklärt seine schnelle Entlassung aus dem Gefängnis. Darauf kommt einer der Freunde, als er ein Telefongespräch, das Ḥusām führte, zufällig mithört hat:

"كان اسمك أول ما سمعته أذني، إذ كان يؤكد أنك إرهابي

فَعَجِبْتُ وَأَطْرَقْتُ

وَسَمِعْتُ اسْمِي وَاسْمَ سَعِيدٍ وَاسْمَ الْأُسْتَاذِ

كَانَ يَخَاطِبُ مَنْ فِي الطَّرَفِ الْآخِرِ بِأَفْنَدِمِ

يَسْتَمِهُلُهُ حَتَّى يَأْتِيهِ فِي صَبْحِ الْغَدِ فِي مَبْنَى الْأَمْنِ الْعَامِ

وَبَرَفَقَتَهُ تَقْرِيرٌ مَكْتُوبٌ":

„Es war dein Name, der als erster zu meinen Ohren gelangte.

Er versicherte, dass du ein Terrorist wärst.

Ich wunderte mich und wurde nachdenklich.

Dann hörte ich meinen Namen, den von Sa'īd und vom Professor.

Er sprach denjenigen am anderen Ende der Leitung mit >Mein Herr< an.

Er bat ihn darum, ihm bis morgen Zeit zu geben,

Dann würde er mit einem schriftlichen Bericht,

in das Gebäude des Amtes für die allgemeine Sicherheit

kommen.“⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ ebenda, S.793

⁵⁶⁷ ebenda, S. 818

Am stärksten ist Ḥassān von der Wut über Ḥusām erfüllt. Er eilt in Begleitung der anderen Freunde zur Ḥusāms Wohnung, reißt ihn aus dem Schlaf und überschüttet ihn mit Beschimpfungen als Verräter und hinterhältiger Schuft schießt dann auf ihn, aber Ḥusām kann flüchten. Laylā erscheint. Es wird klar, dass sie die Nacht bei Ḥusām verbracht hat. Saʿīd schreit:

"آه يا للكابوس
خدر ملعون يهبط من رأسي حتى أقدمي
إني انهيار
.....
ليلي، ليلي، أمي".

„Oh, was für ein Alptraum,
Eine ungeheure Lähmung überwältigt mich vom
Kopf bis Fuß.
Ich breche zusammen.
[...]
Laylā, Laylā, Mutter!“⁵⁶⁸

Später kommt Ḥusām zurück. Als er sieht, dass Saʿīd immer noch da ist, verlangt er von ihm, seine Wohnung auf der Stelle zu verlassen. Saʿīd greift Ḥusām mit einem schweren Aschenbecher an. Die Szene endet mit den Ausruf eines Zeitungsverkäufers über den Ausbruch eines großen Brand in Kairo und das Verhängen des Ausnahmezustandes. (*24)

⁵⁶⁸ ebenda, S. 840f

(*24) Die Ägypter sehen den großen Brand von Kairo 1952 als von der britischen Besatzungsmacht angestiftet, und das als Reaktion auf die Annullierung des Vertrages von 1936 mit Großbritannien von Seitens Ägyptens. Durch den Brand wurden etwa 700 Geschäfte, Kinos, Hotels und andere Einrichtungen zerstört, es gab 26 Tote und 552 Verletzte. Historiker finden, dass dieser Brand die Freien Offiziere unter der Führung Ḡamāl ʿAbd an-Nāṣir zur Vorverschiebung der Juli-Revolution 1952 veranlasste. (Ḥalabī, Samīr: Der Brand von Kairo und die Julirevolution. In: IslamOnline.net (www.islamonline.net/Arabic/history/1422/07))

Danach gehen die Freunde auseinander. Jeder sucht sich einen Job anderswo. Schließlich wird auch der Zeitung die Lizenz aberkannt. In der letzten Szene besucht der „Professor“ Saʿīd im Gefängnis. Er verspricht ihm, für ihn die besten Anwälte einzusetzen und drückt sich bezüglich einer baldigen Freilassung Saʿīd optimistisch aus, zumal die Verletzung Ḥusāms nicht allzu schwerwiegend sei. Aber Saʿīd taumelt zwischen Vernunft und Wahnsinn. Er liest dem „Professor“ ein Gedicht von ihm vor. Darin sagt er:

يا سيدنا القادم من بعدي،
 أنا اصغر من ينتظرونك في شوق محموم
 لا مهنة لي، إذ أني الآن نزيل السجن
 متهما بالنظر إلى المستقبل
 لكني اكتب لك باسم
 باسم الفلاحين، وباسم الملاحين
 باسم الحدادين وباسم الحلاقين

 نرجو أن تأتي وبأقصى سرعة
 فالصبر تبدد
 واليأس تمدد
 أما أن تدركنا الآن
 أو لن تدركنا بعد
 حاشية: لا تنسى أن تحمل سيفك":

„Du mein Herr, der du nach mir kommen wirst.
 Ich bin der jüngste unter jenen, die auf dich leidenschaftlich warten.
 Ich habe keinen Beruf.
 Denn jetzt bin ich ein Gefängnisinsasse.
 Verklagt wegen einer Zukunftsversion.
 Ich schreibe dir
 im Namen der Bauer, der Seeleute,
 der Schmiede und der Barbieri.
 [...]
 Wir bitten dich, dich zu beeilen.
 Denn unsere Geduld ist ausgeschöpft

und unsere Resignation dehnt sich immer mehr aus.

Entweder findest du uns vor

Oder auch nicht.

Anmerkung: Vergiss dein Schwert nicht.“⁵⁶⁹

Aussage des Stückes

Parallel zu seiner Entwicklung zu einem der anspruchsvollsten Lyriker und Dramatiker seiner Generation hat sich Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr nicht nur durch seine Dichtung, sondern auch durch seine Essays und zahlreichen kritischen Prosaschriften den Ruf eines Vorkämpfers einer neuen freiheitlichen Gesellschaft erworben. Davon ausgehend ist „Laylā und der Wahnsinnige“ eine Auseinandersetzung mit aktuellen sozialen und politischen Fragen der ägyptischen, bzw. gesamtarabischen Gesellschaft. Eine weitere wichtige Komponente bei der dramatischen und dichterischen Welt von Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr ist die Rolle und die Einstellungen der Intellektuellen bezüglich sozialer und politischer Geschehnisse, was für die meisten Dichter seiner Generation ein wichtiges Identitätsmerkmal war.

9.4.1.3.2.5. Rezeption des volkstümlichen Gesanges

9.4.1.3.2.5.1. Der Erzählgesanges (Mawwāl)

In Ägypten bearbeiteten mehrere Autoren einige dort verbreitete Art von Volksballaden, die eine Geschichte erzählen und als (Mawwāl, Pl. Mawāwīl) bekannt sind. Moderne Folkloreforscher bezeichnen sie als Erzählgesang. Auch in anderen arabischen Ländern gibt es ähnliche Varianten des Erzählgesanges. Die Mawāwīl werden zu verschiedenen Anlässen und Feierlichkeiten von einem Sänger gesungen. Ein Autor definiert sie als:

"قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة ظهرت بين أناس أميين في الأزمان الماضية ولبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن هي فترة قرون متوالية في العادة":

„Ein gesungenes Gedicht unbekannten Ursprunges, das vor längerer Zeit unter Analphabeten entstanden und über mehrere Jahrhunderte hindurch erhalten geblieben ist.“⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ ebenda, S.869ff

⁵⁷⁰ Abū al-ʿUlā, ʿIṣām ad-Dīn: Das Theater Nağīb Surūrs, S. 28

Die arabischen Wissenschaftern definieren den Sänger, der mit seinem einfachen Musikinstrument die Geschichte eines Mawwāls erzählt, wie folgt:

" ويمثل عندنا قصة الممثل الفرد أمام مسرح جماهيري، أو المؤدي الواحد لنص يقوم على أفراد عديدين وعلى شخصيات متباينة، ويزاوج ما بين السرد والأداء والتقمص والغناء أيضا.":

„Er vertritt für uns der Einpersondarsteller, der vor einem Publikum auftritt und alle in einem Text vorgekommene Figuren verkörpert. In sich vereint er den Erzähler, Schauspieler, Darsteller und den Sänger.“⁵⁷¹

Einige der Volksballaden wie „Ḥasan und Naʿīma“, „Yāsīn und Bahīya“ und „Šafīqa und Mitwallī“ handeln von Liebesgeschichten, die möglicherweise einen realen Hintergrund haben.⁵⁷²

Zu den bemerkenswertesten Beispiele für moderne Verarbeitungen mehrere Erzählgesänge zählen die vom Dramatiker Naǧīb Surūr in seinen Stücken „Yāsīn und Bahīya“, „Oh Nacht! Oh Mond!“, „Saget der Sonne“ und „Woher soll ich die Menschen dazu holen?“

„Yāsīn und Bahīya“, „Oh Nacht! Oh Mond!“, „Saget der Sonne“,

„Woher soll ich die Menschen dazu holen?“

In den ersten drei Stücken verarbeitete Naǧīb Surūr den in Ägypten bekannten Mawwāl von Yāsīn und Bahīya. Der Mawwāl hat sehr viele Versionen. Er spielt sich in ländlicher Umgebung ab. Zeit des Geschehens ist Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Gegenstand des Mawwāls ist die Liebesgeschichte zwischen den beiden jungen Leuten Yāsīn und Bahīya, die aber dramatisch endet, als Yāsīn von den Gandamen der Regierung ermordet wird.

Die theatrale Bearbeitung

Auch wenn es sich in diesem Mawwāl um eine Liebesgeschichte mit einem tragischen Ausgang handelt, ragt bei der Verarbeitung dieses aber auch anderen bekannten Mawwāls

⁵⁷¹ □ūršīd, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe, S. 13

⁵⁷² ebenda, S. 36

eine sozial-politische Komponente hervor. Insbesondere nach der Juli-Revolution 1952 bekamen viele Gesangerzählungen in zahlreichen theatralischen und filmischen Bearbeitungen eine umfangreiche politische Dimension. Die Geschichte dieser Mawwāls wird als Beispiel für den Konflikt zwischen den unterdrückten Bauern und den mächtigen Großgrundstückbesitzern dargestellt. Dasselbe tat auch Nağīb Surūr, als er diese und andere Gesangerzählungen dramatisch verarbeitete. Bei ihm überspringen die Figuren ihre ursprünglichen zeitlichen und örtlichen Rahmen. Sie leben weiter und erleben und spüren die Auswirkungen der großen politischen und sozialen Entwicklungen der Zeit nach der Revolution von 1952.

Das Stück „Yāsīn und Bahīya“ von Nağīb Surūr beginnt damit, dass die beiden jungen Leute heiraten wollen. Aber denn wird das kleine Grundstück von Yāsīns Vater beschlagnahmt. Als er Widerstand leistet, wird er festgenommen. Später stirbt er im Gefängnis. Der Vater Bahīyas hat zwar nichts gegen die Heirat seiner Tochter mit Yāsīn, aber er verlangt von ihm auf die Ernte zu warten. Aber jedes Mal geschieht dasselbe. Die Ernte wird vom Feudalherrn und Vertreter der Regierung für die nicht bezahlten Schulden beschlagnahmt. Und schon wieder wird die Heirat auf das nächste Jahr verschoben. Eines Tages schickt der Feudalherr einen seiner Männer, um Bahīya zu sich zu holen. Yāsīn lehnt den Vorschlag seines Onkels, mit Bahīya heimlich das Dorf zu verlassen, ab. Er will den Feudalherrn herausfordern.

Um den Konflikt einen politischen und sozialen Dimension zu verleihen, lässt der Autor zu Zusammenstößen zwischen allen Männern des Dorfes und den Wächtern des Feudalherrn kommen. Yāsīn wird dabei getötet. Nach dem Tod Yāsīns wartet Bahīya, die auch wie die anderen Dorfbewohner an Inkarnation der Menschen in neuen Körpern glaubt, auf die Rückkehr ihres geliebten Yāsīn.⁵⁷³

In den anderen zwei Stücken gehört praktisch nur noch die Figur Bahīya der ursprünglichen volkstümlichen Liebesgeschichte. Am Anfang des Stückes „Oh Nacht! Oh Mond!“ erfährt man, dass auch mehreren Jahren nach Yāsīns Tod Bahīya auf seine Rückkehr in einer neuen

⁵⁷³ Abū al-'Ulā, 'Iṣām ad-Dīn: Das Theater Nağīb Surūr's, S. 79f

Gestalt wartet. Dann teilt der Geschichtenerzähler mit, dass der ehemalige Freund von Yāsīn, Amīn, Bahīya liebt und sie heiraten will. Aber Bahīyas Vater weist ihn unter der Ausrede zurück, er hätte nur Yāsīn und niemanden sonst versprochen, Bahīya zur Frau zu geben. Schließlich gelingt es dem Chor, der die Dorfbewohner vertritt, Bahīyas Vater umzustimmen. Bahīya und Amīn heiraten und verreisen nach der Stadt Port Said, wo Amīn Bei den Britten arbeitet. Amīn wird immer deutlicher, dass die Britten genauso brutal wie die Regierungsvertretern in seinem Dorf Bahūt sind, als sie ihn vor vier Jahren grundlos ins Gefängnis warfen und seinen Freund Yāsīn töteten. Von Gewissenbissen wegen seiner Arbeit bei den Besatzern seines Landes geplagt, gibt Amīn letztendlich seine Arbeit im britischen Militärlager auf. Später wird er sogar zum Mitglied einer Widerstandsbewegung. Nach nur kurzer Zeit stirbt Amīn bei einer Demonstration.

Die letzten Szenen schildern die willkürliche Behandlung, denen die Angehörigen verstorbener Demonstranten von den staatlichen Behörden ausgesetzt sind. Unter anderem wurden ihnen nicht einmal die Leichen der Getöteten zur Bestattung zurückgegeben.⁵⁷⁴

Das Stück „**Saget der Sonne**“ fängt mit dem Ankommen Bahīyas in der Stadt Suez an. Sie erzählt dem Chor, wie sie 1956 in Begleitung ihrer Mutter, ihrem kleinen Sohn Yāsīn und ihrer Tochter Amīna, die Stadt wegen Ausbruchs des Suezkrieges verlassen musste. Die Mutter bedrängt Bahīya wieder zu heiraten, der Chor auch. Aber keiner von den beiden kann Bahīya umstimmen. Dann schlägt der Chor Bahīya vor, eine Arbeit zu suchen, um sich und ihre Familie ernähren zu können. Als sie keine Arbeit findet, stellt sich wiederum die Heirat als ein Ausweg von der Notlage, in der sich Bahīya und ihre Familie befinden, dar. Der Kandidat ist ein Mann namens ‘Aṭṭīya. Er ist ein einfacher Mensch, verfügt aber auf einen eingprägten politischen Sinn. Er hat sogar vorgehabt, den König, wegen Verrat der nationalen Interessen, zu töten, war aber nicht imstande, sein Vorhaben in die Tat umzusetzen. Aber Bahīya will auf keinen Fall wieder heiraten. Darauf hin verreist Attiya nach Aswān, wo der Bau des größten Dammes bereits auf Hochtouren vor sich geht. Bahīya arbeitet als Straßenverkäuferin. Nach einiger Zeit kehrt ‘Aṭṭīya aus Aswān zurück. Er hat bei einem Arbeitsunfall einen Arm verloren. Trotzdem ist er stolz auf das, was die Ägypter beim Bau des Hohen Dammes leisten. Das schöne Bild von diesem großen nationalen Projekt wird

⁵⁷⁴ ebenda, S. 99

aber durch dunkle Flecken betrübt. Es handelt sich um Korruption und Machtmissbrauch, für seine Versuche, sie aufzudecken, 'Aṭṭīya mit der Entlassung bestraft wurde. Inzwischen ist Bahīya's Sohn Yāsīn ein junger Mann, der gerade sein Militärdienst macht. Das Stück endet mit einem mysteriösen Traum Bahīyas, der sie in Ratlosigkeit und Unruhe versetzt. Im Traum erscheinen ihr Yāsīn und Amīn. Beide warnen sie vor dem „sechsten fünften“.

Dann wird durch die späteren Entwicklungen klar, dass das, wovon der Traum gewarnt hat, die katastrophale Niederlage im Sechstagekrieg am 5.6.1967 ist.⁵⁷⁵

In „**Woher soll ich die Menschen dazu holen**“ vereinte Naǧīb Surūr mehrere bekannte Mawwāls mit einander. Vom bekannten Mawwāl über Adham aš-Šarqāwī übernahm er nur den Epilog, der mit dem Vers: „Woher soll ich Menschen holen, die den Sinn der Worte begreifen“ anfängt, als Titel für sein Stück. Die Handlung des Stückes ist aber eine Verarbeitung des Mawwāl von Ḥasan und Na'īma. Es geht um den Sänger Hasan, der Na'īma liebt und sie heiraten will. Aber der Vater von Na'īma weist unter dem Einfluss des Dorfbürgermeisters, den Hasan in seinen Liedern verspottet hat, Hasan zurück. Später wird Ḥasan ermordet.

Mit diesem Mawwāl integrierte Naǧīb Surūr einmal einige Detail aus dem altägyptischen Isis- und Osiris- Mythos und zum anderen Ereignisse aus der modern ägyptischen Geschichte. Hauptgewicht der Handlung in diesem Stück ist aber die Ermordung Hasans. Diese geschieht nachdem Na'īma mit Ḥasan durchgebrannt hat. Da greift der Bürgermeister des Dorfes wieder ein. Er schickt den Vater von Na'īma mit anderen Männern aus dem Dorf zu Ḥasan. Es gelingt diesen, Hasan einzureden, Na'īma zunächst zu ihrem Vater zurückzuschicken und dann bei diesem vom neuen um ihre Hand anzuhalten. Der Vater von Na'īma, so die Männer weiter, würde diesmal seine Einwilligung geben. Als Ḥasan Na'īma's Vater aufsucht und ihn

⁵⁷⁵ eben da, S. 113ff

um die Hand seiner Tochter bittet, wird das Haus von den Gandarmen angestürmt und Ḥasan verschleppt. Später taucht die Leiche Ḥasans ohne Kopf auf dem Nil auf. Der Kopf von Ḥasan hat Naʿīma versteckt.⁵⁷⁶

Aussage des Stückes

In allen Stücken von Naǧīb Surūr ist das politische Motiv stark vertreten. Durch die Handlung spricht Naǧīb Surūr mehrere politische Fragen der ägyptischen Gesellschaft an. Im Mittelpunkt der Geschehnisse steht das Schicksal einfacher Menschen, aber jedes Detail davon ist das Resultat politischer Zusammenhänge. Jede Figur tritt damit nicht als Individuum auf, sondern stellvertretende für das ganze Volk auf. Dabei wird geschildert, wie die Landbevölkerung, welche auch die Mehrheit der Bevölkerung ausmachte, vor der Revolution 1952 in versklavungsähnlichen Umständen lebte.

Aber von einem Stück zum anderen macht der Autor Parallele zu neuen politischen Entwicklungen in Ägypten. Auch wenn die Handlung, wie etwa in „Saget der Sonne“ in der Zeit vor der Revolution spielt, ist leicht erkennbar, dass die Auseinandersetzung mit aktuellen ist das, was Naǧīb Surūr interessierte.

9.4.3.3.1.1.1. Volkstümliche Kinderlieder

Der Schlüssel

In diesem Stück stützte sich Yūsuf al-ʿĀnī auf ein im Irak bekanntes volkstümliches Kinderlied, hat aber auch andere volkstümliche Lieder bei der weiteren Entwicklung der Handlung integriert. Das Lied lautet:

Swing me, swing me to and fro,
Take me where I long to go,
Where my grandfathers live still,
On the outskirts of Erbil.
They `ll give me a robe and cake,
Both of which I` ll proudly take

⁵⁷⁶ ebenda, S. 146ff

And store the cake in - store the cake-
 But where can I store the cake?
 I, know, I ii store the cake inside my trunk!
 But! the trunk will need a key
 Which the blacksmith makes for me,
 And the blacksmith must be paid,
 And the young bride, I am afraid,
 Has the money he will want,
 And she s in the bath and can t
 Find the money, in the dark
 Without a lamp to throw a spark
 Of light, the lamp which fell,
 Through some mishap, down the well,
 And the rope has gone! The rope
 It tied up tightly round (I hope!)
 The horns of the bull, and alas,
 The bull must have some grass,
 And the garden where it grows
 Is parched and dry, and no one knows
 How to bring the rain but God,
 But God himself and only God,
 No Got but the one God.⁵⁷⁷

Die theatrale Bearbeitung

Es geht im Stück um ein Ehepaar „Hairan (Ratloser)“ und „Hiara (Ratlose)“. Sie sind seit vierzehn Jahren verheiratet, ohne aber ein Kind zu bekommen. Während die Frau ihren Mann unter Druck setzt, etwas zu tun, damit ihr Kindeswunsch in Erfüllung geht, ist er der Meinung, dass Kinderlosigkeit in einer Zeit, in der man seine essentiellen Bedürfnisse nicht absichern kann, gar keine schlechte Sache wäre:

“I want security for my son. I want him to have a pleasant, peaceful life from the minute he opens his eyes right up to the time he becomes an old man leaning on a stick.”⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ Al-‘Ani, Yusuf: The key. In: Modern Arabic Drama, S. 256f

Aber schließlich gibt der Mann nach und akzeptiert den Vorschlag seiner Frau, nach der Stadt Arpil im Norden des Iraks zu gehen, um dort die Urgroßväter nach einem Rat zu fragen. Mit auf der Reise nehmen sie den Bruder des Mannes, Nouar, mit. Während das Ehepaar von Art des Denkens, der Sprache und des Handels als typische Vertreter der Volkstümlichkeit auftreten, überragt sie der Bruder Nouar mit seinem logischen und rationalen Denken. Er ist viel junger als sein Bruder, also gehört er einer anderen Generation an. Aber das Ehepaar setzt zielstrebig seine Unternehmung fort, ohne sich von Nouar allzu sehr beeinflussen zu lassen. Das betont Nouar auch, als alle drei tatsächlich bei den Urgroßvätern eintreffen:

“I came with them only as a companion on their journey. I m not convinced of their point of view.”⁵⁷⁹

Bei den sieben Urgroßvätern eingetroffen, liegt das Ehepaar sein Anliegen vor. Die Urgroßväter geben ihnen ein Kleid und ein Stück Kuchen, für das Kind, das kommen soll. Das Ehepaar soll beiden Sachen in einer Truhe bewahren, und diese, bis das Kind da ist, verschlossen halten,

Wieder zuhause angelangt fällt der Frau ein, dass sie für die Truhe keinen Schlüssel hat. Sie hat Angst, die Geschenke werden ihre Wirkung verlieren, wenn die Truhe nicht gut verschlossen ist. Das Ehepaar begibt sich zum Schlosser und damit beginnt für sie eine lange Odyssee. Wie das auch im Lied vorgegeben ist, wandern sie von einem Ort zum anderen. Zunächst verlangt der Schlösser Geld für die Herstellung des Schlüssels. Als sich herausstellt, dass das Ehepaar keines hat, empfiehlt er ihnen, die Braut aufzusuchen:

“And the blacksmith must be paid,
And the young bride, I am afraid
Has the money he will want.”⁵⁸⁰

Nachdem die drei den langen weg zum Braut zurückgelegt hat, stellt sich heraus, dass sich diese gerade im Bad befindet.

“Haira: And the young bride, I am afraid,
Has the money he will want,
And she s in the bath and can t
Find the money, in the dark,
Without a lamp!”⁵⁸¹

⁵⁷⁸ ebenda, S. 257

⁵⁷⁹ ebenda, S. 261

⁵⁸⁰ ebenda, S. 265

⁵⁸¹ ebenda, S. 268

Von der Braut werden sie informiert, dass die Lampe beim Brunnen ist. Dieser will sie aber nicht hergeben. Nachdem die drei dem Brunnen erzählen, wozu sie die Lampe brauchen, ist er bereit, ihnen die Lampe zu überreichen. Aber um die Lampe aus der Tiefe des Brunnen nach oben zu ziehen, brauchen sie einen Strick.

„And the rope has gone! The rope
Is tied up tightly round (I hope)
The horns of the bull.
Go, and bring the rope from around the
bull s horns and you ll get the lamp.“⁵⁸²

Vom Hirt erfahren sie, dass wenn man den Strick von Hörnern des Ochsen herunterziehen will, muss man ihn mit etwas Grass besänftigen. Aber das Grass wächst in einem weit entfernten Land. Dem Ehepaar und Nouar bleibt nichts anderes übrig, als sich zu diesem Land zu begeben. Nach einer langen Reise dort angekommen, erfahren sie, dass in diesem Land nun eine schlimme Dürre herrscht. Die drei wünschen inbrünstig den Regen herbei:

„Haira: God! Send, please, the fruitful rain
So the crops can grow again,
Cheat the Cheats who hoard the grain.“⁵⁸³

Und tatsächlich beginnt es sofort zu regnen und anschließend das Grass zu wachsen. Nun beginnt die Reise in die andere Richtung. Und schon wieder müssen die drei neue Hindernisse überwinden. Von Hirt erfahren sie, dass wegen der starken Dürre viele Ochsen zugrunde gingen. Dann brach über das Land ein heftiger Sturm an und mit ihm kamen fremde Leute, die die wenigen verbliebenen Ochsen mitnahmen.

“An evil gang, they came in dozens and hundreds, they came with the storm, they used the storm as their cover, they attacked us, they screamed like wild beasts, they wore big hats, and had different kinds of rifles, they dropped bombs, they burned the crops, and slaughtered the children... They hit me on the head and I passed out, they stole my herd and everything else I had.“⁵⁸⁴

Aber auch bei den nächsten Stationen ihrer Reise, müssen Hairan, Haira und Nouar mit unterschiedlichen Problemen fertig werden, wie etwa, dass man die Braut auf Herausgeben des Geldes nicht ansprechen kann, weil sie jetzt Schwanger ist und daher nicht gestört werden darf. Wieder beim Schlosser angelangt, erfahren die drei, dass sein Laden wegen

⁵⁸² ebenda, S. 271

⁵⁸³ ebenda, S. 273

⁵⁸⁴ ebenda, S. 276f

seiner unbezahlten Schulden von den staatlichen Behörden verriegelt wurde. Aber gerade der Schlösser will ihnen trotz der Schwierigkeiten, in denen er selbst steckt, helfen. Er würde den Schlüssel bei sich zuhause schmieden und dafür auch kein Geld verlangen.

Endlich sind die drei wieder zu Hause. Sie legen das Kleid und den Kuchen, die sie von den Urgroßvätern bekommen haben, in der Truhe und verschließen sie mit dem Schlüssel. Jetzt ist Haira sicher, dass ihr Wunsch nach einem Kind bald in Erfüllung gehen würde. Aber da sagt ihr Mann Hairan, er wolle sicher sein, ob der Schlüssel auch die Truhe öffnen kann. Gegen die Warnungen seiner Frau öffnet er die Truhe wieder und findet darin weder das Kleid noch den Kuchen. Sie können es nicht begründen, wieso die beiden Sachen einfach verschwunden sind. Und es ist wieder der logisch denkende Nouar, der ihnen beibringt, dass sie sich bei der ganzen Geschichte einer Illusion hingegeben hätten. Sie sollten nicht mehr die alte Geschichte glauben und auch nicht mehr an der falschen Stelle suchen.

Für Hairan ist die Sache nun abgeschlossen. Er habe immer keine Kinder gewünscht, jetzt umso mehr. Aber es kommt unerwartet zu einer großen Überraschung. Haira ist schwanger. Sie hätte es gespürt, als sie noch unterwegs waren. Nun ermutigt Nouar seinen Bruder und seine Schwägerin, aber mit ihnen auch alle Menschen, ihr Glück in einer besseren Zukunft zu suchen und dieser mit großen Eifer und starken Willen entgegenzugehen.

„Nouar: Don't worry, Besides, the baby must get used to running from now on, so he won't lag behind the generation that follows his [...]Cone on Haira, run!“⁵⁸⁵

Aussage des Stückes

Aus einem volkstümlichen Kinderlied hat Yūsuf al-ʿĀnī ein Theaterstück voller Sensibilitäten und Phantasie kreiert.

Darüber schreibt ein Autor:

”اعتبر البعض مسرحية المفتاح فتحا في حركتنا المسرحية في العراق، وليس من الصعب الاقتناع بوجاهة مثل هذا الرأي. ويكفي أن نذكر بأن الباب الذي فتحه الأستاذ يوسف العاني أمام أدبائنا والعوالم التي ارتادها بالالجوء إلى الفولكلور الشعبي وتكييفه له يبحث يكون ملائماً لمضامين نابغة من صميم حياتنا المعاصرة لم يجرؤ أديب عراقي قبله إلى طرقة. ومهما اختلفنا في تحديد قيمة التجربة التي أقدم عليها المؤلف فستبقى الحركة الأولية عموماً والمسرحية منها بوجه خاص معترفة بهذا الفضل.“

„Einige beurteilten das Stück >Der Schlüssel< als eine Sensation in der irakischen Theaterbewegung. Es ist nicht schwierig, diese Beurteilung als zutreffend anzuerkennen. Es reicht dafür zu erwähnen, dass die Tür, die Yūsuf al-ʿĀnī für unsere Autoren eröffnete und die

⁵⁸⁵ ebenda, S. 288

neue Welt, die er betrat, indem er sich der Folklore zuwandte und diese soweit umgestaltete, so dass sie für Behandlung von Themen aus unserer Gegenwart geeignet wird, vor ihm kein irakischer Autor wagte.“⁵⁸⁶

Wie es bei den Theaterstücken von Yūsuf al-‘Ānī, aber auch in denen von anderen Autoren dieser Phase, übermittelt auch „Der Schlüssel“ soziale wie ebenso politische Botschaften. Durch ihr Verhalten manifestieren die Figuren ihre sozialpolitische Angehörigkeit und damit verbunden auch ihre Denkweise. Der Hirt, der alles verloren hat, hilft dem Ehepaar gerne. Er gibt ihnen den Strick. Der Brunnen, von der volkstümlichen Geschichte personifiziert und diese Personifizierung vom Autor als Symbol für menschliche Gutmütigkeit betont, verzichtet für sie auf die Lampe. Hingegen verschanzt sich die Braut hinter den Mauern ihres Schlosses. Sie selbst tritt nie in Erscheinung. Es ist immer ihr Magd, die zwischen ihr und dem Ehepaar vermittelt. Trotz ihres großen Reichtums ist die Braut nicht bereit, das nötige Geld für die Herstellung des Schlüssels herzugeben. Als sie sich vom Ehepaar bedrängt fühlt, ruft die Bedienerin der Braut die Wache: „Guards! Guards! Take them prisoner. They’re robbers! Robbers!“ Die prompte Antwort von Ḥayrān, Ḥayrā und Nouar lautet: „You` re the thief! You` re the robbers!“ Dann singen alle drei laut:

“Sweets in the bag,

And money for the key.

It’s not your money, it belongs to the people!”⁵⁸⁷

Die Hauptfiguren Ḥayrān und Ḥayrā vermitteln der Schicht einfacher Menschen. Nur der Bruder Nouar steht durch sein logisches Denken etwas höher. Trotzdem zwingt er Ḥayrān und Ḥayrā nie seine Ansichten und Betrachtungsweise der Dinge auf. Nur am Schluss des Stückes fordert er sie auf, der Zukunft entgegenzulaufen.

⁵⁸⁶ Nṣayīf, Ğamīl: Die künstlerische Kreation und das Theater von Yūsuf al-‘Ānī. In: Zehn Theaterstücke von Yūsuf al-‘Ānī, S. 20

⁵⁸⁷ Al-‘Ānī, Yusuf: The key. In: Modern Arabic Drama, S. 282f

9.4.2. Die Form

Die Originalisierung des arabischen Theaters hat zwei Aspekte. Der eine betrifft den Inhalt und der andere die Form. Im Abschnitt „Die Originalisierung“ wurden Versuche dargestellt, in denen Stoffe aus der arabischen Geschichte und der klassischen wie auch volkstümlichen Literatur dramatisch verarbeitet wurden.

Parallel dazu war die Gestaltung einer originalarabischen Theaterform das zweite Anliegen der Originalisierungsbewegung⁽²⁵⁾. Davon ausgehend versuchten Theaterschaffende eine Theaterform aus mehreren traditionellen theatralen Erscheinungen zu konzipieren. In Experimenten dieser Art treffen sich sowohl inhaltliche als auch formale Originalisierungsversuche in einem und demselben Werk.

9.4.2.1. Traditionelle theatrale Formen als Grundlage für ein originalarabisches Theater

In ihren Versuchen, eine originalarabische Theaterform auf Basis traditioneller theatraler Phänomene zu konzipieren, nahmen Originalisierungsanhänger Abstand von den Theorien, die die Existenz theatraler Formen in der arabischen Kultur verneinen. Ihrer Meinung nach leiten sich solche Schlussfolgerungen auf einem falschen Verständnis des Begriffs „Theater“ her. Die arabischen Theaterpioniere hätten bei ihrer Bekanntschaft mit dem klassischen europäischen Theater geglaubt, dass allein die europäischen Theaterformen, Aufführungsmethoden, Konstruktionen eines Theaterstückes und die Art der Themenbehandlung den Begriff vom Theater verkörpern.

Aus einer Definition des Theaters als eine künstlerische Tätigkeit, „zu der die Minmalelemente Spieler, Rolle, Zuschauer sowie die zeiträumliche Einheit von Rollenspiel und Zuschauen gehören“⁵⁸⁸ ausgehend, sahen die Theoretiker der Originalisierung diese Grundelemente in zahlreichen arabischen theatralen Erscheinungen vorhanden.

(25) Zu unterschiedlichen Versuchen, traditionelle theatrale Formen zu modernisieren, siehe: Friedrike Pannewick: Das Wagnis Tradition, Arabische Wege der Theatralität, Reichert Verlag, Wiesbaden 200

⁵⁸⁸ Brauneck, Manfred: Theaterlexikon, S. 1019

Während diese künstlerischen Phänomene mit einem szenisch- darstellenden Charakter von einigen Theoretikern als arabische Theaterformen gehalten wurden, wurden sie von anderen als Vorstufe zu diesen aufgefasst.

‘Alī ar-Rā’ī kritisiert, dass diese Formen vor der Originalisierungsbewegung kaum beachtet wurden:

"ولا يكاد احد يقبل فكرة تقصي وجود هذا الفن بمقوماته الرئيسية (الحركة، والكلمة والحن) أي: الرقص والموسيقى والغناء، ولو بصورته البدائية، ولا البحث عن وظائف الفن وغاياته الاجتماعية والإبداعية في الحياة العربية القديمة. حيث نجد مقوماته في الطقوس الوثنية ومظاهر الحياة اليومية تلك التي تبرز في التراث والموروث العربيين."

„Es gibt kaum jemanden, der die Forschung nach der Existenz dieser Kunst mit ihren Hauptelementen: Gestik, Sprache und Rhythmus, d.h. Tanz, Musik und Gesang, auch wenn diese in einer primitiven Gestalt erscheinen, akzeptiert oder die Funktion und soziale und schöpferische Ziele der Kunst im alten arabischen Leben erforscht. Dabei finden wir diese Elemente sowohl in den heidnischen Ritualen als auch in den Erscheinungen des Alltags zu finden sind, welche sowohl im klassischen als auch im volkstümlichen arabischen Kulturerbe erhalten geblieben sind“⁵⁸⁹

aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī, dessen Originalisierungsversuche viel Lob fanden meinte:

"يقال دائما أن لا تاريخ للمسرح العربي كبقية المسارح في الدول الأخرى. والمقصود من هذا القول أن المسرح لم يوجد بشكله الحالي قديما عند العرب. وفي اعتقادي شخصيا أن هذا خطأ، فهناك أشكال مسرحية أو شبه مسرحية كانت موجودة ولا تزال في بعض الأقطار."

„Es wird ständig gesagt, dass das arabische Theater im Gegensatz zu dem in anderen Ländern keine Geschichte besitzt. Damit will man meinen, dass es bei den Arabern kein Theater in seiner zeitgenössischen Form gegeben hat. Dies ist meiner Meinung nach ein Irrtum, da es in einigen arabischen Ländern theatrale oder diesen ähnliche Formen gab und sie es immer noch gibt.“⁵⁹⁰

Der ebenfalls bekannte Dramatiker Maḥmūd Diyāb schreibt:

"عندما قرأت ما كتبه يوسف إدريس في مجلة الكاتب عن ضرورة البحث عن شكل مصري، لم أجد في نفسي في البداية تجاوبا مع هذه الدعوة. ذلك إنني كنت أرى إن المسرح هو المسرح بأبعاده المعروفة وقواعده المستقرة. وحتى لو وجد الشكل الفني المصري الذي يتطور ليصبح مسرحا فهو في صورته النهائية لن يخرج عن المسرح المعروف."

⁵⁸⁹ ‘Irsān, ‘Alī ‘Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 220

⁵⁹⁰ Sa’d, Fārūq: Die Maqāmen von Badī’ az-Zamān al-Hamadānī, S. 59

„Als ich die Ausführungen Yūsuf Idrīs in der Zeitschrift (al-Kātib) über die Notwendigkeit, eine ägyptische Theaterform zu finden, las, fühlte ich mich durch diesen Aufruf nicht angesprochen. Der Grund dafür lag darin, dass für mich als Theater jenes mit seinen gewöhnlichen Dimensionen und festgelegten Regeln, galt. Ich glaubte, dass auch wenn es eine künstlerische ägyptische Form geben und sie sich dann zu einer endgültigen Theaterform entwickeln würde, würde der Unterschied zum gewöhnlichen Theater nicht allzu groß sein.“

591

Dafür dass diese Phänomene meistens nur eine einfache bis primitive Theatralik aufweisen, wird die Übernahme der westlichen Theaterkonzeption als Ursache gesehen. Diese Übernahme hätte diese Formen von der Weiterentwicklung gehindert.

Diesbezüglich meint Yūsuf Idrīs:

"من تلك الحقائق المتناثرة التي وردت عبر خاطر ومن غيرها من الأدلة والشواهد..... نستطيع أن نقول أن هناك مسرحا مصرياً كائناً في حياتنا وموجوداً ولكننا لا نراه لأننا نريد أن نراه مشابهاً ومماثلاً للمسرح الإغريقي والأوربي....":

„Aus allen diesen gestreuten Fakten und anderen Belegen und Beweisen [...] können wir sagen, dass in unserem Leben ein ägyptisches Theater existiert, aber von uns nicht wahrgenommen wird, weil unsere Vorstellung von ihm ist, dass es wie das griechische und europäische Theater hätte aussehen sollen.“⁵⁹²

Der Dramatiker Taufīq al-Ḥakīm sieht in den traditionellen theatralen Formen trotz ihrer Primitivität eine Eigenschaft von größter Bedeutung vorhanden, die das breitere arabische Publikum im Theater nach europäischer Art vermisst:

"فنون بدائية من غير شك، ولكن الناس وقتئذ كانوا مع ذلك يجدون فيها أخصب المتعة كما يجدون في حكاية الحكواتي للسير والملاحم وفي تقليد المقلداتي للأشخاص والمشاعر ما أمدهم بمتعة فنية عوضتهم عن المسرح، فالتأثير الذي كان يحدثه في نفوسهم مثل هذه العروض كان عميقاً.":

Es waren zweifellos primitive Künste, aber die Menschen empfanden dabei großes Vergnügen. Dasselbe künstlerische Unterhalten empfanden sie in den vom Geschichtenerzähler erzählten Sīras und Epen und vom Imitator imitierten Personen und Charaktere. Diese Vorführungen könnten das Theater ersetzen. Denn die Auswirkung, welche sie bei den Menschen auslösten, war sehr tief.⁵⁹³

⁵⁹¹ Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, Teil I, S. 615

⁵⁹² Yūsuf Idrīs: Zu einem ägyptischen Theater. In: Zu einem arabischen Theater, S. 492

⁵⁹³ Taufīq al-Ḥakīm: Unsere Theaterform, S. 12f

Betreffend ihre Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte sind diese Formen entweder welche, die die Zeit nicht überdauerten und irgendwann verschwanden, für deren frühere Existenz aber die klassischen Geschichts- und Literaturquellen detaillierte oder knappe Hinweise lieferten, oder andere, die in irgendeiner Form bis in die moderne Zeit weiterexistieren.

Im Folgenden werden traditionelle theatrale wie auch die Versuche, sie zu einer originalarabischen Theaterform zu konzipieren vorgestellt.

Die wichtigsten traditionellen theatralen Formen, bzw. Phänomene, die für die Konzeption einer originalarabischen Theaterform herangezogen wurden, waren:

- **Die Maqāmen**
- **Die Imitatoren**
- **Der Geschichtenerzähler**
- **Die Schattenspiele**
- **as-Sāmir**
- **Theatrale Erscheinungen aus den Maghrebländern**

9.4.2.1.1. Die Maqāmen

Von allen anderen galten die Maqāmen, sngl. (Maqāma) für arabische Theaterschaffende und Theaterwissenschaftler als die wichtigsten theatralen Phänomene der klassischen arabischen Kultur.

Die Ursprünge der Maqāmen gehen bis in die Zeit vor dem Islam zurück. Bei ihrer uralten Form kennzeichneten sich die Maqāmen durch ihren darstellenden Charakter, der einem Schauspiel nahe kommt. Dabei wurden sie in allen ihrer Entwicklungsphasen vor einem Publikum vorgetragen. Es handelte sich bei den Maqāmen um Erzählstoffe. Der Ort des

Vortragens waren Häusern von Personen mit hohem sozialen Rang, wie „Dār an-Nadwa“ (*26), aber auch Unterhaltungs- Versammlungslokalitäten, die nach der Arbeit aufgesucht wurden.

In den islamischen Epochen entwickelte sich die Maqāma zu einer Art Predigt, die die Mystiker vor den Kalifen, Sultanen und Wesiren hielten. Später bekamen sie den Charakter eines Vortrages bei Lehrrunden in den Moscheen oder Hochschulen. In noch späteren Zeiten entwickelte sich parallel dazu eine volkstümliche Form der Maqāma, die eine Mischung aus Predigt und Unterhaltung war. Die vortragenden Personen waren aber weder Prediger noch Gelehrte, sondern Unterhalter.⁵⁹⁴

Erst mit Badī' az-Zamān al-Hamadānī (gest. um 1007) wurde die Maqāma zu einer der wichtigsten Sprachkunstwerke der klassischen arabischen Literatur. Einer von bekanntesten klassischen Historikern, al-Ṭa'ālibī (961-1038), erwähnt, dass al-Hamadānī etwa vierhundert Maqāmen verfasste. Davon erhalten geblieben sind aber nur zweiundfünfzig Maqāmen. Die Maqāmen von al-Hamadānī kennzeichnen sich durch voneinander isolierte, aneinander gereihte Episoden aus. Die Handlung jeder Maqāma dreht sich um den Held Abū al-Faṭḥ al-Iskandrī. Erzählt wird die Handlung von der zweiten, ebenso wichtigen Hauptfigur, 'Īsā Ibn Hišām.

Dieser ist ein vermögender hoch gebildeter Weltreisender, der während seiner Reisen durch die islamische Welt immer wieder auf Abū al-Faṭḥ al-Iskandrī stößt. Der letzte ist eine

(*26) Dār an-Nadwa „Versammlungshaus“, war vor dem Islam etwas wie das Rathaus von Mekka. In diesem Haus hatten die Führer des Stammes Qurayš Gemeinde-, Kult- und andere Angelegenheiten von allgemeinem Interesse besprochen. Um Zutritt zu diesen Versammlungen zu erhalten, durfte man nicht unter 40 Jahren alt sein. Hier haben die Mekkaern, ihre Ehen, Handelsverträge, Trauer- oder Festlichkeiten gehalten wie auch Entscheidungen über Kriege getroffen. (Enzyklopädie des Islam), Band I, S. 957

⁵⁹⁴ □ūršīd, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe, S. 122

Mischung aus Vagabund, Straßenpoet und Betteldichter, der zugleich über viel List, Charme, Wissen und Lebenserfahrungen verfügt.⁵⁹⁵

Die Handlung der Maqāmen spielt sich im Vagabunden-, Bettler-, Gaukler-, und Diebsmilieu ab. Obwohl es dabei Maqāmen darum geht, die Fähigkeit des Verfassers, eine hochstilisierte Sprachkunst unter Beweis zu stellen, reflektierten die Maqāmen dennoch interessante Details aus dem sozialen Leben in den damaligen islamischen Gesellschaften.⁵⁹⁶

(Siehe Beilage)

Der zweite große Vertreter der Maqāma ist al-Qāsim Ibn ‘Alī al-Ḥarīrī (1054-1116). al-Ḥarīrī gibt offen zu, beim Verfassen seiner fünfzig Maqamen, al-Hamadānī als Vorbild genommen zu haben. Der Erzähler in den Maqāmen von al-Ḥarīrī heißt al-Ḥārīt Ibn Humām und der Held, um den sich die Handlung dreht, heißt Abū Zayd as-Surūḡī. Im Stil und Inhalt unterscheiden sich die Maqāmen von al-Ḥarīrī nicht viel von jenen, die al-Hamadānī verfasst hatte.⁵⁹⁷

Die 23. Maqame von Badī‘ az-Zamān al-Hamadānī

Die Schiffsreise

Mich hatte eines Tages das Exil bis nach Darband getrieben, und die Hoffnung, heil zurückzukehren, war allein als Beute mir geblieben, doch zuvor war noch des Meeres springendes Gewoge mit so manchem Wellenkamm zu überwinden, war von jenen Schiffen eines zu besteigen, die mit ihrem Passagier den rechten Kurs nicht finden. So bat ich Gott, auf dass er mir für meinen Weg zurück den rechten Rat erteilte, und ich setzte mich im Schiff an jene Stelle, wo auch das Verderben weilte.

Als das Meer von uns Besitz ergriff, die Nacht uns ganz bedeckte, kam uns eine Wolke nah, die Regenseile spannte, Nebelbänke vorwärtstrieb, von einem Sturm begleitet, der in Scharen Regengüsse und in Paaren Wogen sandte. Wir blieben zwischen beiden Fluten in des Todes Hand, wobei uns außer dem Gebet kein Werkzeug zur Verfügung stand, als letzte List nur

⁵⁹⁵ Sa‘d, Fārūq: Die Maqamen von Badī‘ az-Zamān al-Hamadānī, S. 28ff

⁵⁹⁶ ebenda, S. 33ff

⁵⁹⁷ Ebenda. S. 40

noch das Weinen nützte und die Hoffnung uns allein beschützte. Wir durchquerten eine Nacht, wie Nabigha sie einst beschrieb in ihrer Schrecklichkeit, und als der Morgen kam, beweinten wir uns gegenseitig und beklagten unser Leid.

In unserer Mitte aber war ein Mann, auf dessen Lid sich keine Zähre setzte, dessen Augen keine Träne netzte, seine Brust entspannt und locker weit, das Herz voll Frohsinn und voll Heiterkeit. Bei Gott, wir wunderten uns sehr und fragten ihn: „Wo hast du diese Sicherheit, dass du nicht untergehst, nur her?“

„Ich habe“, so erklärte er, „ein Amulett. Und wer dies Amulett besitzt, ist gegen das Ertrinken stets immun. Und wenn ich jedem unter euch ein solches Amulett vermachen wollte, könnte ich dies tun.“

Ein jeder bat ihn nun in unserer Mitte und beharrte auch auf seiner Bitte. Da sagte er: „Ich tu' es nicht, bevor mir nicht schon jetzt ein jeder einen Golddinar vermacht und für den Fall, dass er gerettet wird, noch einen weiteren verspricht.“

Ein jeder zahlte, was er sollte, und versprach ihm, was er wollte. Zur Tasche ging dann seine Hand zurück und zog heraus ein Seidenstück, in dem aus Elfenbein ein Kästchen lag. In diesem waren Zettel drin, und einen solchen warf er jedem hin.

Nachdem das Schiff dann wohlbehalten angekommen und die Hafenstadt uns gastlich aufgenommen, forderte der Mann die Leute auf, ihm ihre Schulden zu erstatten, und sie zahlten ihm, was sie versprochen hatten. Auch ich kam schließlich an die Reihe, doch er sagte: „Lasst ihn nur!“, worauf ich sprach: „offenbarst du dein Geheimnis mir, so geb' ich dir die Münze hier.“

„Ich komme aus dem Land Alexandria“, gab er drauf zurück [...]“⁵⁹⁸

Von den Autoren der arabischen Literatur späterer Periode widmete sich Nāṣīf al-Yāziǧī (1800-1871) dem Verfassen von Maqamen und er schrieb 60 Stücke.⁵⁹⁹

Warum moderne arabische Theaterwissenschaftler die Maqāmen als theatrale Form betrachten, lässt sich durch ihre Vortragsart beantworten. Natürlich erschienen die Maqāmen von al-Hamadānī oder al-Ḥarīrī zur Zeit ihrer Entstehung und auch später in Buchform und hatten sich dadurch als Lesestoff verbreitet. Aber sie wurden auch vor einem Publikum vorgetragen. Dabei versuchte der Vortragende durch Mimik und Gestik wie auch mit Hilfe einiger Requisiten, die Figuren der Maqāmen zu verkörpern. Somit kennzeichnet sich die schauspielerische Leistung bei einer vorgetragenen Maqāma durch:

⁵⁹⁸ al-Hamadānī: Vernunft ist nichts als Narretei, S. 104

⁵⁹⁹ ebenda, S. 42

"تعتمد أيضا على الأداء الفردي في تقديم المقامة لجمهور يستمع إليها وهي اقرب إلى ما نعرفه اليوم "بالمونودراما" أو مسرحية الممثل الواحد."

„ihren Vortrag durch eine einzige Person vor einem Publikum. Aus diesem Grund kommt sie dem sehr nahe, was wir heutzutage als >Monodrama oder Solospiel< kennen, nämlich ein Theaterstück, das von einer Person dargestellt wird.“⁶⁰⁰

Einige Autoren verweisen auf eine volkstümliche Kunst, die bis zu den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts in Ägypten praktiziert wurde. Darin sehen sie einen „Überbleibsel“ der Maqāmen. Die Personen, die diese Kunst praktizierten, wurden „'Adabātīya“, ein umgangssprachliches Wort für „Literaten“, genannt. Diese Personen erbettelten Beigaben von Kaffeehausbesuchern oder tauchten bei Volksfesten, Jahrmärkten oder andere Orten der Unterhaltung auf. Die so genannten „'Adabātīya“ pflegten auch sich mit lustigen Kostümen zu bekleiden und eine kleine Trommel bei sich zu tragen. Sie waren hartnäckige und auch lästige Bettler, zeichneten sich aber dadurch aus, dass sie aus jedem Satz, mit dem man sie zurückwies, Verse formten, um weiterhin ihren Gegenüber zur Ausgabe einer Kleinigkeit zu bedrängen.⁶⁰¹

Beispielhaft für Modernisierung der Maqāmen sind mehrere Theaterwerke irakischer Dramatiker wie 'Ādil Kāzīm und Qāsim Muḥammad wie auch die viel gelobte Bearbeitung der Maqāmen von Badī' az-Zamān al-Hamadānī durch den marokkanischen Theaterschaffenden aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī.

Am Beispiel der Maqāmen wollten diese und andere Dramatiker beweisen, dass es in der klassischen arabischen Kultur gut entwickelte Theaterformen gab.

Zuschauer, die die Aufführung von „Die Maqāmen von Badī' az-Zamān al-Hamadānī“ beiwohnten, berichteten, dass aṣ-Ṣiddīqī in diesem Stück nicht nur eine Rekonstruktion der Maqāman, übernahm, sondern darüber hinaus auch mehrere theatrale Erscheinungen aus der

⁶⁰⁰ □ūršīd, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe, S. 123

⁶⁰¹ ebenda, S. 209f

marokkanischen Volkskultur integrierte. Dies kann man nicht nur von den Rekonstruktionsversuchen der Maqāman von aṣ-Ṣiddīqī sagen. Denn auch bei ähnlichen Wiederbelbungsversuchen der Maqāman von anderen Theaterschaffenden wie Qāsim Muḥammad, Sa‘dallāh Wannūs oder Yūsuf Idrīs sind mehrere traditionelle Formen integriert, auch wenn sich die gesamte Konzeption nach der Maqāma ausrichtet. So wurden bei „Maqāmen von Badī‘ az-Zamān al-Hamadānī“ die ersten Szenen im Stil des in Marokko bekannten Bisāt-Theater gestaltet.^{(*)27} Dann trat ein Schauspieler auf, der mit den anderen Schauspielern über unterschiedlichen Themen redete, bis er dann zum Sprechen über die Maqāmen kam. Der Schauspieler versetzte sich unmittelbar in den Helden der Maqāmen von Badī‘ az-Zamān al-Hamadānī, Abū al-Faṭḥ al-Skandarī. Ein anderer Schauspieler übernahm gleich die Rolle des Erzählers in den Maqāmen des Hamadānī, ‘Isā Ibn Hišām. Dann ging die Handlung in die Darstellung des Inhaltes einer Maqāma über.⁶⁰²

Es überwog bei der Darstellung ein satirischer Stil, genauer gesagt die Farce, welche von den arabischen Kritikern äußert negativ gesehen wurde. Aber aṣ-Ṣiddīqī gelang es, diesen zu einem hohen künstlerischen Niveau zu heben. Hin und wieder übten die Schauspieler einen Illusionsbruch aus, indem sie auch für einige Augenblicke ihre historische Figur verließen und Themen der Gegenwart ansprachen.⁶⁰³

9.4.2.1.2. Die Imitatoren

Von den traditionellen theatralen Phänomenen, in denen man originalarabische Theaterformen sah, gehören die verschiedenen Imitatoren, Anekdoten- und Witzerzähler, welche insbesondere in der Abbasiden- Epoche zahlreich in den Großstädten, allen voran in

(*)27) siehe Abschnitt: **9.4. Traditionelle theatralische Formen als Grundlage für ein originalarabisches Theater: 9.4.6. Theatralische Formen in den Maghrebstaaten**

⁶⁰² Sa‘d, Fārūq: Die Maqāmen von Badī‘ az-Zamān al-Hamadānī, S. 59f

⁶⁰³ ebenda

Bagdad, in Erscheinung traten. Ihre Zahl wurde manchmal so groß, dass ein abbasidischer Kalif ihre Auftritte verboten hatte.⁶⁰⁴

Oft vereinten die Darsteller in sich sowohl die Rolle des Imitators, als auch des Anekdoten- und Witzerzählers. al-Ġāhiz berichtet, dass diese Imitatoren oft Leute aus dem Land, Nichtaraber aus den Provinzen oder Leute mit gewissen auffallenden körperlichen und charakteristischen Merkmalen wie auch Tiere zum Gegenstand ihrer Darbietungen machten.⁶⁰⁵

Im Rahmen der Originalisierung sah man in den Imitatoren viel schauspielerisches Potenzial vorhanden. So meint ein Autor, das der traditionelle Imitator:

"فهو يتبع الطريقة ذاتها التي يتبعها الممثل للوصول إلى رسم الشخصية ومعايشتها، انه بعد اكتمال صورتها يمنحها كيانه ويعود ذلك الكيان على قبولها وتمثلها، ويرغم جوارحه باستمرار على أداء حركات الشخصية المقلدة وانفعالاتها وإشاراتها أو ليس هذا هو فن الأداء التمثيلي وخلاصة فن الممثل؟":

„die gleiche Methode, die sich auch Schauspieler bedient, anwendet, um eine Figur skizzieren und sich in sie zu versetzen. Nachdem die Figur Gestalt annimmt, haucht er in sie ein Teil seines Selbst ein. Er versucht sein Ich zu trainieren, um diese Figur zu akzeptieren und sich mit ihr zu vereinen. Er zwingt ständig seine Sinne, Gestik und Empfindungen, die imitierte Figur zu verkörpern. [...] Ist das nicht eine schauspielerische Leistung und die Essenz der Schauspielkunst?“⁶⁰⁶

Von den traditionellen Imitatoren blieben in den meisten arabischen Ländern bis in die moderne Zeit unterschiedliche Formen erhalten. Ihr Auftrittsraum sind nach wie vor Orte, in denen sich viele Menschen bei Feierlichkeiten und festlichen Anlässen zusammenfinden. Sie sind allerdings mit dem Aufkommen des Fernsehens und des Kinos fast völlig verschwunden.

Zu den bemerkenswertesten Modernisierungsversuchen der traditionellen Imitatoren gehören jene des bekannten ägyptischen Dramatikers Taufiq al-Ḥakīm. In seinem Buch „Unsere Theaterform“ versuchte Taufiq al-Ḥakīm seine praktischen Experimente mit theoretischen Unterlagen zu unterstützen. Daraus geht hervor, dass al-Ḥakīm von allen anderen theatralen

⁶⁰⁴ ar-Rāʾī, ʿAlī: Das Theater bei den alten Arabern. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 14f

⁶⁰⁵ ebenda, S. 15

⁶⁰⁶ ʿIrsān, ʿAlī ʿUqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 240

Erscheinungen speziell im traditionellen Geschichtenerzähler und in den Imitatoren eine geeignete Grundlage für die Entwicklung einer originalarabischen Theaterform sah.

Diese aus traditionellen theatralen Phänomenen entwickelte Theaterform unterscheidet sich wie das Original grundsätzlich von den westlichen Theaterformen. Hauptunterschied äußert sich darin, dass diese weit vom Schauspiel und Verkörperung der Rollen waren.⁶⁰⁷

Ferner sieht al-Ḥakīm in der auf den traditionellen Geschichtenerzählern und Imitatoren beruhende Form eine künstlerische Spontaneität vorhanden, welche für ein funktioniertes Kommunizieren mit dem Zuschauern keine weitere Ergänzungselemente bedurft:

"ولن يكون لقالبنا هذا بالطبع خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا ماكياج ولا ملابس، فكما كان الحاكي والمقلد والمداح والشاعر يقومون في الماضي بأعمالهم بملابسهم العادية في أي مكان ويحدثون أعمق الآثار، كذلك مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة، وسنعود إلى المنبع الصافي الذي يتصل مباشرة بالجوهر."

„Natürlich wird es bei unserer Theaterform weder ein Bühnenbild noch eine Bühne, Beleuchtung, Maske oder Kostüme geben. Denn wie früher der Geschichtenerzähler, Imitator, Lobdichter und Dichter ihre Arbeit in gewöhnlichen Gewändern und an unterschiedlichen Orten verrichteten und damit tiefe Wirkungen erzielten, genauso schlicht wird auch unser Theater sein, mit dem wir zur reinen Ursprungsquelle zurückkehren werden.“⁶⁰⁸

al-Ḥakīm besaß sogar den Ehrgeiz, sich diese arabische Theaterform auch international als anwendbar vorzustellen.

"وكما نصب نحن منذ القرن الماضي فكرنا وموضوعنا في الشكل أو القالب الأوربي أو العالمي فإن الشرط الأساسي لما يمكن أن نسميه قالبنا العربي هو أن يستطيع الأوروبيون بدورهم هم وغيرهم من مؤلفي العالم أن يصبوا في قالبنا العربي أفكارهم وموضوعاتهم."

„Wie wir seit Ende des vergangenen Jahrhunderts unser Gedanken und Themen in die europäische, bzw. internationale Form flossen, muss es auch unbedingt so sein, dass diese, was wir unsere arabische Form nennen, soweit dafür geeignet sein, dass auch europäische und andere Autoren in sie ihre Gedanken und Themen einfließen können.“⁶⁰⁹

Um das zu beweisen, versuchte al-Ḥakīm einige europäische Dramen wie „Agamemnon“ von Aischylos, „Hamlet“ von Shakespeare, „Don Juan“ von Molière und „Der Kirschengarten“ von Anton Tschechow in diesen Formen zu rekonstruieren. Er ließ die Handlung dieser Stücke durch einen Erzähler und zwei Imitatoren präsentiert werden. Dabei traten nicht wie

⁶⁰⁷ Taufiq al-Ḥakīm: Unsere Theaterform, S. 12f

⁶⁰⁸ ebenda, S. 14f

⁶⁰⁹ ebenda, S. 14

bei den traditionellen Imitatoren ausschließlich männliche Personen auf, sondern er setzte für die weiblichen Rollen auch eine Imitatorin ein. Das Stück „Der Kirschengarten“ fängt damit an, dass der Imitator sagt:

„Ich bin der Geschichtenerzähler soundso (erwähnt seinen richtigen Namen) und ich werde ihnen das Spiel des Autors Tschechow (Der Kirschengarten) präsentieren: Es war einmal im alten Russland eine aristokratische, aber verarmte Familie [...] Aus den alten guten Zeiten blieb ihr nur mehr ein Kirschengarten übrig, an dem die Familie mit aller Kraft festhält [...] Der Imitator und die Imitatorin werden uns jetzt zeigen, was dieses Spiel an Figuren beinhaltet [...] Bitte Herr Imitator stellen Sie sich und das, was sie tun werden, vor.“

Der Imitator stellt sich vor und gibt an, welche männlichen Figuren aus dem Stück er imitieren wird. Dasselbe tut die Imitatorin mit den weiblichen Figuren. Dann wird die ganze Handlung von den drei Personen: dem Geschichtenerzähler, dem Imitator und der Imitatorin erzählt, bzw. verkörpert.⁶¹⁰

Von den anderen modernen Originalisierungsversuchen, in denen ebenfalls sowohl der Geschichtenerzähler als auch der Imitator eingesetzt wurden, sind einige Theaterstücke von ‘Izz ad-Dīn al-Madanī, darunter sein Stück „Der Aufstand des Mannes mit dem Esel“. In diesem Stück gibt es weder eine Aufteilung in Akten noch einen typischen Dialog. Bei ihrem Auftritt stellen sich die Schauspieler mit ihren eigenen Namen vor und weisen anschließend das Publikum darauf hin, dass sie Schauspieler sind, die diese oder jene historische Figur darstellen werden.⁶¹¹

9.4.2.1.3. Der Geschichtenerzähler

Die zweite traditionelle theatrale Erscheinung, die als Basis für eine moderne arabische Theaterform gesehen wurde, war der Geschichtenerzähler. Dieser ist von allen traditionellen Theaterformen am häufigsten bei Originalisierungsversuchen zur Anwendung gekommen.

⁶¹⁰ ebenda, s. 137

⁶¹¹ al-Madanī, ‘Izz ad-Dīn: „az-Zanġ“ und „Der Mann mit dem Esel“, S. 23

Im traditionellen Geschichtenerzähler sah man den legitimen Erben des alten arabischen Geschichtenüberlieferers und den Erhalter von unerschöpflichen Erzählmateriale und vielfältiger künstlerischer und theatraler Kreativität.⁽²⁸⁾

Das große Interesse am Geschichtenerzähler ergibt sich aus dem theatralen Charakter seiner Erzählkunst, zu der neben der Anwesenheit eines Publikums auch mimische Elemente gehören. Somit ist der Geschichtenerzähler oder wie er in einigen arabischen Ländern al-Hakawātī genannt wird:

"شخصية تتمتع بقدرات فنية متعددة فهو يحكي حكاية من الحكايات التراثية ويرويها ويجسدها بأسلوبه معتمدا في ذلك على تعبيرات وجهه وحركات يديه وجسده كله موظفا في كل ذلك طبقات صوته محاولا من خلال كل ذلك أن يجتذب اهتمام السامعين وإمتاعهم وإدخال السرور في نفوسهم."

„eine Persönlichkeit, die über mehrere künstlerische Fähigkeiten verfügt. Er erzählt nicht nur eine Geschichte aus dem Kulturerbe, sondern er verkörpert sie auch in seinem persönlichen Stil, bei dem er sich auf seine Mimik, Gestik und Stimme stützt. Dadurch versucht er, die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu fesseln und bei ihnen die höchste Unterhaltung und Freude zu erzeugen.“⁶¹²

Den dramatischen Wert erhöht der Geschichtenerzähler durch Beeinflussung der Emotionen seiner Zuhörer, in dem er sie freudig, traurig, aufgeregt oder sogar wütend zu stimmen versucht. Sehr oft schaffte er dadurch eine Identifikation seiner Rezipienten mit den Figuren. Dazu ist im traditionellen Geschichtenerzählen auch ein wesentliches theatrales Element vorhanden, nämlich dass der Geschichtenerzähler hin und wieder versucht, sich in die Figuren der von ihm erzählten Geschichte zu versetzen.

Zu den Theaterstücken, in denen der Geschichtenerzähler eingesetzt wurde, gehören: „Heimat, oh meine Heimat!“ von Rašād Rušdī, „Das Stiegenhaus“ von Sa’d ad-Dīn Wahba, „al-Farāfir“ von Yūsuf Idrīs, und „Yāsīn und Bahīya“, „Oh Mond, oh Sonne!“, „Woher soll ich Menschen dazu holen“ von Nağīb Surūr. Andere Versuche waren die von Maḥmūd Diyāb in seinen beiden Stücken „Das Gewitter“ und „Ernteabende“ und von Sa’dallah Wannūs in mehreren seiner Theaterstücke darunter in „Eine Abendparty für den fünften Juni“⁶¹³

(28) Zum Geschichtenerzähler siehe Abschnitt: 3.2.3. 2. Gründe und Ursachen für die Hinwendung der ersten Theaterpioniere zur arabische Geschichte und klassischen und volkstümlichen Literatur

⁶¹² Şaqr, Aḥmad: Der Rückgriff auf das volkstümliche Kulturerbe im arabischen Theater, S. 22

⁶¹³ ebenda

Im irakischen Theater gab es insbesondere in den Theaterstücken von Yūsuf al-‘Ānī und Qāsim Muḥammad viele Anwendungen des traditionellen Geschichtenerzählers. Die Anwendung des Geschichtenerzählers in seiner traditionellen Form kam auch in mehreren Theaterstücken von Kātib Yāsīn und ‘Abd al-Qādir ‘Alūla (Algerien) und al-Munṣif as-Suwīsī (Tunesien) vor. Andererseits wurden Theatergruppen gegründet, die ihre Arbeiten überwiegend im Stil des traditionellen Geschichtenerzählers präsentierten. Zu erwähnen sind das al-Bisāṭ-Theater (Marokko), das Qarāqoz-Theater (Algerien) und das Kaffeehaustheater (Ägypten).⁶¹⁴

In den oben erwähnten und anderen Theaterstücken überspringt der Geschichtenerzähler meistens seine traditionelle Funktion. Fast immer wird er von den Dramatikern als Übermittler eines Teils der Handlung eingesetzt. Und wann immer der Geschichtenerzähler zum Einsatz kommt, tritt er nicht als bloßer Erzähler auf, sondern seine Erscheinung wird durch Kostüme, Requisiten wie auch durch seine traditionelle Sprachmelodie betont.

In „Es war einmal“ von Qāsim Muḥammad zum Beispiel fungiert der Geschichtenerzähler als Kommentator. Immer wieder wendet er sich dem Publikum zu, spricht es direkt an, erklärt gewisse Entwicklungen der Handlung oder verrät Details über die Figuren und tritt hin und wieder in Gespräche mit diesen ein.⁶¹⁵

In „Der Schlüssel“ von Yūsuf al-‘Ānī leitet der Geschichtenerzähler die Handlung mehrerer Szenen ein. Er gibt entweder einen, meistens erklärenden, Kommentar ab oder er informiert das Publikum über einige Details der Handlung. Hin und wieder bezieht er durch seinen Kommentar eine Stellung zu dem, was er erzählt ein:

„Narrator: The bull has served humanity. The bull has contributed to the prosperity of agriculture and industry and to civilization in general. In the old legends the bull was a

⁶¹⁴ Ardaš, Sa’d: Der Ḥakawātī und die Krise des arabischen Theaters. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 190

⁶¹⁵ Alwān, Qāsim: Das Theater der 1970 Jahre, Die theatralen Quellen von Qāsim Muḥammad, aus: Al-MADA. Eine politische und allgemeine Tageszeitung. Erscheint von Al-MADA-Institution für Information, Kultur und Künste, Nr. 11-260, Nov. 2004, www.almadapaper.com.

symbol of strength, and in some countries there are some people who fight the bull and enjoy killing it. [...]”⁶¹⁶

Andererseits helfen die Kommentare des Geschichtenerzählers, gewisse zeitliche Entwicklungsphasen zu überbrücken. Zum Beispiel sagt der Geschichtenerzähler über eine Etappe bei der Suche von Hairan, Haira und Nouar nach dem benötigten Schlüssel:

„Narrator: And as the story tells, they kept on walking and walking, from land to land and from place to place until they came to the garden. But the garden they came to was a deserted garden with no people in it and no sign of life. [...] The garden kept stretching out its roots to reach the water - it was only asking for a taste of water - until its roots were tried out and they wilted and died. The garden was suffering from drought, while in other places the water was suffocating the earth and rending it apart, killing whatever was inside it, or lived on its surface. [...]”⁶¹⁷

In den Theaterstücken „Yāsīn und Bahīya“, „Oh Nacht! Oh Mond!“ von Naǧīb Surūr sind sowohl der Geschichtenerzähler als auch der Chor bei der sehr langen Zeitspanne des Bühnengeschehens sehr effizient eingesetzt.

Aber insbesondere in „Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“ von Sa‘dallah Wannūs kommt dem Geschichtenerzähler eine wichtige Rolle zu. Er übernimmt im Stück eine Doppelfunktion. Er ist einmal eine zeitgenössische Figur, gehört also wie die Kaffeehausbesucher der Gegenwart an. Zugleich wird das von ihm Erzählte auf der Bühne dargestellt. Damit hat die Handlung des Stückes zwei Zeitebenen, die vom Autor sehr geschickt miteinander verflochten wurden. Äußerst beeindruckend ist der vom Autor mit starkem emotionalem Potential aufgeladene Effekt, als der Henker den Kopf des Mamlūken Ġābir zum Geschichtenerzähler hinwirft. Der Geschichtenerzähler liest den Kaffeehausbesuchern den darauf geschriebenen Brief des Ministers vor, der mit der kaltblütigen Anmerkung, den Mamlūken Ġābir zu töten, endet. Effektiv ist auch die Szene, in der der Geschichtenerzähler den von seinem Körper abgetrennten Kopf des Mamlūken Ġābir seiner Freundin Zumurrud überreicht. Durch diese und andere Szenen werden Vergangenheit und Gegenwart symbolisch miteinander verbunden.

⁶¹⁶ Al- ‘Ani, Yusuf: The Key, S. 271

⁶¹⁷ ebenda, S. 272

Ein umfangreiches Einsetzen des traditionellen Geschichtenerzählers, al-Ḥakawātī, gab es mit der Gründung der libanesischen Ḥakawātī-Gruppe 1977 unter der Leitung des bekannten libanesischen Theaterschaffenden Roger ‘Assāf. Aber auch wenn diese Gruppe nach dem Geschichtenerzähler (al- Ḥakawātī) genannt wurde, stellt sich das Theaterkonzept der Gruppe nicht als ausschließlich in der Tradition des arabischen Geschichtenerzählers stehend dar, sondern wurden in den Aufführungen der Gruppe unterschiedliche traditionelle Theaterformen und Volkskünste miteinander verbunden.

Als über die libanesische Grenze hinaus berühmt gewordenes Beispiel für die Arbeiten der Ḥakawātī- Gruppe ist ihre erste Produktion „Die Chroniken von 1936“ aus dem Jahr 1978.

In dieser Theaterarbeit lassen sich elementare Grundsätze der Theaterkonzeption von Roger ‘Assāf und anderen libanesischen Theaterschaffenden am Ende der 1960er Jahre gegründete Gruppe des Beiruter Theaterworkshops erkennen. (*29)

Schon bei der Gründung des Beiruter Theaterworkshops wollten sich Roger ‘Assāf und seine Mitbegründer unbedingt von nach westlichen Regeln gestalteten Theateraufführung lossagen.

Ein wichtiger Grundsatz dabei war, die Distanz zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum aufzuheben. Und überhaupt versuchte die Gruppe, ihre Aufführungen außerhalb typischer Theaterhäuser zu veranstalten. Die Ḥakawātī-Gruppe machte sich nicht selten zu einer Art Wandergruppe und suchte Menschen auf, in deren Leben Theaterbesuche keine Selbstverständlichkeit sind. Dabei gab es weder eine bestimmte Sitzordnung noch wurde für den Beginn einer Vorstellung ein Zeitpunkt festgelegt. Egal wo die Vorstellungen stattfanden, pflegte die Gruppe die Besucher mit Musik, Tanz und Gesang zu empfangen. Die Besucher können, wenn sie wollen, am Tanz teilnehmen. Die Mitglieder der Gruppe mischten sich unter die Zuschauer und unterhielten sich mit ihnen. Nicht selten endete eine Vorstellung mit gemeinsamem Tanz und Gesang.

Dadurch versuchte die Gruppe einen weiteren Grundsatz ihres Theaterkonzeptes zu verwirklichen, nämlich der Aufführung einen festlichen Charakter zu geben, und zwar wie dies in der arabischen Volkskultur bei künstlerischen Darbietungen üblich ist. Immer wenn im

(* 29) Siehe Abschnitt: **8.2. Neue Autoren, neue Themen und neue Tendenzen**

arabischen Raum gesungen wird, Musik oder szenisch- darstellende Akte gespielt werden, dann geschieht dies, ob im privaten oder öffentlichen Bereich, zu einem festlichen oder feierlichen Anlass.

Mit all dem versuchte die Gruppe die volkstümliche Prägung ihrer Theatervorstellung zu akzentuieren. Mit dieser Volkstümlichkeit beabsichtigte die Gruppe eine grundsätzliche Idee der Originalisierungsbewegung, nämlich, ein Theater „vom Volk“ und nicht nur „für das Volk“ zu erfüllen.⁶¹⁸

Für die Herstellung eines Bezugs zum Volk galt für die Gruppe als Prinzip, dass die behandelten Themen die Realität wiedergeben sollen. Dabei war die politische Realität von größter Bedeutung. Somit tritt ein weiteres Merkmal der Theaterarbeiten dieser Gruppe hervor, nämlich, das Theaterereignis zu einer politischen Aktivität zu machen. Beispiel für Theaterarbeit der Ḥakawātī-Gruppe ist das Stück „Die Chroniken von 1936“.

In „Die Chroniken von 1936“ geht es um die Rekonstruktion eines Ereignisses während des Volksaufstandes des Jahres 1936 gegen die französische Mandatherrschaft, als die Volksmassen die von den Franzosen im Gefängnis der Stadt Bint Ġbayl gefangen gehaltenen Führer des Aufstandes befreiten.

Der Stoff zum Stück ist eine Sammlung von unterschiedlichen Dokumenten oder Überlieferungen und Erzählungen von Leuten, die die Ereignisse erlebt hatten. Zu einem Hauptmotiv erhoben ist im Stück der Kampf des Volkes gegen Fremdherrschaft.

Auch die Realisierung dieses Stückes wurde kollektiv angegangen, was auch bei Theaterstücken der Vorgängerin der Ḥakawātī-Gruppe, nämlich dem Beiruter Theaterworkshop, ein Arbeitstil war. Der letzte Schliff, aber auch der Stil der Inszenierung wurde letztendlich von Roger ‘Assāf gegeben.

Die Rolle des Geschichtenerzählers in „Die Chroniken von 1936“ diente einmal zur Übermittlung von historischem Detail und zum anderen zur Überbrückung von unterschiedlichen Zeitspannen. Außerdem griff der Geschichtenerzähler immer wieder in die Handlung ein, um die Bühnenillusion zu durchbrechen. Noch dazu übernahm er auch als Schauspieler mehrere Rollen. Wie schon andere Schauspieler es taten, mischte sich der

⁶¹⁸ Ardaš, Sa’d: Der Ḥakawātī und die Krise des arabischen Theaters. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 187ff

Geschichtenerzähler unter das Publikum, plauderte mit den Leuten und nahm vor und nach der Vorstellung an Tanz und Gesang teil.⁶¹⁹

9.4.2.1.4. Die Schattenspiele

Eine weitere künstlerische Gattung, die als eine der traditionellen arabischen Theaterformen gesehen wurde und auch tatsächlich am ehesten einen theatralen Charakter aufweist, sind die Schattenspiele, arabisch: □ayāl az-Zill. Es wird vermutet, dass die Schattenspiele mit den Tataren in den Irak gelangten. Die erste Erwähnung der Schattenspiele kommt im Buch „Die Klöster“ (*30) von aš-Šabuštī (gest.998) vor.⁶²⁰

Von allen arabischen Ländern konnten sich die Schattenspiele in Ägypten etablieren und dort zu einer hohen Kunst entwickeln. Historische Quellen berichten, dass der berühmte Sultan Saladin (Regentschaft 1169-1193) einigen Schattenspielvorfstellungen beiwohnte und sich von den Darbietungen sehr beeindruckt zeigte.⁶²¹

Arabische Forscher sehen in den Schattenspielen eine Weiterentwicklung der Maqāma, wobei mit diesen verglichen in den Schattenspielen das dramatische und darstellende Element viel ausgeprägter ist. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Maqāmen und den Schattenspielen liegt darin, dass die letzteren ohne Technik und verschiedene Hilfsmittel nicht durchführbar sind. Noch wesentlicher ist die Verkörperung der Rollen durch Menschen, die

⁶¹⁹ Ardaš, Sa'd: Der Ḥakawātī und die Krise des arabischen Theaters. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 184ff

(*30) vergl. 1966, بغداد، مكتبة المثنى، منشورات كوريس عواد، تحقيق كوريس عواد، تحقيق الشابشتي، لأبي الحسن علي بن محمد الشابشتي،

Die Klöster, von Abū 'Alī Ibn Muḥammad aš-Šabuštī, Edition: Kūrīs 'Awwād, Publikationen der Muṭṭanā Buchhandlung, Bagdad, 1966.

Es gibt eine deutsche Teilübersetzung des Buches „Die Klöster“: Rothstein, G: Zu aš-Šabuštī's Bericht über die Tahiriden. Orientalische Studien, Festschrift Theodor Nöldeke, ed. Bezold, Giessen, 1906, Sachau, Eduard: Vom Klosterbuch des Šabuštī, Berlin 1919.

⁶²⁰ ar-Rā'ī, 'Alī: Das Theater bei den alten Arabern. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 13

⁶²¹ Zaḡlūl, Salām, Muḥammad: Die Literatur im Mamlūken-Zeitalter, S. 291

die Figuren betätigen und ihnen ihre Stimme verleihen. Weiters wurden die Vorführungen mit Musik und Gesang begleitet.

Es gibt zwar keine Belege dafür, wie die Entwicklung der Schattenspiele vor sich ging, aber es sind drei vom irakischen Dichter Ibn Dāniyāl (1248-1311) verfasste Schattenspielstücke erhalten.^(*)31)

Šams ad-Dīn Muḥammad Ibn Dāniyāl verließ mit neunzehn Jahren seine Stadt Mosul Richtung Ägypten. In Mosul hatte er Augenheilkunde studiert. In Kairo praktizierte er als Augenarzt. Später machte er sich einen Namen als einer der besten Dichter seiner Zeit. Er gilt als ein Vertreter der in der Abbasiden-Epoche bekannten „al-Muğūn und al-ā‘a-Dichtung“, was soviel wie „Dichtung der Ausschweifung und der Unmoralität“ bedeutet. Aber dass er bis zum heutigen Tag bekannt geblieben ist, verdankt Ibn Dāniyāl nicht so sehr seiner Dichtung als viel mehr seinen Schattenspielstücken.

Es ist allerdings nicht bekannt, wie Ibn Dāniyāl zum Verfassen von Schattenspielen kam und auch nicht, ob es vor oder nach ihm andere Verfasser in dieser literarischen Gattung gab. Aber aus dem Vorwort zu seinem Band „Phantasiebilder“, das die drei von ihm erhaltenen Stücke umfasst, könnte man schließen, dass er selbst zufällig dazu kam. Darin schreibt er zu seinem Freund:

"كتبت إلي أيها الأستاذ البديع والماجن الخليع... تذكر أن خيال الظل قد مجته الأسماع ونبت عنه لتكراره الطباع وسألنتني أن أصنف لك من هذا النمط ما يكون بديعا من أشخاص السفط فصدني الحياء فيما رمته مني أن ترويه عني. ولكن رأيت إن تمنعي من هذا المرام يوهمك إني قاصر عن هذا الاهتمام واهن الفكرة عاجز الفطرة عن غزارة البينوع وإجابة الخاطر المطبوع فجلت في ميدان خلاعتي وأجبت سؤالك لساعتي وصنفت لك من بابات المجون والأدب العالي لا الدون ما إذا رسمت شخوصه وبوبت مقصوصه وخلوت بالجمع وجلوت الستار بالشمع رأيت بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذلك الخيال":

„Du schriebs mir, hervorragender Meister und hemmungslos Ausschweifender [...] dass die Leute des al-ayāl az-Zill überdrüssig würden und sich bei den wiederholten (Geschichten) langweilten. Und du ersuchtest mich, für dich etwas Ausgezeichnetes von dieser Sorte zu erfinden. Aber meine Scham vor dem, was du von mir erzählen würdest, hielt mich zurück, deinen Wunsch zu erfüllen. Dann sah ich aber ein, dass gerade das Nichterfüllen dessen, was du von mir verlangst, dich fälschlicherweise glauben ließe, dass ich dieser Sache nicht gewachsen, ideenarm, unbegabt oder vielleicht nicht reich an Einfällen wäre. So ging ich

(*)31) Siehe dazu: Ibn Daniyal, Muhammad: three shadow plays, Ed by Paul Kahle, public. Cambridge, 1992

durch das Feld meiner ausschweifenden Praktiken und beeilte mich, deinen Wunsch am schleunigsten zu erfüllen. Ich verfasste prompt für dich, und das in einem nicht dürftigen, sondern erhabenen Stil, Stücke über Ausschweifungen, so dass, wenn du dafür die Figuren zeichnest, sie einordnest, mit der Gruppe übst, die Leinwand mit Wachs polierst, wirst du hervorragende Metaphern finden, welche in ihrem Wahrheitsgehalt die Phantasie übertreffen.“⁶²²

Aus diesem Brief kann man schließen, dass trotz seines nicht gerade beispielhaften Lebensstils Ibn Dāniyāl als bekannter Dichter doch Bedenken hatte, etwas in Umgangssprache und für eine volkstümliche Kunst zu verfassen. Aber sein Wunsch, sein Können unter Beweis zu stellen, trieb ihn letztendlich, das zu tun, was von ihm verlangt wurde. Dies könnte auch der Grund dafür sein, warum seine Stücke als einzige dieser Kunst schriftlich erhalten geblieben sind. Denn es musste für andere Dichter nicht gerade leicht gewesen sein, sich auf eine Kunst einzulassen, die nicht als anspruchsvolle Literatur galt.

Die drei Schattenspielstücke, „Bāba“ genannt, sind in Vers, Prosa und Zağal, eine Art Strophengedicht, verfasst. Sie haben den Titel: „Phantasiebilder“, „Merkwürdiges und Seltsames“ und „Der Liebesverfallene und das verlorene Waisenkind“. Anscheinend verfasste Ibn Dāniyāl seine Stücke zur Regentschaft des ägyptischen Herrschers az-Zāhir Baybars (1260-1277).

Und wie es bei volkstümlichen darstellenden Künsten überwiegend der Fall ist, handelte es sich bei den drei Stücken um Komödien. Die literarische Sprache vermittelt einen Übergang von hochsprachlicher zu umgangssprachlicher Literatur, aus dem sich später die Sīra und andere Gattungen der volkstümlichen Literatur entwickelten.

Das Thema von „Phantasiebilder“ ist der Emir Wiṣāl, der eine schöne und aus angesehener Familie stammende Frau heiraten will. Er beauftragt die Brautbewerberin „Umm-Rašīd“, ihm so eine Braut zu vermitteln, was sie auch tut. In der Hochzeitnacht wird er mit einer hässlichen Braut konfrontiert. Er ist außer sich vor Wut und droht Umm-Rašīd und ihren Mann umzubringen. Aber am Schluss gelangt er zur Überzeugung, dass Gott ihn mit dieser

⁶²² al-Ğammāl, Aḥmad Ṣādiq: Die umgangssprachliche Literatur im Mamlūken-Zeitalter, S. 202

Frau für die von ihm begangenen Sünden strafen wollte. Er schwört Reue und nimmt sich vor, nach Mekka zu pilgern.⁶²³

Die Hauptfigur in „Merkwürdiges und Seltsames“ heißt ‘Ağīb (Merkwürdig). Dieser ist ein Musterbeispiel für den gebildeten Wanderbettler in den Maqāmen von Badī’ az-Zamān al-Hamadānī und al-Harīrī. Unter anderen gibt sich ‘Ağīb als Prediger aus. Aber es handelt sich bei ihm um ein seltsames Exemplar von einem Prediger. In seinen Predigten dankt ‘Ağīb Gott dafür, den Wein geschaffen zu haben und er ermutigt auch alle Armen und Bettler, mit Eifer und Schlaugigkeit zu Geld zu kommen und auch alles, was es in der Welt an Vergnügungen gibt, zu genießen.⁶²⁴

Das dritte Schauspielstück „Bāba“ ist „Der Liebesverfallene und das verlorene Waisenkind“. Der Held des Stückes liebt einen Jungen, der der Waise genannt wird und versucht mit allen Mitteln das Herz seines Liebesobjekts zu erobern. Das Stück endet mit einem riesigen Fest, das der Liebesverfallene für den Waisen veranstaltet. Am Schluss erscheint den Festgästen der Todesengel und sie laufen in Panik davon.⁶²⁵

Abgesehen von ihrem künstlerischen Wert sind die Stücke von Ibn Dāniyāl ein seltenes Dokument für das soziale Leben der arabischen Gesellschaft in jener Epoche, von der ansonsten in den klassischen Quellen wenig berichtet wird. In „Merkwürdiges und Seltsames“ sind siebenundzwanzig Menschentypen, darunter aller Art Gaukler, Glasschlucker und Affen-Katzen-, Hunde-, und Löwentrainer vertreten.⁶²⁶

Aber weil bei den Schattenspielen neben sozialer auch nicht selten politische Kritik geübt wurde, waren diese Spiele hin und wieder staatlicher Willkür ausgesetzt. Und wegen der freizügigen Darstellung menschlicher Beziehungen aller Art wurden sie auch seitens religiöser Fanatiker angegriffen. Darauf folgten Verbote und Verbrennung von Schattenspielausrüstungen.⁶²⁷

⁶²³ Zağlūl, Salām, Muḥammad: Die Literatur im Mamlūken-Zeitalter, S. 294

⁶²⁴ ebenda, S. 296

⁶²⁵ ebenda, S. 299

⁶²⁶ ebenda, S. 297

⁶²⁷ Yūnis, ‘Abd al-Ḥamīd: Die Schattenspiele, ein Theater vor dem modernen Theater. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 53

Als die Osmanen im 15. Jahrhundert Ägypten eroberten, gelangten die Schattenspiele in die Türkei. Nach mehreren Jahrhunderten kamen sie nach Ägypten zurück und blieben dort bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts erhalten.⁶²⁸

Der bekannte Autor 'Abd al-Ḥamīd Yūnis erwähnt, dass er in seiner Jugend in den 1920er Jahren noch Schattenspiele erlebte.

"ولقد كان في الحي الذي أعيش فيه مثل هذه الدار التي كنا نختلف إليها بين حين وحين. ثم تحولت على الأيام إلى دار للسينما الصامتة".

„Es gab im Bezirk, wo wir wohnten, so ein Haus, in das wir hin und wieder einkehrten. Aber mit der Zeit wurde dieses Haus zu einem Vorführungslokal für Stummfilme.“⁶²⁹

Über die Schattenspiele als eine arabische Theaterform sagt Fārūq Ḥūršīd:

"فالمخيلة إذن مرحلة وسطى بين مسرح الشارع والمسرح القائم بذاته. وهو أيضا مرحلة وسطى بين المؤدي الفردي والتمثيل الذي تشترك فيه الجوقة، وهو مرحلة وسطى بين التخيل الرامز بواسطة أدوات والتمثيل المجسد بواسطة أفراد، وهو رابعا مرحلة وسطى بين النص الملقى والنص الممثل وهو خامسا مرحلة وسطى بين الأدب الفني والأدب الشعبي".

„Die Schattenspiele sind eine Übergangsetappe zwischen Straßentheater und einem selbständigen Theater. Sie sind auch eine Übergangsetappe zwischen einer Vorstellung mit einem einzigen Schauspieler und der, die von einer Gruppe von Schauspielern durchgeführt wird. Sie sind ebenfalls eine Übergangsphase zwischen der Darstellung mit Hilfe anderer Mittel und Geräte und dem Schauspiel, das von Personen verkörpert wird. Sie sind viertens eine Übergangsphase zwischen einem erzählten und einem dargestellten Text. Und fünftens sind sie eine Mittelphase zwischen Hochliteratur und Volksliteratur.“⁶³⁰

Obwohl diese Spiele am ehesten den Charakter eines Theaters haben und in der arabischen Kultur jahrhundertlange Tradition aufweisen, wurden dennoch nur begrenzte Versuche unternommen, sie zu modernisieren. Einer dieser war der Versuch des ägyptischen Dramatiker Rašād Rušdī in seinem Stück „Schau dir mal das an“.

⁶²⁸ Ḥūršīd, Fārūq: Die volkstümliche Wurzeln des arabischen Theaters, S. 177

⁶²⁹ Yūnis, 'Abd al-Ḥamīd: Die Schattenspiele, ein Theater vor dem modernen Theater. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 46

⁶³⁰ Ḥūršīd, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe, S. 223

In diesem Stück baute Rašād Rušdī zwei Theaterhandlungen ein. Eine von diesen betrifft den Schattenspieler Saʿīd. Es geht um seine Liebe zu einer Sklavin, die er gekauft hat, er sich aber ihrer Treue ihm gegenüber unsicher ist.

Das zweite Bühnengeschehen ist ein Schattenspielstück, das Saʿīd aufführt. Es geht darin um den Kaufmann ʿĀlid Ibn an-Nuʿmān, der vom Sultan zum Chef der Kaufleute ernannt wird.

Aber nach nur kurzer Zeit gerät er beim Sultan in Ungnade. Daraufhin wenden sich seine Freunde und Bekannten, ja sogar seine Frau, von ihm ab. Eines Tages tötet er irrtümlich den Sohn des Sultans. Dennoch wird er nicht zur Rechenschaft gezogen. Dies belastet ihn so sehr, dass er aus freien Stücken die Tötung des Sultanssohnes zugibt. Aber auch da wird sein Geständnis nicht ernst genommen. Das stürzt ʿĀlid Ibn an-Nuʿmān in eine tiefe psychische Krise und kann die Welt nicht mehr verstehen. Denn er wurde vom Sultan grundlos seines Amtes als Chef der Kaufleute enthoben, wegen des Tötens des Sultanssohns muss er aber mit keinen Konsequenzen rechnen. ʿĀlid Ibn an-Nuʿmān zieht sich von der Welt immer mehr zurück und sperrt sich für den Rest seines Lebens in seinen vier Wänden ein.

Rašād Rušdī versuchte sein Stück in einem literarischen Stil zu schreiben, der den überlieferten Texten von alten Schattenspielstücken ähnlich ist. Aber insbesondere die Schattenspiel- Darbietungen wurden von den Kritikern viel gelobt und als künstlerische Sensation bewertet.

Andere Theaterstücke, in denen die Schattenspiele eingesetzt wurden, war „aḏ-Ḍāhir Baybars“ von ʿAbd al-ʿAzīz Ḥammūda (Ägypten). Das Einsetzen des Schattenspiels in diesem Stück, dessen Handlung in der Zeit des aḏ-Ḍāhir Baybars (1221-1277) spielt, eine Zeit, in der die Schattenspielkunst eine hohe Entwicklung erreicht hatte, schaffte eine eindrucksvolle Harmonie zwischen Inhalt und Form. Ein weiterer Effekt war die Realisierung

einiger Szenen aus den Stücken des einzigen bekannten Schattenspiellautors Muḥammad Ibn Dāniyāl (1248-1310) ⁶³¹

9.5.2.1.5. as-Sāmir

Das in Ägypten bekannte „as-Sāmir“ kommt vom Wort „Samar/Abendunterhaltung“ und ist eine theatrale Handlung mit Begleitung von Tanz, Gesang und Musik. Ausgeübt wird es überwiegend in ländlichen Gebieten. Die an as-Sāmir beteiligten Personen gehen tagsüber gewöhnlichen Beschäftigungen nach und treten abends bei Feierlichkeiten verschiedener Art auf. Für die Sketche, die sie präsentieren, gibt es keine Texte. Die Darsteller einigen sich vor der Vorführung über ein bestimmtes Thema.⁶³² Dabei geht es hauptsächlich um Imitation. Die Imitierten sind meistens Personen von einem gewissen sozialen Rang, etwa der Bürgermeister eines Dorfs, dessen Verhalten, Sprache oder Aussprüche von den an as-Sāmir beteiligten Personen imitiert werden.⁶³³

as-Sāmir wurde von einigen ägyptischen Dramatikern für moderne Theateraufführungen umgeformt. Zu den Dramatikern, die als erste ein Theaterstück in as-Sāmir-Form zu gestalten versuchte, war Taufīq al-Ḥakīm. Darüber sagt er:

"وقد خطر لي كما خطر لغيري مثل هذه المحاولات. ففي عام 1930 وكنت يومئذ اعمل في الأرياف كتبت مسرحية "الزمار" مستلهما السامر الريفي، فجعلت بطلها من زامري السامر يشتغل فيه بالليل ويعمل ممرضا بالنهار في عيادة مفتش صحة بالريف فقلب عيادة هذا الطبيب إلى سامر حقيقي":

„Wie es auch andere getan haben, dachte ich darüber nach, solche Versuche zu unternehmen. 1930, damals arbeitete ich auf dem Lande, schrieb ich das Stück >Der Flötespieler<, mit dem ich mich vom ländlichen Sāmir inspirieren ließ. Ich machte die Hauptfigur darin zu jemandem, der Abends mit einer Sāmir-Gruppe auftritt und tagsüber als Assistent in der

⁶³¹ ‘Abd al-Ġanī, Muṣṭafā: Das ägyptische Theater in den 1970er Jahren, S. 76f

⁶³² Idrīs, Yūsuf: Zum ägyptischen Theater. In: Zum arabischen Theater, S. 484

⁶³³ □ūršīd, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe, S. 228

Praxis eines Gesundheitsinspektors auf dem Lande arbeitet und eines Tages die Praxis in einen ausgesprochenen Sāmīr umwandelt.“⁶³⁴

Ein anderer Dramatiker, der as-Sāmīr zum Kern der Handlung in seinen Theaterstücken machte, war Maḥmūd Diyāb. Über die Gestaltung seines Stückes „Ernteabende“ in Form des Sāmīr schreibt er:

"وحدث أن كنت في زيارة للقرية وفكرة (ليالي الحصاد) تدور برأسي، فوجدتني اجلس ذات ليلة في حلقة من أهل القرية نتسامر. فجأة شاهدت بعض الأشخاص يقلدون البعض الآخر من رجال القرية. ومن خلال هذا التقليد يعلن المقلد وجهة نظره الخاصة في الشخصية المقلدة ويظهرنا على جوانب خفية منها. وهنا تمثل أمامي المسرح المصري الأصيل كاملاً، في بساطته المتناهية وحيث يقدم المشخصون كل المواقف الإنسانية المتعددة ويصورون الناس والأشياء في حركات مجردة موحية تنبع مباشرة من خاطر بلا قيود من منطق أو تقنين. وفي هذه اللحظات انطلقت (ليالي الحصاد) في شكلها الذي اعتمد في قالب السامر.":

„Es geschah während eines Besuches im Dorf, dass ich mich eines Abends in einer Männerrunde befand. Zu dieser Zeit drehte sich in meinem Kopf die Idee zu >Ernteabende<. Wir unterhielten uns, als einige Männer plötzlich begannen, andere Dorf Männer zu imitieren. Dabei drückte der Imitator seine Meinung über die imitierte Person aus und hob versteckte Charakterzüge von dieser Person hervor. In diesem Augenblick vergegenwärtigte sich vor meinen Augen das originalägyptische Theater mit seiner unendlich einfachen Form. Mit dieser Art Darstellung präsentieren die Imitatoren alle menschlichen Momente und schildern Menschen und Dinge mit abstrakten und ausdrucksvollen Gesten, die von ihnen spontan und ohne Verfolgung bestimmter Logik oder Regelungen herauskommen. Daraus entstand das Stück >Ernteabende<, welches sich in seiner Form weitgehend auf den Sāmīr stützt.“⁶³⁵

Auch Yūsuf Idrīs, der seine Begeisterung für alle traditionellen theatrale Formen kraftvoll zum Ausdruck zu bringen pflegte, sah insbesondere in as-Sāmīr die nationale theatrale Form schlechthin.⁶³⁶

Später konzipierte Yūsuf Idrīs sein Stück „al-Farāfir“ nach der Form des Sāmīr. Die Hauptfigur im volkstümlichen as-Sāmīr ist „Farfir“, Plural „Farāfir“. Darüber sagt Idrīs:

⁶³⁴ al-Ḥakīm, Taufiq: Unsere Theaterform. In: Theorie des Theaters, Teil II, S.655

⁶³⁵ Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, Teil I, S. 615

⁶³⁶ Idrīs, Yūsuf: Zu einem ägyptischen Theater. In: Zu einem arabischen Theater, S. 484

"فرفور أو زرزور وهو المحور الرئيسي الذي تدور حوله الرواية وبمواقفه وآرائه وحركاته يضحك الناس. وفرفور أو زرزور مثال صادق للبطل الروائي المصري الحذق، الذكي، الساخر.... وفرفور هذا أو زرزور ليس ممثلاً بالمعنى الذي نفهمه الآن من كلمة ممثل، لأنه في حقيقته أيضاً وفي حياته العادية فرفور. انه ظاهرة اجتماعية موجودة في كل زمان ومكان... ذلك الإنسان الساخر بسليقته وبطبعه، ذلك الذي لا يتصيد الانفعال ولا يدعى ما ليس فيه، انه مضحك ومهرج وحكيم وفيلسوف في نفس الوقت".

„Farfūr oder Zarzūr ist die Hauptachse, um die sich das Stück dreht. Durch sein Verhalten, seine Ansichten und Gestik bringt er die Menschen zum Lachen. Farfūr, mit anderen Namen auch Zarzūr, ist ein authentisches Muster für die schlaue, kluge und zynische ägyptische Theaterfigur. Farfūr, bzw. Zarzūr ist nicht das, was wir unter dem Wort >Schauspieler< verstehen, da er auch im realen Leben ein Farfūr ist. Er ist ein soziales Phänomen, das in jeder Zeit und überall zu finden ist. Er ist ein von Natur her ein zynischer Mensch, der seine Gefühle nicht affektiert und nicht behauptet, etwas zu besitzen, was nicht Teil seines Charakters wäre. Er ist ein Spaßmacher, Clown, Weiser und Philosoph zugleich.“⁶³⁷

Der erste Akt in „al-Farāfūr“ wird mit der Rede einer Figur, die den Autor vertritt, eingeleitet. Einige Stellen in dieser Rede reflektierten die Vorstellungen Yūsuf Idrīs vom Theater, welche man auch in seinen theoretischen Schriften wieder findet:

„Author: [...] However, we are in a theatre, and a theatre is a celebration, a big meeting, a festival. It is a lot of people, human beings who have left their troubles outside and have come here to live together for two or three hours. It is a big family having a reunion and celebration first, the reunion itself, and second, the fact that in the course of this reunion, it will dramatize, philosophize and ridicule itself frankly, impudently, and without any inhibitions.“⁶³⁸

Zur Belustigung, die die Aufführung beim Publikum erzeugen sollte, ist das Stück zur Gänze von unendlicher Witzigkeit durchzogen. Ein Effekt, von dem der Autor reichlich Gebrauch gemacht hat. Die Witzigkeit erscheint hier nicht nur als künstlerischer Effekt, sondern auch als Ureigenschaft des ägyptischen Menschen. Was der Autor beabsichtigte, ist sowohl die Verwurzelung seines Stückes in den volkstümlichen theatralen Erscheinungen zu betonen als es auch als spezifisch ägyptisch erscheinen zu lassen. Aus demselben Grund ist die Sprache des Stückes tief volkstümlich gefärbt. Also frei von den typischen Redewendungen der Intellektuellen. Ferner verfügen die Figuren über ein typisch ägyptisches, volkstümlich

⁶³⁷ ebenda, S. 484f

⁶³⁸ Yusuf Idris: The Farfoors. In: Modern Egyptian Drama, S. 352

geprägtes Verhaltensmuster. Dadurch trafen zwei Volkstümlichkeiten aufeinander: Die Volkstümlichkeit des Sāmīr als eine von mehreren künstlerischen Erscheinungen der Volkskultur und die soziale Verhaltenseigenschaft des ägyptischen Menschen. Angereichert werden diese beiden Komponenten durch eine dritte, nämlich den direkten Anschluss an die Gesellschaft, der diese künstlerische Form entspringt. Denn im Stück werden alle möglichen Themen des alltäglichen Lebens angesprochen.

Der Dialog erscheint im ganzen Stück als eine Art verbaler Schlagabtausch zwischen den Hauptfiguren Farfūr und dem Herrn. Er weist sowohl Züge einer Clownnummer im Zirkus als auch eines Kabarettauftritts auf. Auch dieser verbale Effekt ist von Yūsuf Idrīs wohlüberlegt und stellt ein bewusster Anschluss an die volkstümliche ägyptische Zirkustradition dar. Idrīs lässt Farfūr in typischen Kostümen und Masken des Clowns auftreten:

“Farfoor wears a very old an peculiar suit which is a combination of the apparel of acrobats, circus clowns and puppets. He is dark or darkish in color and has white powder or flour on his face [...] It is essential that the actor playing Farfoor should have in his own private life a talent for making fun of people or making them laugh.”⁶³⁹

Die kabarettähnlichen Auftritte erinnern an die Possenreißer, deren Tradition bis zu den Anfängen des arabischen Theaters zurückgeht, und welche sich dann mit Naǧīb ar-Riḥānī und anderen bekannten Schauspielern zur Sozialkomödie entwickelten

Gerade dieser Anschluss an die Tradition der Possenreißer reflektiert eine differenzierte Einstellung der Originalisierungstheoretiker zum Unterhaltungstheater und seinen Vertretern wie ar-Riḥānī, ‘Alī al-Kassār und andern Schauspielern vor und nach ihnen.

Insbesondere Vertreter dieser Theatergattung wie eben ar-Riḥānī und ‘Alī al-Kassār wurden ständig dafür kritisiert, zur Entstehung eines anspruchslosen Theaters beigetragen zu haben. Das Ziel dieses Theaters wäre nur die Unterhaltung des Publikums und es von seinen alltäglichen Leben, aber auch von den ernsthaften politischen und sozialen Problemen der Gesellschaft, abzulenken. (*32)

Aber auf einmal änderte sich die Einstellung gegenüber den Vertretern dieser Theatergattung und sie wurden von einigen Theoretikern der Originalisierung sogar als Vertreter eines volkstümlichen Theaters hochgeschätzt. Man sah die künstlerische Leistung dieser

⁶³⁹ ebenda, S. 354

(*32) siehe Abschnitt: **4. Postpionierzeit, 4.4. Unterhaltungstheater und Sozialkomödie**

Theaterleute darin, sich den nationalen volkstümlichen Künsten angeschlossen zu haben. So meint ein Autor:

"أما المسرح الشعبي الذي تطور على يد فنانيين شعبيين كالكسار والريحاني فقد كان كتابه يستمدون من الموروث الشعبي زادهم باستمرار حتى في محاولات التمثيل التي قاموا بها للمسرح ادخلوا المغني في مسرحيات شكسبير وادخلوا النموذج الشعبي في مسرحيات الريحاني والكسار وحققوا معادلة اللغة الثالثة وأظلتهم روح ألف ليلة والسير الشعبية بشكل تلقائي ومباشر."

„Was das volkstümliche Theater angeht, welches sich mit Künstlern wie al-Kassār und ar-Riḥānī entwickelte, so holten die Autoren dieser Gattung die Nahrung dafür aus dem volkstümlichen Kulturerbe. Sogar führten sie bei ihrem Schauspiel Sänger in den Theaterstücken von Shakespeare den Sänger ein. In den Stücken von ar-Riḥānī und al-Kassār schufen sie die volkstümliche Theaterfigur und erreichten dadurch die Bilanz einer dritten Sprache. (*33) Ebenso ließen sie sich spontan und direkt vom Geist Tausendundeiner Nacht und den Volks-Sīras inspirieren.“⁶⁴⁰

Zu den komischen Effekten in „al-Fāraḥ“ gehört es, das Publikum mit unerwarteten Momenten zu überraschen. Der größte Effekt dieser Art tritt am Anfang des Stückes ein, und zwar beim Auftritt der Figur, die den Autor verkörpert. Dieser steht zunächst in einem sehr schicken Smoking hinter einem Pult und hält eine Rede. Nachdem er für einige Minuten gesprochen hat, sagte er dem Publikum:

“Allow me to come closer to you. (He leaves the rostrum and approaches the front of the stage. The audience discovers that despite the elegance of his upper half, he has on very short pants showing his long, wiry legs and shoes with no socks. When everyone laughs): With all appreciation for your noble feelings and your boundless joy that I’ve come closer to you, I see no reason for your laughter. The play hasn’t begun yet. (Laughter) Come on, have you never seen an author so close before?”⁶⁴¹

Zu den elementaren Effekten des Komischen zählt die absurde Logik der Verhaltens- und der Gedankenwelt der Figuren. Eine davon tritt hervor, als sich die Hauptfiguren des Stückes verselbständigen. Am Anfang des Stückes tritt Farḥūr auf, ehe ihm dies der Autor erlaubt, und geht mit ihm eine Debatte ein, über, was sein soll und was nicht:

“Author: Shouldn’t you wait until I introduce your Master to the audience?”

(*33) gemeint ist eine Mittelsprache zwischen Umgang- und Hochsprache

⁶⁴⁰ □ūršīd, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe, S. 207f

⁶⁴¹ Yusuf Idris: The Farfoors. In (Modern Egyptian Drama), S. 353

Farfoor: Never mind. I'll do that.

Author: Well, at least let me introduce you.

Farfoor: You can't even introduce yourself! So how can you introduce me.[...].⁶⁴²

Der Gipfel der Absurdität offenbart sich darin, dass der Herr, weil er eben ein Herr, gewohnt ist, dass die anderen für ihn alles erledigen, von Farfür verlangt, für ihn zu heiraten. Als sich Farfür darüber verwundert zeigt, läuft zwischen ihm und dem Herrn folgender Dialog:

“Farfoor: Do you mean I should look for the bride, find her, propose to her, have the contract concluded, and...

Master: And you stop right there and stay where you are.

Farfoor: You mean you leave me all the thorns and the muck and you take just the rose, ready and clean? What a pig of a master!

Master: That's how it goes with all Masters. Attend to your job now.”⁶⁴³

Später, als beide verheiratet sind und Kinder haben, aber durch ihren Job als Totengräber kein Geld verdienen, um ihre Familien ernähren zu können, da alle Leute gesund sind und keiner mehr stirbt, sagt der Herr zu Farfür:

“Master: Well then, here's an easy solution. Kill somebody.

Farfoor: Kill somebody! Has the man gone mad? Kill somebody to bury him for fifty piasters?

Master: And for less than that. And if I had to, I'd kill you. We want money. We want work. Either you kill someone or I will kill you.”⁶⁴⁴

Vom Inhalt her geht es in „al-Farāfir“ hauptsächlich um das Verhältnis Farfür- Master.

Farfür, der einfache Mensch, von dem erwartet wird, alles für seinen Herrn zu erledigen, und der Herr, der über seine Tätigkeit hinaus, an „Farfür“ Befehle zu erteilen nichts, unternimmt.

Farfür stellt immer wieder die Frage, warum es keine Rollenwechsel geben kann, so dass auch der Herr einmal zu „Farfür“ und dieser zum Herrn wird. In einer von den letzten Szenen des Stückes sagt „Farfür“ in einem langen Monolog unter anderem:

“Farfoor: [...] Is there any other species on earth living like that besides man? Each distinguished person is referred to as a Master, Master of his district, Master of his country, Master of his homeland, Master of his world, Master of history. Even our history forms a pole, our states, our civilization, each state wants to be Mistress over all states and each

⁶⁴² ebenda, S. 355

⁶⁴³ ebenda, S. 389

⁶⁴⁴ ebenda, S. 409

civilization would love to subdue all civilizations. And the result? Cudgel fights that develop into rifle fights that develop into fights between armies with bombs. Ten, twenty, thirty millions fall from the pole and the next day fights start all over again. Then we give them funny names: The fall of Greek civilization and the rise of Roman civilization! The cold war between the East and the West! The conflict between Russia and China and France and America! And everywhere it is Master and Farfoor: Who is to be Master and who Farfoor, and why should I be Farfoor and you Master? Ever since life began it's been like that, thinking that that's the way it is and that people cannot live otherwise. But, in all honesty, is that a life? Is that a way? I swear by my Aunt Nabawiyya that we accept it for one reason only, because we don't see it. If we see it, we cannot go on accepting it.[...]"⁶⁴⁵

Im weitesten Sinne geht es im Stück um die Klassengesellschaft und warum diese Gesellschaftsordnung auch in den modernen Zeiten weiter existiert. Idrīs gibt keine revolutionäre Zukunftsvision, sondern bringt am Ende des Stückes seine Resignation symbolisch zum Ausdruck, indem er Farfür und den Herrn wie die Teile eines Atoms, der eine um den anderen in unendlichen Kreisen drehen lässt.⁶⁴⁶

Außerdem wurde vom Stück auch gesagt, dass Yūsuf Idrīs darin andere Fragen ansprechen wollte:

" والقضايا التي أثارها لم تقتصر على العلاقة بين الإنسان والإنسان، أي السلطة والحرية وطبقات المجتمع المتفاوتة ونزعة السلطة لتوليد الشر، وإنما عبرت أيضا عن الشعور بالعدمية والعبث عند المؤلف، هذا الشعور الذي يوحي بأن العالم قد هجره الله وإن الإنسان ترك لمجابهة مصيره وحده وعليه من الآن أن يقوم بمحاولاته اليائسة ليعطي معنى لوجوده.":

„Das Stück spricht nicht nur die zwischenmenschliche Beziehung und was dazugehört, wie etwa Machtbestreben, Freiheit, die Existenz einer Klassengesellschaft, oder dass die Macht dazu neigt, das Böse zu erzeugen, an, sondern es verrät auch eine nihilistische und absurde Stimmung des Autors. Es sind Gedanken, die den Eindruck vermitteln, dass Gott die Welt verlassen und den Menschen seinem eigenen Schicksal überlassen hätte, und nun muss der Mensch mit aller Kraft versuchen, seinem Leben einen Sinn zu geben.“⁶⁴⁷

9.4.2.1.6. Theatrale Formen aus den Maghrebländern

⁶⁴⁵ ebenda, S. 477f

⁶⁴⁶ ebenda, S. 490ff

⁶⁴⁷ Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, Teil I., S. 114

Zu den oben erwähnten theatralen Erscheinungen wurden von arabischen Forschern und Theaterwissenschaftlern einige in Marokko bekannte volkstümliche Künste mit szenisch-darstellendem Charakter, wie „al-Bisāṭ“, „Sīdī al-Katfī“, „‘Ubaydāt ar-Rimā“ und „Sultan der Studenten“ als originalarabische theatrale Phänomene und auch als Straßentheater gehalten.⁶⁴⁸

al-Bisāṭ entstand ursprünglich in der Stadt Marrakesch und wurde später auch von der Stadt Fez übernommen. Der Begriff „Bisāṭ“ bedeutet Teppich. In einigen arabischen Dialekten aber auch Spaß und Belustigung. Daher werden die zwei Worte oft miteinander verwechselt. Diese Verwechslung ging dann in die Übersetzung über. Auch in deutschen Ausführungen liest man „Teppich- Theater“. Aber der Begriff für die diese Spiele kommt nicht vom Wort „Bisāṭ“ in der Bedeutung vom Teppich, sondern vom umgangssprachlichen Wort „Bisāṭ“ in der Bedeutung von Vergnügung und Unterhaltung.⁶⁴⁹

Die Bisāṭ-Spiele dienten der Unterhaltung sowohl der Oberschicht, beim Sultan beginnend, als auch der Allgemeinheit. Die Darsteller gehörten der Klasse der traditionellen Handwerker an. Es handelte sich dabei um einfache darstellende Spiele, deren Handlung freizügige sozialkritische bis sexuelle Anspielungen beinhalteten. Die sozialkritischen Anspielungen betrafen bekannte Persönlichkeiten der Stadt. Am ersten Tag der Spiele begeben sich die Darsteller in einer Art Karnevalsumzug in Richtung des Sultanspalastes, bunte und schrullige Kostüme tragend. Der Hauptdarsteller trug eine Maske, damit er vor dem Sultan hemmungslos seine ebenso hemmungslosen Witze erzählen konnte. Die früheren Sultane brachten solchen Darbietungen viel Toleranz entgegen und belohnten die Darsteller wie auch die Sänger und Musiker sogar mit großzügigen Geschenken.⁶⁵⁰

Der Entstehungsort der so genannten „**Sīdī al-Katfī-Spiele**“ ist die Stadt Rabat. Die Protagonisten waren ebenfalls Handwerker, insbesondere Schuhmacher. Die Bezeichnung der Spiele ist eine satirische Nachahmung der Namen von Sufi-Orden. Normalerweise besteht eine Gruppe aus zwölf Mitgliedern, an deren Spitze ein Kommentator steht. Aufgetreten wird im Haus eines der Mitglieder oder eines Gastgebers, der ein hoher Beamter oder sogar der

⁶⁴⁸ □ūršīd, Fārūq: Die volkstümlichen Wurzeln des arabischen Theaters, S. 189ff

⁶⁴⁹ Šaqrūn, ‘Abdullāh: Rundfunkgespräche über das arabische Theater, S. 192f

⁶⁵⁰ ebenda 193ff

Sultan selbst sein konnte. Die Darbietungen bestehen aus komischen Szenen gefolgt von satirischen Gedichten. Diese beinhalten oft Anspielungen auf suspektes Verhalten einiger in der Stadt bekannter Persönlichkeiten, wie Haschischrauchen, Bordellbesuche oder Annahme vom Schmiergeld.⁶⁵¹

Die Gruppen der „**‘Ubaydāt ar-Rimā**“ wurden aus Angehörigen verschiedener Berufe gebildet. In ihrer späteren Form etablierten sich diese Spiele als Begleitveranstaltungen zu den von den Stämmen außerhalb der großen Städte veranstalteten Schießfesten. Das Fest wurde alljährlich zu einem bestimmten Termin veranstaltet und dauerte drei Tage. Davor wurden für das Fest unterschiedliche Geschenke und Spenden, darunter Schlachttiere, gesammelt. Zum Fest kamen alle Bewohner, egal welchen sozialen Rang sie innehaben. Es wurde erwartet, dass an den Festtagen alle Streitereien und Prozesse eingestellt werden. Währenddessen wurden von den Gruppen darstellende Szenen und Witze vorbereitet. Die Protagonisten trugen exotische Kostüme, einige davon Frauengewänder. Auch das Imitieren von Frauenverhalten- und Sprechweisen war bei den dargestellten Szenen ein häufiges Motiv. Andere Themen handeln von Streitereien zwischen Geschwistern über Erbteile, oder tüchtige und untüchtige, fleißige und faule Männer und so weiter. Die Szenen werden mit Musik begleitet.⁶⁵²

Die Spiele „**Sultan der Studenten**“ wurden von einem marokkanischen Sultan in der Zeit zwischen 1666 und 1672 eingeführt. Das war der Ausdruck seines Dankes an Professoren und Studenten der Qarawyīn-Universität in Fez, die ihn beim Kampf gegen einen politischen Rivalen, aber auch gegen seinen Bruder, der ihn nach dem Tod des Vaters beseitigen wollte, unterstützten. Am 1. März jedes Jahres wurde der Beginn des Festes offiziell angekündigt. Am ersten Tag der Veranstaltungen wählten die Studenten einen Ersatz- Sultan. Dieser wurde auch vom echten Sultan anerkannt. Es wurde eine Woche lang auf verschiedene Art und Weise in einer sehr lockeren Atmosphäre und ohne politische Hemmungen gefeiert und gespielt, wobei der echte Sultan bei Abschluss der Feierlichkeiten anwesend sein musste.⁶⁵³

Im Grunde genommen geht es bei allen oben erwähnten theatralen Phänomenen um das sich Versetzen in andere Figuren, in die Rolle des Ersatz-Sultans zum Beispiel. Dabei ist die

⁶⁵¹ ebenda, S. 196ff

⁶⁵² ebenda, S. 205f

⁶⁵³ Maḥallāwī, ‘Abd ar-Raḥīm: Eine kurze historische Darstellung des marokkanischen Theaters, aus:

Masraheon (Theaterschaffende), eine geistige, kulturelle Zeitschrift für Angelegenheiten der Theaterkünste, 4.4.2007, www.masreheon.com

Unterhaltung das oberste Prinzip. Zwar wurden bei diesen Spielen sehr frei soziale, moralische und politische Fragen angesprochen, aber es ging dabei nicht selten um eine derbe Art und Weise der Darstellung.

Auch **al-Halaqa** (Der Kreis) gehört zu den traditionellen marokkanischen theatrale Erscheinungen, mit dem Unterschied, dass diese theatrale Form bis heute existiert. Schauplatz des Kreises sind bestimmte Plätze in den großen Städten. International bekannt wurden die Kreisdarbietungen vor der al-Fanā'-Moschee in Marrakesch. Die Darbietungen werden von einem „Ḥalayāqī/ Kreisender“ oder mehreren präsentiert und sie sind eine Mischung aus Erzählungen über bekannte historische oder religiöse Persönlichkeiten, Dichtung, Tanz, Pantomime, Akrobatik, Gesang und Musik. Ihre Zeit ist nicht begrenzt und kann kurz, aber auch mehrere Stunden dauern. Die Hauptgestalt des Kreises ist, dass die Darbietenden von einem Zuschauerkreis umgeben werden.⁶⁵⁴

Aber nicht nur in Marokko, sondern auch in anderen Maghrebstaaten, sind ähnliche theatralische Erscheinungen ein Teil der volkstümlichen Kultur.

Bei allen den bis jetzt erwähnten theatralen Phänomenen wird seitens der arabischen Theaterwissenschaftler und Theoretiker der Originalisierungsbewegung auf die „Furġa/ das Zuschauen“ beim am öffentlichen Raum stattfindenden Spektakel, als grundsätzliche Eigenschaft traditioneller arabischer Theatralität hingewiesen. Nach dem „Furġa-Prinzip“ werden die im öffentlichen Raum agierenden Darsteller, Sänger, Tänzer, Imitatoren, Witze- und Geschichtenerzähler usw. von den Zuschauern umrundet. Die Zuschauer finden sich meistens zufällig zusammen. Mittlerweile hat sich die "فرجة/ Furġa“ als Bezeichnung einer arabischen Theatralität durchgesetzt und es avancierte im Rahmen der Originalisierungsversuche zu einem Theaterbegriff.

Auf diesen beiden Prinzipien versuchten einige Theaterschaffende eine Theorie über das feierliche Theater aufzustellen, bzw. eine Theaterform auf Basis diesen beiden Prinzipien zu konzipieren.

9.4.2.2. Konzeption des feierlichen Theaters und des Theater des Kreises aus

⁶⁵⁴ ebenda.

traditionellen theatrale Erscheinungen

Das feierliche Theater

Im Rahmen der Originalisierung wurden insbesondere ab Ende der 1970er Jahre viele Theateraufführungen als Beispiele für das feierliche Theater erwähnt. Die Theorie des feierlichen Theaters stammt von dem marokkanischen Dramatiker 'Abd al-Karīm Baršīd, der im Jahre 1979 eine Proklamation über das feierliche Theater gab.^(*) Über seine Motive dazu schreibt Baršīd:

"وإيماننا بضرورة الخروج من الفوضى الفكرية التي شتت المسرح العربي وتصوراته وطموحاته وجعلته دائخا بين مجموعة من المدارس التي تروج الثقافة الاستسلامية والإيديولوجية الإمبريالية التي تجعل الإنسان العربي بمعزل عن حركة التاريخ.... وحتى نعطي للمسرح العربي وجهه الحقيقي وهويته السليمة فقد ارتأينا إصدار البيان الأول للمسرح الاحتفالي."

„Überzeugt von der Notwendigkeit, aus dem geistigen Chaos auszubrechen, welches das arabische Theater in seinen Vorstellungen und Bestrebungen erschütterte und es zwischen unterschiedlichen Schulen, die die Verbreitung einer Kultur der Resignation und der imperialistischen Ideologien zum Ziel haben [...], orientierungslos machte, und damit wir dem arabischen Theater ein wahres Gesicht verleihen können, sahen wir uns dazu motiviert, diese Proklamation herauszugeben.“⁶⁵⁵

Das Konzept des feierlichen Theaters beruht auf Basis der oben erwähnten traditionellen theatralen und künstlerischen Erscheinungen, die von den Theoretikern und Theaterschaffenden als originalarabisch erachtet werden. Wie auch schon oben erwähnt wurde, sind alle diese Phänomene durch ihre Präsentation in einem öffentlichen Raum und bei Festen und Feierlichkeiten gekennzeichnet.

Bei den traditionellen theatralen Darbietungen überwiegt das Erzähl- und Imitationselement. Nicht selten werden die Szenen mit Gesang, Tanz und Musik begleitet.

Aber für den Theoretiker des feierlichen Theaters 'Abd al-Karīm Baršīd soll das arabische Theater nicht nur alle diese Elemente beinhalten und den Charakter eines Festes haben, sondern:

* Zum feierlichen Theater vergl.: Hasib Negar: *Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit*. Dissertation, Universität Wien, 2006. Kapitel IV.1.1. Der Marokkaner Abdul Karim Bershid und das Konzept eines feierlichen Theaters. S. 85ff)

⁶⁵⁵ Baršīd, 'Abd al-Karīm: Das erste Manifest des feierlichen Theaters. In: *Theorie des Theaters*, Teil II, S.

"الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة، بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع."

„Die Feierlichkeit ist nicht nur eine Theaterform auf Basis eigener Methoden und Techniken, sondern sie ist im Grunde genommen auch eine Philosophie, die eine neue Vision vom Dasein, dem Menschen, der Geschichte, Kunst, Literatur, Politik und Konfliktsituationen vermittelt.“⁶⁵⁶

Über weitere Details des feierlichen Theaters sagt Baršīd:

"إن المسرح في المنظور الاحتفالي هو تظاهرة شعبية عامة ولأنه كذلك فلا يمكن أن نفصله عن الواقع اليومي لنجعل منه مجرد حلم أو وهم، إن المسرح واقع حياتي بالأساس ولكنه واقع مكثف ومركز وأكثر شفافية وصدقا من الواقع اليومي..."

„Das Theater aus dem Blickwinkel der Feierlichkeit ist eine volkstümliche öffentliche Demonstration. Und weil es so ist, können wir es nicht von der alltäglichen Realität trennen und aus ihm bloß einen Traum oder eine Illusion machen. Das Theater ist im Grunde genommen ein reales Leben, aber es ist eine konzentrierte Realität und transparenter und authentischer als die alltägliche Realität.“⁶⁵⁷

Ferner schreibt er:

"ولما كان المسرح الاحتفالي مسرحا شعبيا بالأساس ولما كان التراث بكل ما يحمله من تنوع وخص يمثل ذاكرة الشعب، فقد كان لابد أن يكون له مكان مهم في إبداعنا المسرحي:"

„Und weil das feierlichen Theater im Grunde genommen ein volkstümliches Theater ist, und weil das Kulturerbe mit allen seinen Vielfältigkeiten und seiner Schöpfungskraft das Gedankengut des Volkes darstellt, so muss es einen wichtigen Platz in unserer Theaterkreation einnehmen.“⁶⁵⁸

Ferner sollte das feierliche Theater nach Baršīds Vorstellung eine kollektive Theaterarbeit sein, um von den „Energien und Erfahrungen“ aller daran Beteiligten profitieren zu können. Dabei sieht er als sehr relevant, dass die Präsentatoren des Festtheaters aus volkstümlichen Schichten stammen. Dadurch würde das Gefühl der Zusammengehörigkeit auf der „Ebene der Sprache, der Fantasie und des Stils“ verstärkt.⁶⁵⁹

⁶⁵⁶ ebenda, S. 739

⁶⁵⁷ ebenda, S. 743

⁶⁵⁸ ebenda, S. 745

⁶⁵⁹ ebenda

Für den Inhalt sah es Baršīd als unbedingt notwendig, auf jene Stoffe, Formen und Geschehnisse aus der arabischen Geschichte und dem Kulturerbe zurückzugreifen, die eine direkte Verbindung zur Realität vermitteln.⁶⁶⁰

Über die Funktion und weiteren Ziele des feierlichen Theaters sagt 'Abd al-Karīm Baršīd auch:

"إننا نرفض المفهوم الكلاسيكي للعملية الإبداعية، أي التمثيل للجمهور وعوضاً عن هذا فإننا نرفع شعار – التمثيل مع الجمهور – فالمسرح في المنظور الاحتفالي هو مؤسسة شعبية. ومن هنا كان لابد أن نرفض المسرح التعليمي والتحريري لأنهما معا يصدران عن مؤسسة واحدة هي المؤسسة الإعلامية. كما نرفض المسرح الكوميدي القائم على شعار (ساعتان من الضحك المتواصل):"

„Wir lehnen den klassischen Begriff vom künstlerischen Schöpfungsprozess, d.h. vor einem Publikum zu spielen, ab. Anstelle dessen erheben wir das Motto: Mit dem Publikum spielen. Denn das Theater aus der Perspektive der Feierlichkeit ist eine volkstümliche Institution. Davon ausgehend lehnen wir sowohl das pädagogische als auch das provokative Theater ab, da beide aus ein und derselben Behörde, nämlich der Informationsbehörde, stammen. Genauso lehnen wir ein Komödientheater ab, das nach dem Motto: „Zwei Stunden ununterbrochenes Lachen“ ausgerichtet ist.“⁶⁶¹

Das Theater des Kreises

Ähnlich wie beim feierlichen Theater basiert das Theater des Kreises auf dem „Furğā-Prinzip“. Als bekanntes Beispiel für das Theater des Kreises sind die Arbeiten des algerischen Theaterschaffenden Walad 'Abd ar-Raḥmān Kākī (1934-1995).

Ein zweiter bekannter Dramatiker, dessen Arbeiten von volkstümlichen Darbietungen des Kreises inspiriert sind, ist 'Abd al-Qādir 'Allūla. Wie andere arabische Theaterschaffende war 'Allūla davon überzeugt, dass die aristotelische Theaterform für eine gut funktionierende Beziehung mit dem arabischen Publikum nicht geeignet ist. Neben zahlreichen Arbeiten in den 1960er Jahren präsentierte 'Abd al-Qādir 'Allūla auch später viele Theaterstücke im Stil

⁶⁶⁰ ebenda, S. 730f

⁶⁶¹ ebenda, S. 749

des Kreis-Theaters wie „Der Sager“ (1980), „Die Bösen“ (1989), „Die Großzügigen“ (1985) oder „Die Äpfel“ (1992).

Wie beim feierlichen Theater präsentieren Vertreter des Theaters des Kreises ihre Arbeiten fernab der nach europäischer Art gebauten Theaterhäuser. Ihre Vorstellungen fanden meistens in Fabriken oder in ländlicher Umgebung statt. Dementsprechend wurden Aufführungen jedes Mal an den lokalen Begebenheiten angepasst.

‘Abd al-Qādir ‘Allūla sprach einmal davon, dass Erfahrungen mit solchen Aufführungen ihn dazu brachten, immer mehr auf Bühnenbilder und Requisiten zu verzichten, bis er letztendlich fast ohne sie auskam. Am Schluss verzichtete man sogar auch auf die Auf- und Abtritte der Schauspieler. Sogar das Wechseln der Kostüme wurde letztendlich vor den Augen der Zuschauer durchgeführt.⁶⁶²

Und gerade in diesem direkten Kontakt mit dem Zuschauer sehen die Theaterschaffenden einen großen Vorteil im Vergleich zu Aufführungen nach westlicher Art. Denn damit können sich die Schauspieler und andere Mitglieder einer Theatergruppe mit ihren Rezipienten unterhalten, ihre Eindrücke, bzw. Reaktionen auffangen und ihre Anregungen erfahren.

Im Sinne der traditionellen theatralen Formen wie dem Geschichtenerzähler, Sira- oder Lobdichter (Maddāḥ), bei denen das Erzählelement stark vertreten ist, versuchten die Autoren oder Regisseure eine Distanz zwischen der Rolle und den Darstellern zu schaffen. Ihrer Meinung nach soll bei einer arabischen Theaterform das Erzähl-Element anstelle von „sich in eine Rolle versetzen“ und die „Verkörperung einer Theaterfigur“ hervortreten.⁶⁶³

Dennoch muss nochmals darauf hingewiesen werden, dass bei Arbeiten in Form des feierlichen Theaters, Theaters des Kreises oder des Ḥakawātī-Theaters kaum nur eine traditionelle theatrale Form als Basis genommen wurde.

Speziell bei den Arbeiten aus den Maghrebländern wurden mehrere traditionelle Theaterformen wie „Sultan der Studenten“, „al-Bisāṭ-Spiele“ und noch andere zu einer neuen Theaterform verarbeitet. Ein gutes Beispiel dafür sind die Theaterarbeiten des marokkanischen Theaterschaffenden aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī.

⁶⁶² Manwar, Aḥmad: Rückgriff auf das volkstümliche Kulturerbe im algerischen Theater, AN-NOOR Magazine, Nr. 156, 2008, www.annoormagazine.com/mag/ar/156/thakafa/thakafa

⁶⁶³ Manwar, Aḥmad: Rückgriff auf das volkstümliche Kulturerbe im algerischen Theater, www.annoormagazine.com/mag/ar/156/thakafa/thakafa

Zusätzlich zum Konzipieren einer Theaterform aus den verschiedenen theatralen Erscheinungen weisen insbesondere einige Theaterarbeiten von aṣ-Ṣiddīqī den Charakter eines Massentheaters auf. Ein Beispiel dafür ist das Stück "Wādī al-Maḥāzin", das 1964 in einem Sportstadion in Rabat aufgeführt wurde.

In diesem Stück wirkten mehr als 150 Schauspieler, Tänzer, Reiter usw. mit. Das Stück behandelt den Kampf des marokkanischen Volkes gegen die portugiesischen Eroberer, aber auch den Bruderzwist zwischen den marokkanischen Herrschern. Im selben Stil wurde 1967 ebenfalls im Sportstadion von Rabat das symbolhafte Stück "Marokko ist eins" aufgeführt.⁶⁶⁴

9.4.2.3. al-Muḥabbazīn, der Qārāqoz und die Passionsähnliche Spiele ((Ta'ziya)

Zusätzlich zu den oben erwähnten theatralen Formen wurden von arabischen Forschern im Theaterbereich traditionelle theatrale Erscheinungen hervorgehoben, die aber im Rahmen der Originalisierungsbewegung kaum oder nur geringfügig zu Modernisierungsversuchen herangezogen wurden. Hier sind davon zu erwähnen **al-Muḥabbazīn**, der **Qārāqoz** mit anderen Bezeichnungen auch **Arāgoz** wie auch die Passionsähnliche Spiele **Ta'ziya**.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, d.h. vor der Napoleon-Expedition nach Ägypten, berichteten europäische Forscher und Reisende, darunter der dänische Weltreisende Carsten Niebuhr, der im Jänner des Jahres 1761 nach Ägypten kam und dort ein Jahr lang blieb, von den sogenannten „**al-Muḥabbazīn**“, die in Kairo und Alexandria überwiegend bei Hochzeiten, Beschneidungsfeiern oder Festtagen kurze darstellende Szenen spielten.⁶⁶⁵

Es handelte sich dabei um Possen, die Geschichten aus dem alltäglichen Leben zum Inhalt hatten. Die Handlung wurde mit primitiver Aufführungspraxis dargestellt. Die Rollen wurden ausschließlich von Männern verkörpert. Bei einer dieser Possen geht es um einen Bauern, der seine Steuern nicht bezahlen kann. Er wird ins Gefängnis geworfen. Nun wird gezeigt, wie seine Frau versucht, ihn frei zu bekommen. Sie geht zum christlichen Schreiber mit ein paar Eiern und Nudeln. Dieser sagt ihr, dass er ihr nicht helfen kann, legt ihr aber nahe, beim Bürgermeister um Hilfe zu bitten. Sie geht zu diesem und gibt ihm etwas Geld. Der empfiehlt

⁶⁶⁴ Bellmann, Dieter: Rückblicke, Arabische Kultur, S. 68f

⁶⁶⁵ Abdel Wahab, Farouk: Introduction to: Modern Egyptian Drama, an Anthology, S. 17

ihr aber, zum Hauptmann zu gehen. Weil sie jetzt kein Geld mehr hat, versucht sie diesen mit ihren weiblichen Reizen zu bestechen.⁶⁶⁶

Obwohl die „Muḥabbaẓīn“ kaum für moderne Theaterarbeiten herangezogen wurden, werden diese Spiele in der theaterwissenschaftlichen Literatur dennoch immer wieder als Beweis für die Existenz einfacher szenisch-darstellender Künste vor dem Kontakt mit der westlichen Kultur angenommen.⁶⁶⁷

Die Trauerfeierlichkeiten (**Ta'ziya**) werden von den schiitischen Muslimen, überwiegend im Irak, Iran, Libanon und Indien, alljährlich anlässlich des Todes des Prophetenenkels al-Ḥusain veranstaltet. Der Enkel des Propheten Muḥammad fiel in der Schlacht bei Karbalā' am 10. Muḥarramm 680.

In den ersten 10 Tagen des islamischen Monats Muḥarram werden täglich in verschiedenen Orten und von verschiedenen Laiengruppen Prozessionen durchgeführt, in denen der Märtyrertod von al-Ḥusain und einigen seiner Familienangehörige und Anhänger rekonstruiert. Die Veranstaltungen können in verschiedenen Städten und von verschiedenen Darbringern gleichzeitig stattfinden. Die Dialoge, welche zum guten Teil auch in Versform verfasst sind, sind schriftlich fixiert, die Verfasser aber unbekannt. Für die Zuschauer ist das Hochkommen von Emotionen Teil eines religiösen Aktes.⁶⁶⁸

Diese passionsähnlichen Spiele sind vielleicht wegen ihres religiösen Charakters, oder weil sie in nur wenigen arabischen Ländern und auch hier nur bei der Bevölkerung schiitischen Glaubens praktiziert werden, kaum für Theateraufführungen umgestaltet worden.

Eine weitere traditionelle Form, die theatrale Züge aufweist, ist der **Qārāqoz**, welcher eine Art Puppentheater ist. Die erste Heimat des Qārāqoz ist die Türkei, von wo er sich dann in fast alle Regionen der arabischen Welt ausbreitete. Es handelte sich beim Qārāqoz um kurze komische Szenen, die meistens durch drei Puppen dargestellt wurden. Die Szenen dauerten etwa zehn Minuten und es gab bestimmte Lokale für die Aufführungen. Aber es kam auch

⁶⁶⁶ ar-Rā'ī, 'Alī: Das Theater im arabischen Vaterland, S. 35f

⁶⁶⁷ ebenda, S. 36f

⁶⁶⁸ Vergl. Brauneck, Manfred: Theaterlexikon, S. 834f

vor, dass der oder die Spieler mit ihrer Gesamtausrüstung von Ort zu Ort zogen. Mit den Puppen werden stereotypische Szenen wie der Streit zwischen Eheleuten, zwei Handelspartnern, Schwiegertöchtern und Schwiegermüttern oder Auseinandersetzungen mit Polizisten dargestellt.⁶⁶⁹

Der Qārāqoz blieb in den arabischen Ländern bis in die 1950er Jahren erhalten. Im Gegensatz zu vielen anderen volkstümlichen künstlerischen Erscheinungen erfuhr er eine gewisse Entwicklung durch Adaptionen für Kindersendungen im Fernsehen. Auch für Kindertheater wurde der Qārāqoz in den 1960er und 1970er Jahren adaptiert.⁶⁷⁰

9.4.3. Analyse: Die Originalisierung des arabischen Kulturerbes oder der Versuch eines Widerstandes

Obwohl die Originalisierung des arabischen Theaters an sich eine kulturelle Bewegung zur Schaffung eines Theaters, das dem arabischen Rezipienten inhaltlich wie formal zugänglich sein sollte, wird bei Betrachtung der unter diesem Begriff zugeordneten Theaterarbeiten erkenntlich, dass diese zu einem hohen Grad politisch geprägt sind. Dies mag nicht außerordentlich erscheinen, bedenkt man, dass die Politisierung des arabischen Theaters in allen Entwicklungsphasen als Tendenz erscheint. Insbesondere verstärkte sich diese Tendenz mit den politischen Umwandlungen in den 1950er und 1960er Jahren. In dieser Phase wurde nach kulturpolitischen Überlegungen seitens der politischen Systeme sowohl die Politisierung als auch die Popularisierung des Theaters betrieben. Aber auch unter den Intellektuellen galt das Engagement in Kunst und Literatur als Aufgabe, zu deren Erfüllung sie sich verpflichtet fühlten.

⁶⁶⁹ Quršīd, Fārūq: Die volkstümlichen Wurzeln des arabischen Theaters, S. 177ff

⁶⁷⁰ ebenda, S. 179

Aber insbesondere Vertreter der Originalisierungsbewegung, egal, ob sie Theaterschaffende oder Theoretiker waren, waren davon überzeugt, das originalarabische Theater soll neben dem künstlerischen Aspekt auch:

- Eine starke Beziehung zur arabischen Realität haben,
- Mit der arabischen Umwelt und dem Volk in enger Beziehung stehen,
- Eine eindeutige geistige und soziale Einstellung reflektieren und nicht zuletzt
- Zeitgemäß und anderen Kulturen gegenüber aufgeschlossen sein.⁶⁷¹

Allerdings scheint die politische Prägung der Originalisierungsstücke sehr kritisch gegenüber den arabischen Regime zu sein. Zur Entstehung solcher Tendenzen trugen politische Entwicklungen bei. Denn trotz differenzierten Einstellungen hatten in den 1950er und 1960er Jahren sozialistische, bzw. kommunistische Ideologien gewisse Gemeinsamkeiten zwischen Intellektuellen und den politischen Systemen, von denen die meisten sozialistisch orientiert waren, geschaffen. Künstler, Dichter, Schriftsteller, Dramatiker usw. konnten sich in die offizielle Kulturpolitik gut integrieren. Im Kunst-, Film-, und Theaterbereich herrschte der sozialistische Realismus. Dieser wurde nicht nur vom Staat gefördert, sondern es gab nicht wenige Künstler, Dichter oder Theaterschaffende, die sich mit dieser Kunstideologie identifizierten.

Aber als die politischen Systeme immer mehr Kunst, Literatur, Film und Theater für Propagandazwecke, darunter für die Verherrlichung der „revolutionären Errungenschaften“ der regierenden Parteien samt ihren Führern instrumentierten, sich zu gleicher Zeit Erscheinungen summierten, die gar nicht so revolutionär waren, wie etwa Machtmissbrauch und politischer Unterdrückung, begann in den späten 1960er Jahren eine Kluft zwischen Intellektuellen und den regierenden Parteien zu entstehen. Allmählich zeichnete sich auch eine Antirichtung zum von den politischen Systemen geförderten sozialistischen Realismus ab. Diese Kluft vergrößerte sich in der folgenden Zeit, als die politischen Regime immer mehr Richtung Diktatur und Unterdrückung Andersdenkender zusteuerten.

Dieser Wandel wurde folglich in den Theaterarbeiten mehrerer Dramatiker thematisiert.

Beispiel dafür sind Theaterstücke von Sa'dallah Wannūs, Mamdūḥ 'Adwān, Samīḥ al-

Qāsim, Yūsuf Idrīs, Naǧīb Surūr, Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr oder Maḥmūd Diyāb.

Dass die Theaterarbeiten dieser und anderer Autoren dennoch zur Aufführung gelangten, ist unterschiedlichen Umständen zu verdanken. Zum einem haben sich die meisten politischen

⁶⁷¹ Ḥammūd, Fāṭima: Das Theater in Syrien zwischen Pionierrolle und Originalisierung, S. 314

Systeme in jener Zeit noch nicht zum späteren mächtigen Alleinherrscher entwickelt und ließen daher einen gewissen Grad an Meinungsfreiheit zu. Zum anderen wurde Kritik zugelassen, um Meinungsfreiheit vorzutäuschen. In zahlreichen Fällen schützte einen Dramatiker der hohe Rang, den er in seinem Land, aber auch in anderen arabischen Ländern, genoss, vor Repressalien.

Trotzdem wurde die Realisierung nicht weniger Theaterwerke, weil sie als Angriff gegen das politische System aufgefasst wurden, untersagt, andere gleich nach der Uraufführung abgesetzt. Eine beachtliche Zahl von kritischen Theaterstücken erschien lediglich in Buchform, überwiegend von Verlagen in anderen arabischen Ländern veröffentlicht.

Allerdings kann der Eindruck, dass die Theaterarbeiten der Originalisierungsbewegung zum hohen Grad politisch geprägt sind, nur bedingt stimmen, bedenkt man, dass die politische Kritik auch in realistischen Theaterstücken dieser Zeit hervorsteht, wie das auch in verschiedenen Kapitel dieser Arbeit, aber insbesondere im Kapitel: **(8. Entwicklung des arabischen Theaters in den 1960er und 1970er Jahren)** dargestellt wurde.

Ferner könnte dieser Eindruck auch aufgrund anderer Tatsachen entstehen und zwar, dass wegen der Aktualität der Originalisierungsbewegung, die Arbeiten dieser Richtung die realistische Theaterstücke überwogen, aber auch deswegen, dass die Originalisierungstheaterstücke mehr Aufmerksamkeit genossen.

Ein weiterer Grund für die politische Prägung der Originalisierungsstücken könnte darin liegen, dass historische und literarische Materialien, gleich ob sie klassisch oder volkstümlich sind, den Autoren eine größere Möglichkeit geben, ihren eigenen Ansichten nicht allzu sehr und offensichtlich preiszugeben. Denn unter Einfluss des sozialistischen Realismus bekamen vorrevolutionäre Epochen in den 1960 und 1970 Jahren eine zusätzliche, genauer gesagt, eine dogmatische Bedeutung in der Kunst und Literatur. Sie wurden nämlich zu einem Synonym für negative Erscheinungen: Kolonialismus, Fremdenherrschaft und wirtschaftliche, soziale und kulturelle Rückständigkeit. Dementsprechend spielt die Handlung einer großen Zahl von Romanen, Theaterstücken, Fernsehserien und Filmen in der Zeit vor den Revolutionen. In diesem Sinne vermitteln auch zahlreiche Werke in Bereichen der Malerei, Bildhauerei und Musik, Film und Theater einen politisch geprägten Begriff von der Vergangenheit. Während einerseits dieses besondere Verständnis von der Vergangenheit sich in der offiziellen Kunst und Literatur etablierte, wurde die politische und bisweilen auch die soziale Realität in diesem Zeitraum immer mehr unantastbar. Infolgedessen nutzten die Autoren diese „Lücke“ aus und setzten die Handlung ihrer Arbeiten in vorrevolutionäre Zeiten. Dadurch wurde eine Art Parallelwelt zur Wirklichkeit geschaffen. Aus dieser Welt entlehnten die Autoren

Geschehnisse, Persönlichkeiten, Verhaltensmuster und Gedenken, auf die sie ähnliche negative oder ersehnte positive Erscheinungen ihrer eigenen Welt reflektierten. Aus diesem Grund bekam das Theater der Originalisierung die Bezeichnung "مسرح الإسقاط السياسي" „Theater der politischen Projektion“. Somit besitzen die Originalisierungstücke trotz ihres archaischen Rahmens einen starken Bezug zur Gegenwart ihres Entstehens.

Wie sehr die Rezeption historischer oder literarischer Stoffe einen Bezug zur Realität aufweist, vermitteln die Worte von Sa'dallah Wannūs, in denen er seine Gedanken beim

Schreiben seines Stückes „Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“ schilderte:

"عُثِرَت على حدوثه المملوك جابر عندما كنت اقلب في الطبعة الشعبية من سيرة الظاهر بيبرس. كان الحدث مرويّة بصفحة أو صفحة ونصف. هالتني دلالتها وبدأت أفكر في عمل مسرحي. ولكن خلال كل فترة عملي كانت الشخصيات تنمو لا كحقائق تاريخية، وإنما كشخصيات حية. تعيش في الواقع وتطرح مشكلات هذا الواقع، إذن في اللحظة التي بدأت فيها الكتابة، كانت الحكاية كواقعة تاريخية انتهت وبهذا المعنى القول: كنت أحس حين كتبت (المملوك جابر) أنني اكتب مسرحية معاصرة.":

„Ich kam auf die Erzählung vom Mamlūken Ġābir, als ich in der Volksausgabe der Sīra von az-Zāhir Baybars umblätterte. Die Erzählung über den Mamlūken Ġābir ist in nur einer oder eineinhalb Seiten zusammengefasst. Ich war sehr ergriffen von ihrem Sinn und begann, an eine Theaterarbeit zu denken. Aber während der ganzen Zeit wuchsen die Figuren nicht in ihren historischen Begebenheiten, sondern als wären sie lebendig und real, heran. Das hat zu bedeuten, dass die Erzählung mit dem Moment, als ich zu schreiben begann, als historisches Geschehen zu existieren aufhörte. Damit möchte ich sagen, dass ich mit dem Stück über den Mamlūken Ġābir das Gefühl hatte, ein zeitgenössisches Theaterstück geschrieben zu haben.“⁶⁷²

Ein weiteres Beispiel für die Herstellung einer Verbindung zur Gegenwart ist „Die Zangī-Revolution“ von ‘Izz ad-Dīn al-Madanī. In diesem Stück lässt er einen Schauspieler, der den Autor des Stückes verkörpert, sagen:

"أنا مؤلف ديوان ثورة الزنج، لقد ألفت هذا الديوان المسرحي على ضوء الثورات والانتفاضات والانقلابات التي جرت في النصف الثاني من القرن العشرين في بلد من العالم الثالث."

⁶⁷² ‘Azzām, Muḥammad: Das Theater von Sa'dallah Wannūs, S. 65

„Ich bin der Verfasser des Gedichtbands über die Zanğ-Revolution. Ich verfasste diesen theatralen Gedichtband unter Betracht der Revolutionen, der Aufstände und Putschen, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in einem Land der dritten Welt ereignet haben.“⁶⁷³

In folgendem werden jene politischen Botschaften hervorgehoben, die die Dramatiker mit ihren Originalisierungswerken zu entsenden versucht haben.

Als viel behandeltes Motiv in den Theaterstücken der 1960er und 1970er Jahren, darunter auch die Originalisierungsdramen, befassten sich die Autoren mit dem Führungsstil der arabischen politischen Systeme und im Rahmen dessen der Beziehung zwischen Regierenden und Regierten. Eine Beziehung, die in den realen Verhältnissen fast ausnahmslos durch politische Unterdrückung und massiver Einschränkung der Meinungsfreiheit gekennzeichnet ist. Die Machtausübung liegt nur in der Hand der regierenden Partei. Andere politische Gruppierungen werden in der Regel verboten und ihren Anhänger massiver Verfolgungen ausgesetzt.

Die Übermacht der politischen Systeme und die Unterdrückung Andersdenkende wurden in mehreren Theaterstücken thematisiert, die das Leben des Mystikers al-Ḥallāğ zum Inhalt haben.

Der Grund dafür, dass die arabischen Dramatiker gerade dieser historischen und religiösen Persönlichkeit soviel Aufmerksamkeit geschenkt haben, liegt darin, dass sie ihn nicht so sehr als Mystiker, sondern als einen Denker sahen, der für seine Ideale kämpft und die Mächtigen trotzt. Ihn können weder Gefängnis noch Folterung oder die Todesstrafe von dem, woran er fest glaubt, halten. Somit verkörpert er genau das Gegenteil von den eingeschüchterten modernen arabischen Intellektuellen. Sicherlich wünschen sich nicht wenige arabische Intellektuelle, den gleichen Mut und die Furchtlosigkeit wie der Ḥallāğ. Aus der Figur des Ḥallāğ gestalteten die Autoren einen unbeugsamen, kühnen, wagemutigen und engagierten Intellektuellen, der sie selbst in Wirklichkeit nicht sein können.

⁶⁷³ al-Madanī, ‘Izz ad-Dīn: „Die Zanğ“ und „Der Aufstand des Mannes mit dem Esel“, S. 87

In „Die Wanderschaft des Ḥallāğ“ entwarf ‘Izz ad-Dīn al-Madanī aus der Person des Ḥallāğ drei Figuren, die mit drei Tabus brechen:

"فحلاج الأسرار خاض صراعاً ضد رجال الدين من المتصوفة والسنة وخاض حلاج الحرية صراعاً ضد السلطة فدخل الميدان الثاني المحرم في العقليّة العربيّة الإسلاميّة ودخل حلاج الشعب صراعاً ضد الطبقيّة فكان هذا الثالث من المحرمات (الدين، السياسيّة والصراع الطبقي) من أقدس ما هو موجود في البلاد العربيّة الإسلاميّة والويل كل الويل لمن يقترب منها من المثقفين."

„Der Ḥallāğ der Geheimnisse ist in einen Konflikt mit den Theologen geraten und der Ḥallāğ der Freiheit in einen mit der Staatsgewalt. Damit betrat er das zweite verbotene Feld in der islamisch-arabischen Mentalität, während al-Ḥallāğ des Volkes der Klassengesellschaft den Kampf erklärte. Dabei ist diese Dreifaltigkeit der Verbote (Religion, Politik, Klassenkonflikt) das Heiligste, was es in der arabischen Welt an Heiligkeit gibt, und wehe jenen Intellektuellen, der sich an diese Tabus heranwagt.“⁶⁷⁴

Das Stück „Tragödie des Ḥallāğ“ von Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr wurde interpretiert als:

"دعوة لحرية الضمير وحرية الاعتقاد وحرية الكلمة في وقت بدأت فيه مراكز القوى في مصر تحكم قبضتها على زمام الحكم وتحاول أن تخنق حرية الرأي في ظل دعوة مركزة تروجها وسائل الإعلام تطالب الكتاب والفنانين بوحدة الفكر ووحدة العمل في ظل التنظيم الواحد."

„einen Aufruf zur Meinungs-, Glaubens- und Äußerungsfreiheit, und das in einer Zeit, in der in Ägypten die so genannten Zentren der Macht die Herrschaft beim Regieren errungen hatten und die Meinungsfreiheit zu drosseln begannen. Dies geschah parallel zu einer in den Massenmedien gestarteten Kampagne, in der Schriftsteller und Künstler aufgefordert wurden, eine gemeinsame politische Einstellung innerhalb einer einzigen politischen Organisation zu beziehen.“⁶⁷⁵

Das Stück „Laylā und der Wahnsinnige“ ebenfalls von Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr schildert, was einen arabischen Intellektuellen erwartet, wenn er wagt, sich den Machthabern zu widersetzen. Dass der Autor den Zeitraum seines Theaterstückes als vor der Revolution 1952 anberaumte, könnte nur eine Vorsichtsmassnahme sein, um sich vor Angriffen der damaligen

⁶⁷⁴ ‘Ubāza, Muhammad: Gleichnisse für das Kulturerbe im Theater, S. 75

⁶⁷⁵ Muğli, Naṣīm: Das Theater und die Fragen der Freiheit, S. 173

politischen Apparate zu schützen. Denn die Handlung des Stückes ist voll mit Hinweisen auf Praktikern der Sicherheitsdienste zu der Zeit nach der Revolution in Ägypten. Außerdem ist es von einem starken Gefühl der Verbitterung, Resignation und Niedergeschlagenheit durchzogen, das keineswegs die herrschende Atmosphäre vor der Revolution, sondern eher die der 1960er und 1970er Jahre vermittelt, und zwar, als sich die Intellektuellen entweder mit Gefängnisstrafen, Emigration oder dem Schweigen konfrontiert sahen.

In nicht wenigen Fällen galt jemand, der aus politischen Gründen eingesperrt wurde, als für immer verloren. Wurde man nach kurzer oder längerer Zeit entlassen, stand in Bezug auf ihn der Verdacht im Raum, dass er dafür irgendeine Leistung erbringen musste, wie etwa, seine früher Kameraden zu verraten, bzw. ihnen nachzuspionieren.

In „Laylā und der Wahnsinnige“ wird das am deutlichsten durch das Schicksal Ḥusāms zum Ausdruck gebracht.

Als Ḥassān darauf kommt, dass sein Freund Ḥusām ihn und die anderen Freunde bespitzelt, beschimpft er ihn als Verräter und Lump. Darauf bekommt er von Ḥusām folgendes zu hören:

"حسان.. أرجوك
انك لا تعرف ما السجن،
لا تعرف معنى أن ينغرس القفل الصلب بأعصابك حتى تتحطم رأسك
أن تلقى الأيام الفارقة المعنى والاسم
في أيام فارقة المعنى والاسم،
حتى تخشى أن تصحو يوما لا تعرف من أنت.....
ما كنت سجيناً يحسب أيامه
بل معتقلاً
لا يدري هل يبقى عاماً أو أعواماً أو أجيالاً حتى يتحلل في الإسفلت الأسود".

„Ḥassān, bitte!

Du weißt nicht, was Gefängnis bedeutet.

Du weißt nicht, was bedeutet, wenn das harte Schloss in deinen Nerven

so lange sticht, bis dein Kopf zerplatzt.

Du weißt nicht wie ist es,

wenn dich die bedeutungslosen und namenlosen Tage

zu anderen bedeutungslosen und namenlosen Tagen übergeben,

bis du von der Angst überwältigt wirst, eines Tages

aufzuwachen und nicht mehr zu wissen, wer du bist.

Ich war kein Gefangener, der seine Tage zählt,
sondern einer,
der nicht weiß, ob er darin ein Jahr,
mehrere Jahre oder vielleicht mehrere Generationen
bleiben würde, bis er sich letztendlich
im schwarzen Asphalt auflöst.“⁶⁷⁶

„Der Ritter Mahrān“ von ‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī wurde als Kritik an Ġamāl ‘Abd an-Nāṣir wegen des militärischen Eingreifens Ägyptens 1962 in Jemen interpretiert. Der Krieg wurde im Stück als eine Fehlentscheidung und gegen die Interessen Ägyptens dargestellt.⁶⁷⁷

Die sprechende Mauer in „**Oh, wie schön es ist, die Mauer spricht!**“ von Sa’d ad-Dīn Wahba wurde als Symbol für die modernen Massenmedien interpretiert, welche in der arabischen Welt fast komplett unter staatlicher Kontrolle stehen und in massiver Art und Weise für Propagandazwecke und Verherrlichung des Führers und der Regierenden Partei eingesetzt werden.⁶⁷⁸

In mehreren Theaterstücken befassten sich ägyptische Autoren mit dem Machtmissbrauch der politischen Elite. Damit setzten sie sich automatisch auch mit dem Thema Führer auseinander. Aber überwiegend wurden dabei klare Linien zwischen der politischen Elite und dem Führer gezogen.

In fast allen Theaterstücken mit dieser Thematik kann man feststellen, dass die Figur eines Führers oder Staatsoberhauptes mehr oder weniger von einer direkten Kritik verschont bleibt, und die Verantwortung für politische Missstände der nächsten Stufe der Staatshierarchie gegeben. Meistens sind es die hohen Staatsbeamten, die mit vielen negativen Eigenschaften belastet dargestellt werden. Dagegen wird die Figur eines Kalifen, bzw. Sultans -beide symbolisieren die politischen Führer der modernen Zeiten- oft als eine anständige, aufrichtige

⁶⁷⁶ ebenda, S. 835f

⁶⁷⁷ Muḥbib, Aḥmad Ziyād: Das historische Theaterstück im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 193

⁶⁷⁸ ‘Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil II, S.57

und selbstlose Person gestaltet, die dennoch mit bestimmten, aber auf keinen Fall schwerwiegenden, Charakterschwächen behaftet ist.

Trotz der in diesen und anderen Stücken vorsichtig zum Ausdruck gebrachten Kritik an der Staatsführung wurde darin das politische System nie Infrage gestellt.

Zum Beispiel ist Mahrān in „Der Ritter Mahrān“ dagegen, als seine Stellvertreter einen Aufstand gegen den Sultan organisieren wollen. Auch in „Wie schön es ist, die Mauer spricht“ wird der Sultan nach dem Scheitern der Verschwörung seines Ministers wieder auf den Thron gesetzt.

Diese Einstellung offenbart eine in den Köpfen der Menschen tief verwurzelte Verehrung der Führer der arabischen Revolutionen und auch den Glauben an ihre Unfehlbarkeit. Führer wie Ġamāl ‘Abd an-Nāṣir oder die des palästinensischen oder algerischen Befreiungskampfs, aber auch Saddam Hussein, genossen nicht nur in ihren Ländern, sondern in anderen Teilen der arabischen Welt eine enorme Popularität.

Während ägyptische Dramatiker in ihren Theaterstücken in erster Linie Fragen der Demokratie, der Meinungsfreiheit und das Verhältnis zwischen Regierenden und Regierten ansprachen, befassten sich syrische und palästinensische Autoren auch mit diesen Themen, aber in einem erweiterten Rahmen, und zwar mit der Verwandlung der politischen Systeme in Diktaturen. Ein gutes Beispiel dafür ist das Stück „**Qaraqāš**“ von Samīḥ al-Qāsim. Man kann zwar aus dem Stück das Bestreben des Autors herauslesen, seinem Stück eine allgemeine Gültigkeit zu verleihen, weshalb er sein Stück mit Siegesparaden altägyptischer, griechischer, persischer und moderner Streitkräfte beginnt. Dennoch kann man aus dem Stück Gemeinsamkeiten mit mehreren arabischen Systemen der Gegenwart erkennen.

Es geht im Stück um das Hervortreten eines Führers, der durch gewisse wirtschaftliche Reformen den Lebensstandard in seinem Land erheblich verbessert, aber auch mit gewissen politischen Slogans die Gefühle der Menschen in Lande beeinflusst. Um den erzielten Wohlstand aufrechtzuerhalten, beginnt er an Expandieren seines Machtbereiches zu denken. Er führt Eroberungskriege gegen andere Länder. Schnelle Siege stimmen die Bevölkerung euphorisch. Aber als die Kriege immer mehr Menschen das Leben kostet, beginnt die Stimmung im Lande zu kippen. Unruhen entstehen und mit diesen fängt die Maschinerie der Unterdrückung an.

Am schärfsten wurde der diktatorische Führungsstil in mehreren Theaterstücken von Sa‘dallah Wannūs angeprangert. Als Beispiel dafür ist sein Stück „**König ist König**“.

Schon am Anfang des Stückes verweist der Autor darauf, dass es darin „um die Analyse der Machtstruktur in den Systemen der Vortäuschung und der Monarchie“ geht. An mehreren Stellen des Stückes wird der Kern der Machtstruktur in den arabischen Ländern skizziert. Genauso wird dargestellt, wie in solchen Systemen die Machtverhältnisse reguliert werden. Ein Dialogabschnitt zwischen „‘Urqūb“, einem Mann aus der Masse der Bevölkerung, und dem Henker, Machtinstrument der Regierenden, läuft wie folgend:

"السياف: تمام، المسموح على قدر الممنوع. وفي التوازن السلامة والأمان.

عرقوب: أن نتخيل!

السياف: مسموح.

عرقوب: أن نحلم.

السياف: مسموح ولكن حذار.

عرقوب: أن يتحول الخيال إلى واقع.

السياف: ممنوع.

عرقوب: أو يتحول الوهم إلى شغب.

السياف: ممنوع.

عرقوب: أو تتحد الأحلام، وتتحول إلى أفعال.

السياف: ممنوع.

عرقوب: تلك هي الحكمة القديمة المأمونة التي تسير على هديها دولتنا الميمونة. المسموح على قدر الممنوع.":

„Der Henker: So ist es! Erlaubtes und Verbotenes gleichen sich aus. Ausgewogenheit garantiert Sicherheit.

‘Urqūb: Dass wir uns Vorstellungen hingeben,

Der Henker: ist erlaubt.

‘Urqūb: Dass wir träumen?

Der Henker: Ist auch erlaubt, aber Vorsicht!

‘Urqūb: dass die Fantasie Realität wird.

Der Henker: Ist auch verboten.

‘Urqūb: Oder, dass sich die Illusion in Unruhe verwandelt,

Der Henker: Es ist genauso verboten.

‘Urqūb: Oder dass die Träume sich in Taten umsetzen,

Der Henker: ist auch verboten.

‘Urqūb: Das ist also die alte Weisheit, nach der sich unser gesegneter Staat orientiert: Erlaubtes und Verbotenes gleichen sich aus.“⁶⁷⁹

In mehreren Theaterstücken wurde die Gier nach der Macht und damit verbunden auch die fatalen Konsequenzen autoritärer Staatspolitik für das Schicksal des ganzen Landes thematisiert. Im Hintergrund ihrer Gedanken standen für die Autoren einige Ereignisse aus der modernen arabischen Geschichte. Dafür suchten sie Parallele in der alten arabischen Geschichte und fanden sie in historischen Entwicklungen, die die Araber heute noch mit viel Schmerz erfüllen: Die mongolische Invasion der arabischen Länder, die 1258 mit der Besetzung Bagdads endete und zum endgültigen Zusammenbruch des arabisch-islamischen Reiches der Abbasiden führte. Das zweite Ereignis war das Ende der arabisch-islamischen Herrschaft in Andalusien. Historiker sehen, dass in beiden Fällen der Kampf um die Macht und Rivalitäten innerhalb der Herrscherfamilien zum endgültigen Zusammenbruch dieser beiden Reiche führten. Da oder dort schreckten die arabischen Kontrahenten bei der Endstation des Verfallprozesses, nur um selbst an der Macht zu bleiben, nicht davor zurück, mit ausländischen Mächten zu kooperieren. Letztendlich wurden sie selbst Opfer ihrer Machtbegierde. Denn sowohl in Bagdad als auch in Andalusien wurden die arabischen Herrscher von ihren Verbündeten von der Macht verdrängt. (*34)

Beispiele für Behandlung dieses Themas sind die Stücke „Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“ von Sa‘dallah Wannūs oder „Prozess des Kriegsverweigerers“ von Mamdūh ‘Adwān.

Als Motiv für die direkte oder indirekte Verurteilung der arabischen Regime stand in mehreren Theaterstücken die militärische Niederlage gegenüber Israel im Sechstagekrieg 1967 im Hintergrund. Diese Niederlage war wie ein Spiegel, der die triste politische Lage in der arabischen Welt reflektierte. In Theaterstücken mit diesem Motiv wurden die arabischen Regime für die Niederlage verantwortlich gemacht.

⁶⁷⁹ Wannūs, Sa‘dallah: König ist König, S. 7f

(*34) vergl. Rathmann, Lothar: Geschichte der Araber von den Anfängen bis zur Gegenwart. Band I. Kapitel V: Der Zerfall der Abbasidenmacht, Mitte des 9. Jahrhundert bis Mitte des 13. Jahrhunderts. S. 169-209 und Kapitel VI: Die arabisch-islamischen Staatenbildungen in Nordafrika und Spanien erste Hälfte des 8. Jahrhunderts bis zweite Hälfte des 16. Jahrhundert. S. 211-248. Akademie Verlag, Berlin, 1974

Im Zusammenhang damit wurde oft auch die Passivität der Bevölkerung gegenüber schicksalhaften Entwicklungen angesprochen, die die ganze arabische Nation betreffen.

Die Beispiele für eine solche Themenbehandlung sind zahlreich. Zu nennen sind hier die Stücke: „Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“ von Sa‘dallāh Wannūs, „Prozess des Kriegsverweigerers“ von Mamdūh ‘Adwān, „Bāb al-Futūḥ“ von Maḥmūd Diyāb oder „Heimat, Oh meine Heimat!“ von Rašād Rušdī.

Dass die Autoren beim Anschneiden dieses Themas mit Verurteilung und Verhöhnung des Volks nicht sparten, brachte ihnen viel Kritik ein. Aber so verbittert sich die Autoren über die Passivität des Volkes ausdrückten, stellten sie zugleich klar, dass es die politischen Systeme sind, die Erzeugung einer solchen Stimmung verantwortlich sind.

In „**Prozess des Kriegsverweigerers**“ wollte Mamdūh ‘Adwān aufzeigen, welche fatalen Auswirkungen die Unterdrückung und Missachtung der Bürger auf nationale Interessen haben kann. Die Aussage des Stückes lautet, dass es nicht die Bevölkerung ist, die die Heimat nicht richtig verteidigt hat, sondern es sind die Unterdrückungsapparate der politischen Systeme, die das Selbstbewusstsein und die Kampfbereitschaft des Bürgers, trotz seiner Gutmütigkeit, Ehrlichkeit und Treue zu seiner Heimat vernichteten.

Auch in „**Bāb al-Futūḥ**“ spricht Maḥmūd Diyāb die passive Haltung des Volkes an, wenn das Land ausländischen Aggressionen ausgesetzt wird. Er zeigt sich hier davon überzeugt, dass die Gründe für die Passivität des Volkes in der politischen Willkür liegen, deretwegen der Bürger jegliche politische Motivation verloren hat. Am Ende des Stückes lässt der Autor eine Gruppe von jungen Revolutionären sagen:

"لو إنا اعتقنا الناس جميعاً، ومنحنا كلا منهم شبراً من الأرض وأزلنا أسباب الخوف، لحجبنا الشمس إن شئنا بجنود يسعون إلى الموت ليدافعوا عن أشياء امتلكوها: الحرية، شبر الأرض، وماء النبع، قبر الجد وذكرى حب وقبة جامع أدوا يوماً فيه صلاة الفجر":

„Wenn wir alle Menschen befreien, jedem von ihnen ein Stück Erde geben und die Gründe für ihre Ängste beseitigen würden, hätten wir, wenn wir möchten, die Sonne mit Soldaten zudecken können, welche sich keinen Tod fürchten, um das zu verteidigen, was ihnen gehört: Ein Stück Erde, eine Wasserquelle, das Grab des Großvaters, die Erinnerung an eine Liebe,

und die Kuppel einer Moschee, in der sie eines Tages das Dämmerungsgebet verrichtet haben.“⁶⁸⁰

Andererseits zeigt Maḥmūd Diyāb in diesem Stück, wie die arabischen Regime, von denen bekannt ist, dass sie einander misstrauen, und sogar einander feindlich gesinnt sind, bei der Verfolgung von Oppositionellen zusammenarbeiten. Die Hauptfigur im Stück von Maḥmūd Diyāb, Usāma Ibn Ya‘qūb, wird in Zusammenarbeit von den örtlichen Behörden im östlichen Teil der arabischen Welt mit den Sicherheitsbehörden in Andalusien verfolgt.

In „Heimat, Oh du meine Heimat“ schließt sich Rašād Rušdī Diskussionen über die Passivität, bzw. Gleichgültigkeit des Volks gegenüber relevanten nationalen Ereignissen an. Dabei versucht er zum Ausdruck zu bringen, dass die Ausschaltung des Volkes von jeglichen politischen Entscheidungen die Ursache für seine Passivität ist.

Von allen anderen Autoren war es Sa‘dallah Wannūs, der nicht nur die politischen Regime für die Unterdrückung des Volkes, sondern auch das Volk selbst für seine Passivität scharf verurteilte. Diese Verurteilung kommt am deutlichsten in „Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir“ zum Ausdruck. Er zeigt das Volk als unbekümmert und oberflächlich.

Aber auch wenn Wannūs die Bevölkerung für ihre passive Haltung sogar verhöhnt, verlangt er schlussendlich dennoch mit klaren Worten von ihr, ihre Passivität abzuschütteln und Widerstand zu leisten:

"المجموعة: إذا هبط عليكم ليل ثقيل وملئ بالويل لا تنسوا إنكم قلتم يوما، فخار يكسر بعضه، ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا، من ليل بغداد العميق نحدثكم، من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم.":

„Die Gruppe: Wenn über euch die schwere und verhängnisvolle Nacht herabsinkt, vergesst nicht, dass ihr eines Tages gesagt habt: Uns geht das alles nichts an und denjenigen, den unsere Mutter heiratet, nennen wir Onkel. Wir reden zu euch aus der Tiefe der Nacht in Bagdad. Wir reden zu euch aus einer mit Unheil, Tod und Leichen erfüllten Nacht.“

Aber eindeutiger ist der Aufruf zum Widerstand im Stück **„Prozess des Kriegsverweigerers“**. Nachdem am Ende des Stückes die Richter und Staatsanwälte, Vertreter des politischen Systems, aus Angst vor der mongolischen Invasion, den Gerichtssaal fluchtartig verlassen haben, holt der Angeklagte ein Schwert herunter, das mit anderen

⁶⁸⁰ ebenda, S. 145ff

Schwertern zur Verzierung des Gerichtssaals an der Wand aufgehängt ist, und sagt dem Wächter:

"هذه سيوفهم معلقة هنا، لقد تركوها معلقة للزينة، وهذا أول سلاح لنا، هيا بنا!":

„Das hier sind ihre Schwerter, mit denen sie den Gerichtsaal schmückten. Sie ließen sie hier zurück. Das ist unsere erste Waffe. Lass uns losgehen.“⁶⁸¹ :

Auch im Stück „**Wie konntest du das Schwert liegen lassen?**“ ist der Aufruf des Autors zum Einsetzen von Gewalt gegen Ungerechtigkeit, Unterdrückung, Machtmissbrauch und Selbstbereicherung offensichtlich. Am Ende des Stückes spricht ein Schauspieler das Publikum direkt an. Er sagt ihm, dass diejenigen, die die Revolution des Propheten Muhammad gestohlen haben, auch heute noch leben und daher vom Volk bekämpft werden müssen. Die letzten Worte, die der Schauspieler spricht, lauten:

"سأعود إليكم في زمن آخر أسألكم عن خاتمة القصة. أرجو أن أجد لديكم ما سيثرفكم أن نسمعه":

„Ich werde zu einem andern Zeitpunkt zu euch kommen und euch nach dem Ende der Geschichte fragen. Ich hoffe, ihr werdet mir etwas Ehrenhaftes von euch selbst berichten können.“⁶⁸²

In „Die Rache Gottes“ von ‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī geht es um die Machtergreifung und die Übernahme der Staatsführung. Aber auch wenn aš-Šarqāwī in seinem Stück Ḥusain Ibn ‘Alī als jemanden zeigt, der bereit ist, sich selbst für seine Ideale zu opfern, kann man das Stück als eine Auseinandersetzung mit der Art und Weise der Machtergreifung in der arabischen Welt verstehen, die meistens durch blutige Militärputsche vonstatten ging. So ähnlich hatte damals Mu‘āwiya Ibn Abī Sufyān den Weg zur Macht für seinen Sohn Yazīd Ibn Mu‘āwīya geebnet.

In den Theaterstücken von irakischen Autoren werden auch politische Themen aufgegriffen. Aber wegen der massiven politischen Unterdrückung, Einschränkung der Meinungsfreiheit und Verfolgung Andersdenkender, bleiben sie bei allgemeingültigen politischen Botschaften. Das politische Regime wurde kaum angegriffen, es sei denn durch äußerst versteckte und zweideutige Aussagen.

⁶⁸¹ ebenda, S. 74

⁶⁸² ‘Adwān, Mamdūḥ: Wie konntest du das Schwert liegen lassen? S. 128

9.5. Bewertung und Kritik

Trotz der großen Begeisterung, mit der Originalisierungsversuchen begegnet wurde, bekamen sowohl die Autoren als auch die Theoretiker der Originalisierung einige und bisweilen sogar heftige Kritik zu hören.

Bei Analyse kritischer Äußerungen geht hervor, dass einige Kritikpunkte die Ziele der Originalisierungsbewegung, andere den Inhalt der Originalisierungsstücke und wieder andere die theatrale Form betrafen.

Einige Kritiker äußerten sich skeptisch betreffend einen prinzipiellen Schwerpunkt der Originalisierungsbewegung, nämlich der These, dass das Theater in der alten arabischen Kultur kein fremdes Phänomen gewesen sei, und dass schon lange vor dem Kontakt mit dem Westen mehrere Theaterformen existierten. Diesbezüglich sagt der bekannte Autor und Kritiker Muḥammad Mandūr:

"والدراسات المستفيضة التي قمت بها وقام بها غيري من الزملاء والطلاب تكاد تجمع على إن الظاهرة المسرحية دخيلة على بيئتنا العربية وإننا قد استوردناها في القرن الماضي من أوروبا، وليس من الممكن القول بأننا قد ورثناها عن الفراعنة أو العرب القدماء أو إنها تطور لبعض فنونا الشعبية كخيال الظل أو الأراجوز وصندوق الدنيا وغيرها:"

„Die ausführlichen Studien von mir, meinen Kollegen und Studenten ergeben fast hundertprozentig, dass das Phänomen Theater unserer arabischen Umwelt fremd ist, und dass wir es im vergangenen Jahrhundert aus Europa importiert haben. Es ist daher unmöglich zu sagen, dass uns die Pharaonen oder die alten Araber das Phänomen Theater vererbten, ebenso wenig, dass es die Entwicklung einiger unserer Volkskünste wie der Schattenspiele, des Qarāgoz oder anderer wäre.“⁶⁸³

⁶⁸³ Mandūr. Muḥammad: Im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 171

Ein anderer Kritiker meint, dass:

" مهما يكن من شيء فالبدايات التي وجت في مصر أبان فجر المسرح الوافد سواء ما كان منها تمثيلا مباشرا أو غير مباشر لم تكن سوى لعبات يتسلل الشعب بها في الشارع، فإنها لا تمت أصلا إلى المسرح بمعناه الصحيح وإن كانت تمثل ظواهر درامية نجمت عن غريزة التقليد والمحاكاة عند الإنسان.":

„Wie auch immer gab es in Ägypten, als das Theater aus dem Ausland kam, bereits einige Formen, seien sie ein direktes oder indirektes Schauspiel, welche aber nichts anderes als einfache Spiele, mit denen sich das Volks auf der Straße amüsierte, waren. Aber mit dem Theater in seinem richtigen Sinne haben sie nicht zu tun und können nur als dramatische Erscheinungen, die dem menschlichen Trieb nach Imitation entspringen, gesehen werden.“⁶⁸⁴

Von Kritik betroffen war auch ein weiterer Grundsatz der Originalisierungsbewegung, nämlich die Rezeption des Kulturerbes. Kritiker bewerteten den Anschluss an das Kulturerbe einmal als regressiv, ein andermal als Flucht in die Vergangenheit oder als Zeichen kultureller Introvertiertheit.

Zum Beispiel schreibt ein Kritiker über die Theaterarbeiten von 'Izz ad-Dīn al-Madanī, welche fast zur Gänze eine Rezeption des arabischen Kulturerbes sind:

"وكل أعمال المدني المسرحية جاءت مستوحاة من التراث، وضمن هذا الاستيحاء تحكم في تركيز الضوء على ما يمكن اعتباره صالحا للصياغة الدرامية، قادرا على تحمل هموم المعاصرة وما يمكن اعتباره ذاهبا في طيات الماضي لا يمتلك مشروعية الحياة من جديد.":

„Alle Arbeiten von al-Madanī sind vom Kulturerbe inspiriert. Im Rahmen dieser Inspiration wird das Licht auf das konzentriert, von dem gedacht wird, es wäre für dramatische Gestaltung und auch zur Reflexion zeitgenössischer Sorgen geeignet. Alles andere wird für ein Vergangenheitsrelikt gehalten, und habe damit keine Berechtigung hat, wiederbelebt zu werden.“⁶⁸⁵

Derselbe Kritiker sieht auch, dass die Rezeption des Kulturerbes wegen des freien Umganges der Autoren damit keinen geistigen und kulturellen Anschluss an die Gedankenwelt der alten arabischen Kultur bedeuten kann. Denn das Kulturerbe würde von den Autoren lediglich wie eine Leinwand benutzt, auf die Fragen der Gegenwart projiziert werden. Der Kritiker meint auch, dass die Autoren zwar ihre Rezipienten glauben lassen, es handele sich bei den Originalisierungsstücken um eine Wiederbelebung literarischer und künstlerischer Formen

⁶⁸⁴ Dirdīrī, Ibrāhīm: Unser arabisches Kulturerbe in der modernen Theaterliteratur, S. 10

⁶⁸⁵ al-Barādī, ʿAlīd Muḥīyī ad-Dīn: Charakteristikum des arabischen Theaters, S. 360

aus der altarabischen Kultur, in Wirklichkeit würden aber diese Formen lediglich nach dem Muster moderner Theaterformen konzipiert.⁶⁸⁶

Andererseits wird auch kritisiert, dass die Rezeption des Kulturerbes zur Erreichung des angestrebten Zieles, nämlich das Theater vom Zustand, einem Herrschaftsgebiet der Intellektuellen zu sein, zu befreien und es zum Theater des Volks zu machen, nicht getaugt hätte. So sagt der Autor Fārūq ʿUṣṣīd über die Bearbeitung Šawqī ʿAbd al-Ḥakīm des in Ägypten bekannten Erzählgesangs „Mawwāl“ über die Liebesgeschichte von „Ḥasan und Naʿīma“:

"كذلك حاول شوقي عبد الحكيم أن ينشئ مسرحا شعبيا باعتماده على حكايات الشعب ومعتقداته وفنه وقدمه على المسرح من خلال رؤية المثقفين. ورغم أن مسرحية حسن ونعيمة قد كانت شيئا باهرا حقا على المسرح، شيئا أشار بوضوح إلى أن البحث عن صيغة مسرحية مصرية يمكن أن يعطي بعض الثمار فعلا، رغم كل هذا فإن المحاولات التالية لشوقي عبد الحكيم تثبت إن الطريق هنا مغلق، وإننا لا يمكن أن نخلق مسرحيا شعبيا مصرية مكتفين بترجمة معتقدات الشعب وحكاياته إلى أشكال مسرحية تقليدية.... إن هذا يماثل عندي المتحدث عن الشعب وهمومه لينجح في الانتخابات ويظل هو يعيش حياة طبقته وهمومها دون أن يمارس حياة الشعب بالفعل".:

„Auch Šawqī ʿAbd al-Ḥakīm versuchte, ein volkstümliches Theater zu gründen, indem er sich auf Erzählungen, Künste, und Aberglauben des Volks stützte, diese aber dann aus dem Blickwinkel der Intellektuellen auf der Bühne präsentierte.

Obwohl >Ḥasan und Naʿīma< auf der Bühne etwas ganz Hervorragendes war, was auch dafür eine Bestätigung gab, dass die Suche nach einer ägyptischen Theaterform tatsächlich gute Ergebnisse bringen könnte, sind die nächsten Versuche von al-Ḥakīm dennoch ein Beweis dafür, dass sie zu einer Sackgasse führen, und dass wir kein volkstümliches ägyptisches Theater schaffen können, indem wir Glauben und Erzählungen des Volks zu gewöhnlichen Theaterformen umgestalten. [...] Für mich ähnelt dies jemandem, der über das Volk und seine Anliegen spricht, um die Wahlen zu gewinnen. Ansonsten bleibt er dem Leben seiner Klasse mit allen ihren Anliegen und Sorgen verpflichtet, vom Leben des Volkes aber weit entfernt.“⁶⁸⁷

⁶⁸⁶ ebenda.

⁶⁸⁷ ʿUṣṣīd, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe, S. 203f

Ein weiterer Kritikschwerpunkt galt dem Hauptziel der Originalisierungsbewegung, nämlich der Schaffung eines total selbständigen arabischen Theaters.

Ein Kritiker meinte, dass das Bestreben nach Unabhängigkeit des arabischen Theaters vom Westlichen eine falsche Einstellung wäre, zumal diese einen durchschnittlich gebildeten Menschen glauben ließe, dass:

"إن خصوصية الإبداع لا يمكن أن تتحقق إلا بعزل ثقافة شعب عن ثقافة شعب آخر.. وهذا لاغ لأنه مستحيل أمام تشابك وتلاحم الثقافات والحضارات عبر تعاقب الأجيال وتشابه الهموم والتطلعات."

„sich die Identität künstlerischer Schöpfung nur durch Trennen der Kultur eines Volkes vom der eines anderen bewerkstelligen ließe. [...] Das ist ebenso falsch wie unmöglich in Anbetracht des Zusammentreffens der Kulturen und Zivilisationen seit vielen Generationen und der Ähnlichkeiten der Sorgen und Interessen.“⁶⁸⁸

Ein anderer Autor schreibt, dass die totale Unabhängigkeit vom westlichen Theater in unserer Zeit aus verschiedenen Gründen unmöglich wäre, allen voran aufgrund der weltweiten Dominanz der westlichen Kultur. Will man die westlichen Theaterrichtungen ablehnen, so müsse man sich genauso von allem, was mit der westlichen Kultur zu tun hat, distanzieren.

Insbesondere die Ansichten Yūsuf Idrīs, der seine Ablehnung des westlichen Theaters mit scharfen Worten formuliert hatte, riefen harte Kritik hervor. Über die Ansichten Idrīs sagt ein Kritiker:

"هي آراء أقل ما يمكن أن يقال فيها أنها (رومانتيكية) فيها الشيء الكثير من المبالغة والخيال المجنح. فإدريس شديد التعصب للون المحلي ودائب في البحث عن (الهوية) المصرية أو العربية إلى درجة الشطط:"

„Diese Ansichten kann man milde ausgedrückt, als romantisch, übertrieben und aus der Luft gegriffen bezeichnen. Denn Idrīs vertritt eine äußerst intolerante Begeisterung für alles Heimische und begibt sich in einer übertriebenen Art und Weise auf die Suche nach einer ägyptischen, bzw. arabischen Theateridentität.“⁶⁸⁹

Derselbe Kritiker vertritt weiter die Meinung:

"وليس من شك في أننا لو اعتنقنا مثل هذه الآراء لدعونا بدورنا إلى رفض وسائل النقل الحديثة ولرفضنا النظريات العلمية والاختراعات التكنولوجية ولاعتبرنا الطب الحديث بكل أساليبه دخيلاً لا طائل من ورائه وبالتالي لتقهقرنا إلى الوراء بخمسة قرون على الأقل. وهذا ما لا يمكن أن يقبله عاقل يعيش في القرن العشرين ويؤمن بضرورة الاستفادة من تجارب الآخرين في جميع الميادين."

⁶⁸⁸ al-Barādī, ʿĀlīd Muḥyī ad-Dīn: Charakteristikum des arabischen Theaters, S. 11

⁶⁸⁹ Buṣṣuqayr, ar-Rašīd: Studien im zeitgenössischen arabischen Theater, 87

„Möchten auch wir solche Ansichten vertreten, so müssten wir ebenfalls zur Ablehnung aller modernen Transportmittel, wissenschaftlichen Theorien und technologischen Erfindungen aufrufen. Wir müssten auch die Moderne Medizin mit allen ihren Anwendungen als fremd und damit für unnützlich halten, was bedeuten würde, dass wir uns in einen Zustand von mindestens fünf Jahrhunderten zurückwerfen würden. Etwas, worauf kein vernünftiger Mensch des 20. Jahrhunderts, kommen würde, der daran glaubt, dass man von den Erfahrungen der anderen auf allen Gebieten profitieren kann.“⁶⁹⁰

Ein sehr wichtiger Kritikpunkt, welchem sich auch die Verfasserin dieser Arbeit anschließt(*35), besagt, dass gerade die Werke von jenen Autoren, die am stärksten von einem vom westlichen Theater völlig unabhängigen arabischem Theater schwärmten, tiefe und gar nicht wenige Spuren der Beeinflussung durch unterschiedliche westliche Theaterrichtungen aufweisen.

Aus zahlreichen Abhandlungen, Kritiken, Studien oder theaterwissenschaftlichen Forschungen über die verschiedenen Aspekte der Originalisierung kommt immer wieder die Schlussfolgerung hervor, dass neben dem absurden Theater die ganze Autorengeneration der 1960er und 1970er Jahre von Bertolt Brecht und seinen Theatertheorien stark beeinflusst war. Von diesen Einflüssen wären insbesondere die Theaterarbeiten Yūsuf Idrīs, Alfred Faraǧ,

⁶⁹⁰ ebenda,

(*35) Trotzdem möchte die Verfasserin darauf hinweisen, dass, auch wenn der Einfluss des westlichen Theaters auf das Arabische zweifellos sehr groß und tief greifend ist, könnte sie dennoch aus Erfahrungen mit nicht wenigen, großen und kleinen, Theaterstudien und Kritiken sagen, dass dieses Gefühl der Unabhängigkeit vom westlichen Theater bisweilen gekünstelt ist. Es ist in der arabischen Welt über viele Jahrzehnte Theatertätigkeit und Produktion von Theaterliteratur fast zu einer Tradition geworden, lobend oder kritisierend Vergleiche zwischen den Werken arabischer und westlicher Dramatiker zu ziehen oder Einflüsse jeglicher Art herauszufinden. Beispielweise kommt kaum ein Autor, dessen Dramen Gegenstand der Analyse im Buch: „Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg zwischen Kunst und sozialer und politischer Kritik, 1945-1970, von, M.H. Sāmī Āmir, ohne Vergleiche dieser Art davon.

Ein weiteres Beispiel ist das, was der bekannte marokkanische Theaterautor Aḥmad aṭ-Ṭayyib al-ʿAlaǧ, erwähnte, dass ein Kritiker bei einem Theaterfestival in Paris darauf hinwies, dass al-ʿAlaǧ in seinem Stück „Der Straßenkehrer“ von Brecht beeinflusst wäre. Darauf betont al-ʿAlaǧ, dass er bis zu jenem Zeitpunkt noch nie von Bertolt Brecht etwas gehört oder gewusst hat. (Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur. S. 961)

Maḥmūd Diyāb, Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr, Yūsuf al-‘Ānī, Qāsim Muḥammad und Sa‘dallah Wannūs geprägt.⁶⁹¹

Darüber, dass nicht wenige Originalisierungstheaterstücke viele Spuren des Absurden und des Epischen Theaters Brechts aufweisen, schreibt die Autorin Ḥayāt Muḥammad am Beispiel Yūsuf Idrīs:

"وفي عام 1964 نادى يوسف إدريس بضرورة خلق شكل مسرحي ينبع من الموضوع المسرحي المصري ويلائه ويستطيع إبرازه وتقديمه. وأشار بالتحديد إلى المسرح الشعبي في مصر المسمى بالسامر باعتباره مصرياً أصيلاً ورأى ضرورة الرجوع إليه. ثم كتب مسرحية (الفرافير) في إطار هذا القالب. ولكن مسرحية (الفرافير) جاءت مثقلة بتأثيرات مسرح العبث واللامعقول على وجه العموم وبمسرحية (في انتظار جودو) لبيكيت على وجه الخصوص وذلك في فلسفتها وشخصياتها وشكلها."

„Im Jahre 1964 rief Yūsuf Idrīs zum Entwerfen einer Theaterform auf, die formal wie von den Themen her ägyptischen theatrale Begebenheiten entspringt, sie hervorhebt und in einem guten Rahmen präsentiert. In diesem Zusammenhang macht er speziell auf das in Ägypten bekannte volkstümliche Theater des Sāmīr als originalägyptisch aufmerksam. In dieser Form schrieb er dann >al-Farāfīr<. Aber das Stück war zu sehr mit Einflüssen des absurden Theaters im Allgemeinen und von >Warten auf Godot< von Samuel Beckett im Besonderen belastet, und das sowohl hinsichtlich der Philosophie des Stückes, als auch betreffend seine Figuren und Gestaltung.“⁶⁹²

Dieselbe Autorin weist weiter darauf hin, dass Theaterstücke von Nu‘mān ‘Āšūr, wie „Die Leute von unten“, „Die Leute von oben“, die „Familie Dūḡrī“, „Die Länder draußen“ und noch andere von Inhalt, Figuren und Aussage her, einen stark ägyptisch-arabischen Charakter aufweisen, obwohl ihr Autor sie nach typischen westlichen Theaterformen geschrieben hat.⁶⁹³ Auch andere Kritiker weisen auf eindeutige Spuren des Theaters Bertolt Brechts in den Arbeiten Yūsuf Idrīs’s und davon speziell in „al-Farāfīr“, mit dem Yūsuf Idrīs die Modernisierung unterschiedlicher nationaler Theaterformen erzielen wollte. So schreibt ein Autor:

⁶⁹¹ ebenda, S. 9

⁶⁹² Muḥammad, Ḥayāt, Ḡāsim: Einige Fragen des zeitgenössischen arabischen Theater. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 179

⁶⁹³ ebenda

"بالنسبة لادعاء إدريس بأنه هو خلق المسرح المصري، فيجب الاعتراف أن تأكيدات هذه قد ضللت بعض النقاد، لأن المسرحية في الواقع لم تملك الجمهور الحقيقي المشارك، رغم صلاتها المتنوعة مع التقاليد المسرحية الشعبية وفن الفولكلور..... فمحاولة إدريس المتعمدة لكسر الإيهام المسرحي – عبر المؤلف، المقدم، الراوي – أو من خلال شخصية تخرج من دورها لتجذب انتباه الجمهور إلى هذه النقطة أو تلك هي محاولة وثيقة الصلة ببريخت."

„Was die Behauptung Idrīs angeht, dass er es gewesen sei, der ein ägyptisches Theater schuf, so muss gesagt werden, dass sich einige Kritiker von Äußerungen Idrīs dieser Art irritieren ließen. Denn in Wirklichkeit hat das Stück trotz seines Anschlusses an verschiedene volkstümliche Theatertraditionen und an die Folklore sein Ziel verfehlt, ein tatsächlich aktives Publikum zu haben. [...] Was die Versuche Idrīs anbelangt, die theatrale Illusion durch das Auftreten des Autors, eines Kommentartors oder Erzählers zu durchzubrechen, aber auch, indem ein Schauspieler seine Rolle verlässt und das Publikum auf das und jenes aufmerksam macht, so weisen alle diese Techniken einen starken Bezug zu Brecht auf.“⁶⁹⁴

Über das Einsetzen des Geschichtenerzählers in verschiedenen Stücken von Qāsim Muḥammad wie „Es war einmal“ oder „Das ewige Bagdad zwischen Ernst und Spaß“ meint ein Kritiker, dass der Geschichtenerzähler, im irakischen Dialekt als „Qaṣṣaḥūn“ bezeichnet, das Publikum direkt ansprach, das Bühnengeschehen kommentierte, in den Dialog zwischen den Figuren eingriff. Damit unterschied sich wesentlich von dem Traditionellen Geschichtenerzähler, und agierte in diesen stücken im Sinne des epischen Theaters Brechts.⁶⁹⁵

Zusammengefasst richtet sich die Kritik darauf, dass die Behauptung, bzw. Vorstellung, ein von westlichen Einflüssen völlig freies Theater unrealistisch sind, und dass sich arabische Autoren und Theaterschaffende als Menschen ihrer Zeitalters europäischen Einflüssen nie entziehen können.⁶⁹⁶

Seitens der Autoren wird der Hinweis auf starke Beeinflussung durch das Theater Brechts damit zurückgewiesen, dass sie sich bei ihren Originalisierungsversuchen auf volkstümliche

⁶⁹⁴ Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, Teil I, S. 114f

⁶⁹⁵ 'Alwān, Qāsim: Das Theater der 1970er Jahre. Die theatralen Quellen von Qāsim Muḥammad, aus: Al-MADA. Eine politische und allgemeine Tageszeitung. Herausgegeben von Al-MADA- Institution für Information, Kultur und Künste, Nr. 11-260, Nov. 2004, www.almadapaper.com

⁶⁹⁶ Faraḡ, Nādīya Ra' ūf: Yūsuf Idrīs und das moderne ägyptische Theater, 106f

und traditionelle arabische theatrale Formen entsannen, in denen Effekte des epischen Theaters, wie das Durchbrechen der Illusion, Teilnahme der Zuschauer am Bühnengeschehen und die Verfremdung zur Natur dieser Formen gehören.⁶⁹⁷

So betont zum Beispiel Yūsuf Idrīs, dass sein Theater keineswegs von Brecht beeinflusst, sondern dem volkstümlichen ägyptischen Kulturentsprung sei. Die Ähnlichkeit mit dem epischen Theater Brechts wäre kein Zeichen der Beeinflussung, sondern sie ergibt sich daraus, dass Brecht selbst seine Theorie des epischen Theaters auf Basis volkstümlicher Theaterkünste entworfen hätte.⁶⁹⁸

Derselben Argumentation bediente sich auch Sa'dallah Wannūs, von dem auch Kritiker meinten, stark von Bertolt Brecht beeinflusst zu sein.

Zum Beispiel sagt er über sein Stück „Eine Abendveranstaltung mit Abū ʿAlī al-Qabbānī“, in dem er die Rekonstruktion des Stückes von al-Qabbānī „Hārūn ar-Rašīd mit Ġānim Ibn Ayyūb und Qūt al-Qulūb“ versuchte, dass sich in den Theaterarbeiten von al-Qabbānī eine naive Verfremdung bemerkbar macht. Diese drücke sich dadurch aus, dass es zwischen dem, was auf der Bühne präsentiert wird und dem Zuschauerraum eine Harmonie herrscht. Die Zuschauer verfolgten Aufführungen von al-Qabbānī nicht mit aller Stille, sondern sie haben das Bühnengeschehen kommentiert oder gar unterbrochen.

Andere Verfremdungseffekte beim Theater von Abū ʿAlī al-Qabbānī sah Wannūs in den symbolhaften Bühnenbildern und im übertriebenen Schauspiel anstelle der Identifikation mit der Rolle, die der Schauspieler verkörperte. Dazu kamen die Gesangs- und Tanzdarbietungen, mit denen die Handlung mit dem Effekt immer wieder unterbrochen wurde, dass sich die Zuschauer entspannen konnten, aber auch sich nicht so sehr mit dem Bühnengeschehen identifizierten mussten.

Für Wannūs sind also all diese Techniken nicht von Brecht übernommen, sondern künstlerische Effekte der traditionellen theatralen Darbietungen, die die arabischen Theaterpioniere spontan in ihre Theaterarbeiten aufgenommen hätten.⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ Muḥbib, Aḥmad Ziyād: Das historische Theaterstück im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 72

⁶⁹⁸ ebenda, S. 117

⁶⁹⁹ Sa'dallah Wannūs: Eine Abendveranstaltung mit Abū ʿAlī al-Qabbānī, S. 66

Im Allgemeinen vertreten nicht wenige Kritiker die Ansicht, dass aufgrund der weltweiten Dominanz der westlichen Kultur der arabische Intellektuelle die Substanz dieser tief in sich absorbiert habe. Zu behaupten, dass man sich von den europäischen Einflüssen befreit hat oder sich befreien kann, könne in keinem Fall den Tatsachen entsprechen. So schreibt ein Kritiker über das Stück „Der Tod des Mystikers“ von Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr:

"صلاح عبد الصبور عنوان عمله بمأساة الحلاج وأضاف تخصيصاً لها مسرحية شعرية، فالإحالة المرجعية بدون جدال هي المسرح اليوناني، أي إننا سوف نكون في مواجهة عمل يقترب كثيراً من سوفوكليس ويوريبيدس وشكسبير وراسين وغيرهم أكثر حتى من الحلاج نفسه وتراثه الصوفي الإسلامي..."

„Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr betitelte sein Stück mit >Die Tragödie des Hallağ< und bezeichnete es noch dazu als Versdrama. Somit ist der Bezug zum Antikentheater sehr eindeutig. Das heißt, dass wir es mit einem Werk zu tun haben, das in einem näheren Verhältnis zu Sophokles, Euripides, Shakespeare und Racine als zu al-Hallağ und seinem sufistischen Erbe steht.“⁷⁰⁰

Derselbe Autor sieht, dass von allen anderen arabischen Dramatikern es allein „‘Izz ad-Dīn al-Madanī war, der sich weitgehend von westlichen theatralen Einflüssen befreien konnte. Über das Stück „Die Wanderschaft des Ḥallağ“ sagt er:

"أما عز الدين المدني فقد أعطى لعمله المسرحي عنواناً خاصاً جداً فوسمه بسملة عربية أصيلة فقال: "رحلة الحلاج". فكما وضعنا عبد الصبور في أجواء أثينا ورائحة مآسيتها العظيمة وأساطيرها، وضعنا المدني في الجزيرة العربية، رمز الأصالة والتراث...."

„‘Izz ad-Dīn al-Madanī gab seiner Theaterarbeit einen äußerst speziellen Titel. Es nannte es >Die Wanderschaft des Hallağ<, und verlieh ihm damit eine urarabische Eigenschaft. Wie uns ‘Abd aṣ-Ṣabūr nach Athen und in seine großen Dramen und Mythen versetzte, versetzte uns al-Madanī in die Arabische Halbinsel, welche das Symbol für Originalität und Kulturerbe schlechthin verkörpert.“⁷⁰¹

⁷⁰⁰ ‘Ubāza, Muhammad: Gleichnisse für das Kulturerbe im Theater, S. 39

⁷⁰¹ ebenda, S. 40

Auch bezüglich der Theaterstücke von Yūsuf Idrīs fanden sich einige Kritiker, die seine Originalisierungsversuche anpriesen. Für einen dieser Kritiker sei das bemerkenswerteste bei Idrīs seine gelungene Bemühung, nationale und internationale Theaterkonzeptionen miteinander zu vereinen, so dass:

"إننا نجد أنفسنا أمام مسرح شعبي وعالمي معا ينتمي إلى التراث ويردد احداث الاتجاهات المسرحية في وقت واحد".
„wir uns gegenüber einem volkstümlichen wie auch internationalen Theater befinden, das sowohl dem Kulturerbe entspringt als auch die modernsten Theaterrichtungen reflektiert.“⁷⁰²

Lobende Worte fanden auch die Versuche des marokkanischen Theaterschaffenden aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī in Richtung originalarabischen Theaters. Darüber schreibt ein Autor:

"ولا تقتصر تجربة الطيب الصديقي على تجسيد صيغة عربية مسرحية فحسب وإنما تمتد كذلك بحيث تشمل تجسيد واقع وهموم الجماهير العربية المعاصرة ذلك لأن المقامات بتعبيرها عن أفول عصر مضى تمكن من اتخاذ موقف من الماضي بل ومن الحاضر باعتباره استمرارا".

„Das Experiment des Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī beschränkt sich nicht darauf, eine arabische Theatervision zu realisieren, sondern sie dehnt sich soweit aus, um die Realität und Sorgen der zeitgenössischen arabischen Menschen zu reflektieren. Denn indem die Maqāmen eine bereits vergangene Zeit darstellen, erlauben sie, nicht nur zur Vergangenheit, sondern auch zur Gegenwart als Fortsetzung dieser einen Bezug zu nehmen.“⁷⁰³

Weiter meint der Autor, dass das Theater von aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī sowohl Modernität als auch arabische Originalität demonstriert. .

"فهو ليس معاصرا لمجرد إضافته لبعض العبارات التي تنتمي إلى واقعنا الحاضر ولكن معاصرته تنبّه من الإفادة من انجازات المسرح الغربي الحديث دون أن تطغي هذه الانجازات على جوهر التجربة التي يحاولها لصديقي بكل ما تحتوي عليه من قيم جمالية وفكرية وتقاليدي أدبية وفنية. .. وهو ليس أصيلا لمجرد استضافته بديع الزمان الهمداني من أواخر العصر العباسي إلى أواخر القرن العشرين ليعيش بيننا حياة الغربة والاعتراب وإنما لأن الصديقي جعل منه رجلا ينتمي إلى عصرنا بمقدار ما ينتمي إلى عصره وينتقل بين العصرين ليكشف في وعي وسخرية عما تحت سطحيهما مما يكاد يجعل منهما عصرا واحدا".

„Sein Theater kann nicht nur deshalb als modern bezeichnet werden, weil er dazu einige Phrasen, die zu unserer aktuellen Realität gehören, hinzufügt. Seine Modernität drückt sich dadurch aus, von den Leistungen des modernen westlichen Theaters zu profitieren, ohne aber

⁷⁰² Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, S. 70

⁷⁰³ al-‘Uṣarī, Ġalāl: Ein Theater, kein Theater, S. 37

diesen zu erlauben, das von aṣ-Ṣiddīqī unternommene Experiment, mit allem was dazu an ästhetischen und geistigen Werten, sowie auch an literarischen und künstlerischen Traditionen, gehört, zu benachteiligen. [...] Andererseits bedeutet seine arabische Originalität nicht nur Badī' az-Zamān al-Hamadānī von den letzten Phasen des abbasidischen Zeitalters in das 20. Jahrhundert zu versetzen, um mit uns das Fremdsein und die Entfremdung zu erleben, sondern, indem aṣ-Ṣiddīqī aus ihm auch einen Menschen gemacht hat, der im gleichen Ausmaß seiner wie auch unserer Zeit angehört.“⁷⁰⁴

Ein anderer Aspekt der Kritik betraf den Inhalt der Originalisierungsstücke, und davon insbesondere die Behandlung von bestimmten historischen Themen und die durch diese Behandlung erzielten Aussagen, bzw. Schlussfolgerungen.

Es wurden von den Autoren durch die Interpretation historischer Ereignisse oder Persönlichkeiten meistens ein völlig anderes Bild entworfen, das mit dem, was die historischen Quellen überlieferten, kaum etwas Gemeinsames hat.

Kaum eine andere Formulierung kann die Geringschätzung der klassischen arabischen Historiker besser ausdrücken, als die damals von den Intellektuellen gerne gebrauchte Bezeichnung dieser als „Historiker der Könige und Sultane“. Damit wurden die Leistungen fast aller großen und berühmten klassischen Historiker als ausschließliche Darstellung von offiziellen Standpunkten bezüglich historischer Begebenheiten reduziert.

Unter Einfluss marxistischer und sozialistischer Ideologien, haben in den 1960er und 1970er Jahren die arabischen Intellektuellen Aufstände wie die Zangī-Revolution oder den Aufstand des Mannes mit dem Esel “(*36) nicht wie sie in den klassischen Geschichtsbüchern als abtrünnige, destruktive und gegen das arabisch-islamische Reich gerichtete Bewegungen, sondern als Volksrevolutionen gegen Unterdrückung und Tyrannei interpretiert.

Dies brachte einigen Dramatikern harte Kritik ein. Insbesondere von der neuen Interpretation der Zangī-Revolution, bzw. des Ḥallāğ fühlten sich einige Kritiker vor den Kopf gestoßen.

So sagt ein Autor über die Darstellung der Zangī-Revolution in mehreren Originalisierung-Theaterstücken:

⁷⁰⁴ ebenda, S. 37f

(*36) siehe Abschnitt: **9.4.1.1 Bearbeitungen historischer Stoffe**

" نسأل كيف فهم بعض مثقفينا ثورة الزنج خلاف ما ذكره المؤرخون؟ المؤرخون حددوا شخصية قائد الزنج بأنه رجل كذاب منجم يكتب الأحجية والحرز وانه استغل الوضع ألا إنساني للزنج ليصل إلى مركز الخليفة. ... وان ضحايا الزنج في حربهم التي استمرت خمس عشرة سنة فاقت المليون ونصف المليون من الأبرياء ما عدا المقتولين من الجيش النظامي التابع للخليفة وأنهم احرقوا مدينة البصرة وأحدثوا فيها مجاعة كانت أكثر بشاعة مما صنع هولاء في بغداد. وبلغ من أمر عسكره انه كان ينادي فيه على المرأة من ولد الحسن والحسين والعباس وغيرهم من ولد هاشم وقريش وغيرهم من سائر العرب وأبناء الناس تباع الجارية منهم بالدرهمين والثلاثة لكل زنجي منهم العشرة والعشرون والثلاثون يطؤون الزنوج ويخدمون النساء الزنجيات كما تخدم الوصائف."

„Wir fragen uns, wieso einige unserer Intellektuellen die Zanj-Revolution anderes als die Historiker verstanden. Die Historiker beschrieben den Führer der Zanj als Betrüger und Schamanen, der die unmenschliche Lage der Zanj als Sprungbrett zum Kalifat ausnützte. [...] Sie berichteten auch, dass die Zahl der Opfer des fünfzehnjährigen Krieges, abgesehen von den Gefallenen auf der Seite der offiziellen Streitkräfte, eineinhalb Millionen unschuldige Menschen übertroffen hat, dass die Zanj die Stadt Basra in Brand steckten und dort eine Hungersnot verursachten, die viel schlimmer als die gleiche bei der Invasion Bagdads durch Hulako war. [...] Sein Militär ging soweit, dass sie die Frauen aus dem Hause al-Ḥassan und Ḥusain(*37), al-‘Abbās, Hāšim, Qurayš (*38) und sonstigen Arabern wie auch von normalen Menschen als Sklavinnen billig zum Verkauf anboten. Jeder schwarze Sklave konnte von diesen Frauen zehn, zwanzig oder dreißig besitzen und sie mussten zu Bedienerinnen der schwarzen Sklavinnen werden“⁷⁰⁵

Dass die Originalisierungsdramatiker die Überlieferungen der klassischen arabischen Historiker über die von den Zanj begangenen Grausamkeiten als bloße Behauptungen abgetan haben, meint derselbe Autor:

"....وبأي منطق يجوز لنا أن نصدق ابن خلدون عندما ينتقد السلطة ويكتب عن أسباب انحلال الدولة ويهاجم الخلفاء وأن نكذبه عندما يكتب عن الزنج وغيرهم من المعارضين، ترى أي علاقة، أي قاسم مشترك، أي هم يربط ثورة الزنج بالثورة الفلسطينية؟":

(*37) Die Enkelkinder des Propheten Muḥammad

(*38) Angesehene Stämme, bzw. Stammeszweige, aus denen auch der Propheten Muḥammad abstammte

⁷⁰⁵ al-Barād'ī, ʿĀlīd Muḥyī ad-Dīn: Charakteristikum des arabischen Theaters, S. 154f

„Mit welcher Logik dürfen wir Ibn ʿAl-dūn^{(*)39} Glauben schenken, wenn er die Machthaber kritisiert, über die Gründe für den Zusammenbruch des Staates schreibt und die Kalifen angreift, ihn aber als Lügner sehen, wenn er über die Zanğ und andere Rebellen schreibt? Was für eine Beziehung und welche Gemeinsamkeiten oder Sorgen gibt es, die die Zanğ-Revolution mit der Revolution der Palästinenser verbinden?“⁷⁰⁶

Wie mit der Zanğ-Revolution wurde ebenfalls die Auseinandersetzung mit der Figur des Ḥallāğ scharf kritisiert. In Bezug darauf wurde von den Kritikern die Wiederentdeckung des Ḥallāğ durch die arabischen Dramatiker als anschauliches Beispiel für eine Unabhängigkeit von der westlichen Kultur gesehen, die noch tiefer und sogar gefährlicher als die von den westlichen Theaterrichtungen sein könnte.

Kritiker sahen, dass die arabischen Intellektuellen den Ḥallāğ nicht nur unter Einfluss europäischer Orientalisten, allen voran Louis Massignon, wiederentdeckten, sondern auch noch die Ansichten dieser über al-Ḥallāğ zu ihren eigenen machten.

Man verwies darauf, dass zum Beispiel Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr selbst einräumte, dass ihn auf den al-Ḥallāğ der Aufsatz "المنحى الشخصي في حياة الحلاج" (Die persönliche Orientierung im Leben des Ḥallāğ) und das Buch „أخبار الحلاج (Meldungen über al-Ḥallāğ)“, das von Massignon und Paul Kraus editiert und kommentiert wurde, auf diesen Mystiker aufmerksam machten.⁷⁰⁷

Seitens der Kritiker wird Massignon, wie auch die Orientalisten im Allgemeinen, als unobjektiv und gegenüber dem Islam und der arabischen Kultur voreingenommen betrachtet.

(* 39) Ibn ʿAl-dūn (1332-1406): Er gilt als erster Autor, der sich soziologischer wissenschaftlicher Methoden bei der Analyse historischer Prozesse bediente. Die von ihm vorgetragenen Beobachtungen und Erklärungen für soziale Phänomene haben auch heute noch Gültigkeit. (<http://www.moslem.at/islam/khaldun.html>)

⁷⁰⁶ al-Barādī, ʿAlid Muḥyī ad-Dīn: Charakteristikum des arabischen Theaters, S. 156

⁷⁰⁷ ʿUbāza, Muḥammad: Gleichnisse für das Kulturerbe im Theater, S. 36

Von diesem Standpunkt ausgehend, wäre al-Ḥallāğ für die Orientalisten nur aus gewissen Gründen interessant. So schreibt zum Beispiel ein Kritiker:

"كل الأخبار والأقوال والحكايات والأساطير التي صيغت حول الحلاج وساعد على تهويلها المستشرقون الذين درسوا الحركة الفكرية الإسلامية وتياراتها المختلفة وخاصة الفكر الصوفي وما لاحظوه من تأثير هذه الممارسة الروحية بالديانة المسيحية فوجدوا في الحلاج مسيحا ثانيا ... فكانت النتيجة أن تضخمت فكرة الحلاج البطل الأسطورة والبطل المأساوي".

„Zur Entstehung aller übertriebenen Nachrichten, Berichte, Erzählungen und Mythen um die Person des Ḥallāğ, trugen die Orientalisten bei, die die unterschiedlichen islamischen geistigen Bewegungen mit ihren unterschiedlichen Richtungen, davon aber insbesondere den Sufismus, studierten. Sie entdeckten bei den geistigen Praktiken dieser Richtung christliche Einflüsse und dementsprechend in al-Ḥallāğ einen zweiten Christus [...] Das Resultat war die Entstehung eines überdimensionalen Bildes vom al-Ḥallāğ als Held, Mythos und tragische Figur.“⁷⁰⁸

Andere Kritikpunkte betrafen den hohen Grad an Politisierung bei den meisten Originalisierungstücken. Aber die Meinungen darüber gingen auseinander. Denn während einige Kritiker der Meinung waren, dass die Kritik an den politischen Systemen in vielen der Originalisierungsstücke:

"عمدت إلى المبالغة والمغالاة والتطرف في الانتقاد أو السخرية أو تحميل المسؤولية أو التحريض مما يؤكد الصدور عن الانفعال والحاجة إلى التروي والموضوعية".

„Zur Übertreibung, Übermäßigkeit, Extremismus, Schuldzuweisung oder Aufhetzung neigen, was beweist, dass sie von Emotionalität getrieben und von Mangel an Einsicht und Objektivität gekennzeichnet sind,“⁷⁰⁹ waren andere Kritiker hingegen der Meinung, dass die politische Komponente in den Originalisierungstücken oberflächlich, schwach, mutlos, relativ und zu sehr hinter Symbolen versteckt wäre.

Äußert hart in seiner Beurteilung war insbesondere der bekannte ägyptische Autor Ġālī Šukrī. Über die mit politischer Kritik beladenen Theaterstücke mehrerer ägyptischen Dramatiker der 1960er und 1970er Jahre, egal ob sie realistische Stücke oder eine Rezeption des Kulturerbes waren, sagt er:

⁷⁰⁸ ebenda, S. 34

⁷⁰⁹ Muḥḥbik, Aḥmad Ziyād: Das historische Theaterstück im zeitgenössischen arabischen Theater, S. 138

"ولقد أحاطت الضجة خلال السنوات الأخيرة هذه الأعمال التي ادعت أو تطوع الآخرون بالادعاء نيابة عن أصحابها أنها تندرج في خانة المسرح السياسي، وهي الضجة التي بدأت بمسرحية "الفرافير" ليوسف إدريس وتجددت مع "الفتى مهران" لعبد الرحمن الشرفاوي، واستجدت مع "ببر السلم" لسعد الدين وهبة، وعنفت مع "بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي، وازدادت عنفا مع "العرضحالي" لميخائيل رومان...."

„In letzter Zeit wurde viel Lärm um einige dieser Arbeiten produziert oder es waren andere, die stellvertretend für die Autoren die Behauptung in den Raum stellten, dass es sich bei diesen Arbeiten um politisches Theater handle. Der Lärm begann mit dem Theaterstück >al-Farāfir< von Yūsuf Idrīs, erneuerte sich mit >Der Ritter Mahrān< von ‘Abd ar-Raḥmān aš-Šarqāwī, und wurde erneut produziert mit >Das Stiegenhaus< von Sa‘d ad-Dīn Wahba, um dann mit >Heimat, oh, meine Heimat< von Rašād Rušdī heftig und nicht zuletzt mit >Der Petitionsschreiber< von Michael Rūman noch heftiger zu werden.“⁷¹⁰

Ferner ist Ġālī Šukrī der Meinung, dass die politische Kritik in diesen und anderen Theaterstücken gar nicht gegen das politische System ausgerichtet ist, da sie in Wirklichkeit: "لم تتعرض لجوهر نظامنا السياسي بسوء وإنما تناولت الجزئيات والتفاصيل التي من شأنها الإساءة إلى هذا النظام فيما لو بقيت على حالها دون تغيير. ...":

„unserem politischen System mit gar nichts nahe getreten ist. Sie behandelte lediglich einige Details, die diesem System schaden würden, wenn sie weiterhin unverändert blieben.“⁷¹¹

Über die Theaterstücke, die von den Autoren als Reaktion auf die Niederlage im Sechstagekrieg 1967 geschrieben wurden, sagt Ġālī Šukrī, sie wären im Grunde genommen:

"ليزيد على كونه مسرحة لغضب النظام وتكرارا وترديدا لشعارات هذا الغضب...":

„nicht mehr als Theatralisierung des Zorns des politischen Systems und ein Nachplappern der Slogans, mit denen das System seinen (angeblichen) Zorn zum Ausdruck brachte.“⁷¹²

Ġālī Šukrī schreckt nicht einmal davor zurück, die Autoren zu beschuldigen, ein Teil desselben politischen Systems zu sein. Denn er schreibt weiter, dass:

⁷¹⁰ Šukrī, Ġālī: Die neue Sphinx, Generationenkonflikt in der zeitgenössischen Literatur, S. 171

⁷¹¹ ebenda

⁷¹² ebenda, S. 172

: "لو إننا القينا نظرة سريعة على أهم الأسماء التي تحتل قائمة التأليف المسرحي في بلادنا. إن غالبيتهم تشغل من المراكز الاجتماعية اللامعة وتتقاضي مقابل كفاءاتها الإدارية والفنية ما يحصنها ضد أي تفكير عدائي للنظام الذي أصبحت جزءا منه لا ينفصل عن بقية الأجزاء لو تداعي قيد أنملة لانهارت معه. ...":

„Wenn wir einen schnellen Blick auf die wichtigsten Namen der oben auf der Liste der Theaterautoren unseres Landes werfen, werden wir sehen, dass die meisten von ihnen einen hohen sozialen Rang genießen, für ihre administrativen und künstlerischen Dienste das bekommen, was sie vor der Annahme schützt, dem System feindlich gesinnt zu sein. Denn sie sind ein Teil des Systems selbst geworden, mit dem sie, wenn es zusammenbricht, zugrunde gehen würden.“⁷¹³

Ġālī Šukrī geht sogar noch soweit, zu behaupten, dass Verbote, Beschlagnahmen oder Absetzung von Theaterstücken wegen ihres politischen Inhaltes aufgrund der Überreaktion einiger Beamter der Zensurbehörde, die er als „königlicher als der König selbst“ und „engstirnig“ bezeichnet, zustande gekommen wären. Er verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass es mehrmals vorkam, dass:

"فإن السلطة في أعلى مستوياتها كم تدخلت لتتخذ هذا العمل الفني أو ذاك من براثن البيروقراطيين والمزايدين."

„die Machthaber auf höchster Ebene eingegriffen haben, um dieses oder jenes künstlerisches Werk vor den Krallen der Bürokraten und Übertreiber zu retten.“⁷¹⁴

Damit macht der Autor Anspielungen auf Verbote oder Absetzungen von bestimmten Theaterstücken durch die ägyptische Zensurbehörde, die dann nach persönlichem Eingreifen von hohen Staatsbeamten oder sogar des Staatspräsidenten wieder aufgeführt wurden. (*40)

⁷¹³ ebenda

⁷¹⁴ ebenda, S. 171

(*40) Als Beispiel für Eingreifen politischer Persönlichkeiten von höchstem Rang gehört das, was erwähnt wurde, dass der Präsident Anwar as-Sādāt es war, der den Film „Mirāmār“ befreite. Weiters waren es Kamāl Rif‘at, der in den 1960er Jahren unter anderem Arbeitsminister war, und Amīn Hwādī, der in dieser Zeit mehrere Ministerien gleichzeitig übernahm und auch Chef der ägyptischen Geheimdienste war, die verhinderten, dass „Der Ritter Mahrān“, abgesetzt wurde. Ferner hätte Ša‘rāwī Ġum‘a, der in der Nāṣir-Ära unter anderem Innenminister war, die Aufführung des Theaterstückes „Mein Sohn Yāsīn“ zugelassen.“ (Šukrī, Ġālī: Die neue Sphinx, Generationenkonflikt in der zeitgenössischen Literatur, S. 174)

Anders berichtet der bekannte Regisseur Sa‘d Ardaš, dass, als er das Theater Stück „Eine sichere Strecke“ - **siehe Abschnitt: 8.4. Die Autoren und ihre Theaterstücke**- von Sa‘d ad-Dīn Wahba inszenierte, man von der Zensurbehörde dem Präsidenten Ġamāl ‘Abd an-Nāṣir zutrug, er wäre mit dem Busfahrer, die die Insassen, Symbol für das Volk, in einen Irreweg führt, gemeint. Daraufhin schickte ‘Abd an-Nāṣir schickte seine Frau zur Aufführung des Stückes. Diese bestätigte ihm, es gäbe im Stück kein Zeichen dafür, dass er damit gemeint wäre. Dies war der Zensurbehörde nicht genug, so dass dem Präsidenten eine Videoaufzeichnung des Stückes

Sehr hart fällt die Beurteilung eines Autors der gesamten Originalisierungsbewegung aus, indem er schreibt:

"رغم مرور أكثر من قرن وربع على بداية المسرح العربي على النسق الأوربي فما زلنا حتى اليوم عاجزين عن تأصيل هذا الفن الخطير في تربتنا الثقافية بحيث يطرح ثمارا عربية الطعم والملايح وتواكب روح العصر وتستجيب لطموحات الشعب العربي في النهوض والتحرر والتطور السريع"⁷¹⁶

„Trotzdem mehr als ein und einviertel Jahrhundert vom Beginn des arabischen Theaters nach europäischer Art vergangen sind, sind wir bis heute noch nicht imstande, diese sehr relevante Kunst in unserer kulturellen Umwelt zu originalisieren, so dass es Fürchte mit arabischen Zügen und Geschmack tragen kann, welche auch dem Zeitgeist entsprechen und den Bestrebungen des arabischen Volkes nach Fortschritt, Befreiung und schneller Entwicklung Rechnung tragen.“⁷¹⁶

Aber trotz dieser und ähnlicher negativen Kritiken wurden Originalisierungsversuchen ebenso viel Lob zuteil. Über die Leistung im Rahmen der Originalisierungsversuche schreibt eine der bekannten Persönlichkeiten dieser Theaterbewegung, Roger 'Assāf:

"... ويمكن القول بأن فترة الستينات وبداية السبعينيات شهدت عطاءات مسرحية في الوطن العربي عبرت عن استيعاب المسرح الغربي والتخلص منه واكتشاف الهوية الذاتية القومية... وحسب رأيي فإن التجارب التي أثارت اهتماما عند الجمهور كانت هي التجارب التي تبحث عن علاقة مختلفة مع التراث والواقع المعاش والناس والحياة وتنطلق من تربتها ولا تعبر عن الواقع فقط، بل تعبر عن علاقة الفنان بهذا الواقع أساسا".

„Man kann sagen, dass das arabische Vaterland in den 1960er und 1970er Jahren Theaterleistungen erlebte, die einerseits eine Bestätigung für die Aneignung des westlichen Theaters und andererseits für die Befreiung von ihm durch Wiederentdeckung der nationalen Identität, darstellen. [...] Meiner Meinung nach waren von den Versuchen jene, die beim Publikum großes Interesse weckten, mit denen nach einer differenzierten Beziehung zum

geschickt wurde. Nachdem er sich sie angeschaut hatte, hätte Nāṣir sich den Verantwortlichen zugewandt und ihn verärgert gefragt: „Wer war der Esel, der sagte, dass der Taxifahrer im Stück 'Abd an-Nāṣir symbolisiert?“ (Sulaymān, Fawzī: Der Staat öffnete die Türen für einen theatralen Aufschwung, Masraheon, eine kulturelle und geistige Institution für Angelegenheiten der Theaterkünste, 6.9.2004, www.masraheon.com/)

⁷¹⁶ Dawwāra, Fu'ād: Überblicke über das arabische Theater außerhalb Ägyptens, S.242

Kulturerbe, zur Realität und zu den Menschen gesucht wurde. Diese Arbeiten reflektierten nicht nur die Realität, sondern auch die Beziehung des Künstlers zu dieser Realität.“⁷¹⁷

10. Unterschiede zwischen früherer und neuer Rezeption des Kulturerbes

Die Rezeption des arabischen Kulturerbes war kein neues, sondern ein uraltes Phänomen des arabischen Theaters. Schon vom Beginn an wandte sich der Theaterpionier Mārūn an-Naqqāš dem Kulturerbe zu. Das zweite von ihm präsentierte Stück war die Bearbeitung einer Erzählung aus Tausendundeiner Nacht. Sein Bruder Niqola an-Naqqāš schrieb Theaterstücke, deren Inhalt er aus der altarabischen Geschichte bezog. Das Theaterkonzept des zweiten arabischen Theaterpioniers, Abū ʿAlī al-Qabbānī, stand zur Gänze in der Tradition arabischer Erzähl-, Musik-, Gesang- und Tanzdarbietungen. Auf Basis des Theaterkonzeptes beider Theaterpioniere entstanden in den folgenden Jahrzehnten zwei Hauptrichtungen: die des arabischen Schauspiels und des historischen Spiels.(*1)

Auch in der darauf folgenden Zeit bestand weiterhin ein starker Anschluss des Theaters an die arabische Geschichte und das Kulturerbe. Es wurde zwar bei allen Entwicklungsphasen neben der arabischen Geschichte überwiegend auch auf Tausendundeine Nacht, Volksromane (Sīras) und Volkserzählungen zurückgegriffen, aber von einer Phase zur anderen machen sich bei der Behandlung der entlehnten Stoffe eindeutige Unterschiede bemerkbar.

Die Theaterpioniere an-Naqqāš und al-Qabbānī schlossen sich beim Zurückgreifen auf Tausendundeine Nacht, Sīras, Volkserzählungen und historische Materialien spontan an die Kultur ihrer Zeit an. Sowohl in der Hoch- als auch in der Volkskultur stand man in der damaligen Zeit dem arabischen Kulturerbe und der arabischen Geschichte in einer ziemlich

⁷¹⁷ aš-Šayḥ, Sulaymān: Das erste Karthago-Theaterfestival. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung

und Originalisierung), S. 174

(*1) siehe: Abschnitt: **3. Entstehung des arabischen Theaters** und Abschnitt: **4. Postpionierzeit**

näheren Beziehung. Die Kenntnis der Geschichte, die Literatur und anderer Elemente der klassischen arabisch-islamischen Kultur prägte sowohl die durchschnittliche als auch die hohe Bildung.

an-Naqqāš und al-Qabbānī bearbeiteten die von ihnen aus der arabischen Geschichte, bzw. der klassischen oder volkstümlichen Literatur entlehnten Themen nur insofern, dass sie für die Aufführung auf der Bühne geeignet wurden. In die Substanz der Erzählung griffen sie nicht ein. Neben dem Herauskristallisieren einer Theaterhandlung aus einer Erzählung oder eines historischen Ereignisses war an-Naqqāš und al-Qabbānī gemäß der Tradition der klassischen und volkstümlichen Erzählliteratur lediglich wichtig, dem Publikum eine pädagogische Botschaft zu übermitteln. Denn in der klassischen, aber auch in der volkstümlichen Literatur soll oder muss jede Geschichte eine „Moral“ haben.

Im Bewusstsein dessen sagte al-Qabbānī über das Theater: „Das Schauspiel verschärft die Wahrnehmungskraft und spiegelt vergangene Zeiten wieder. Äußerlich sieht es so aus, als handle es sich dabei um Wiedergabe lediglich von Zuständen und Lebensabläufen, aber im Grunde genommen ist das Theater Ermahnung und Lehre.“⁷¹⁸

Diese Grundbegriffe wurden auch auf die aus dem europäischen Theater entlehnten Stücken angewendet. Genauso wurden diese von den Nachfolgern von an-Naqqāš und al-Qabbānī befolgt.

Ab den 1920er Jahren ist dann im Bezug auf Bearbeitung historischer Stoffe die erste Entwicklung zu beobachten. In dieser Zeit nahm insbesondere das historische Theaterstück die Gestalt eines politischen Theaters an.

Dies hing mit den realen politischen Verhältnissen zusammen. Denn es formierten sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts unterschiedliche nationalarabische Bewegungen, deren Ziel es war, die arabische Welt von Fremdherrschaft zu befreien. Diese Bewegungen hatten neben ihrer politischen auch eine kulturelle Dimension. Ein Aspekt der kulturellen Komponente war die Rückbesinnung auf die klassische arabische Kultur. Eine von mehreren kulturellen Aktivitäten war, Theaterstücke mit aus der arabischen Geschichte bezogenen Materialien zu schreiben und zu realisieren.

Auch wenn Theaterstücke mit historischen Themen zu jener Zeit von professionellen Theatergruppen mit großem Erfolg präsentiert wurden, wurde dennoch das historische Drama

⁷¹⁸ 'Irsān, 'Alī 'Uqla: Stationen beim arabischen Theater, S. 101

vor allem von Vereinen, Schulen, Hochschulen oder Laiengruppen präsentiert, bei denen Schüler, Studenten, Angestellte und Intellektuelle Mitglieder waren. Diese Vereine betrachteten sich als Anbieter anspruchsvoller Kulturbeschäftigung, deren weiteres Ziel die Betreibung einer politischen Aufklärung war. Die Autoren dieser Stücke waren meistens bekannte Literaten und Autoren von unterschiedlichen Themenbereichen, die mit dem professionellen Theaterbetrieb wenig zu tun hatten.

Bei der Bearbeitung historischer Stoffe wurden bis zu den 1960er Jahren überwiegend bestimmte Perioden der arabischen Geschichte behandelt: die arabisch-islamischen Eroberungen, das abbasidische Reich in seinen Blütezeiten und die arabische Herrschaft über Andalusien. Dabei spielte die politische Motivation weiterhin eine wesentliche Rolle. Denn angesichts der Bestrebung nach Erlangung der Unabhängigkeit von den Kolonialmächten und der Befreiung von der Fremdherrschaft wählten die Autoren für ihre Theaterstücke historische Ereignisse aus, in denen die Araber Sieger und nicht Besiegte waren. Dabei wurden die aus der altarabischen Geschichte behandelten Persönlichkeiten und Ereignisse fast ausschließlich aus ihrer positiven, glanzvollen und ruhmreichen Seite gezeigt. Die Hauptfiguren waren große Feldherren, Kalifen, unter ihrer Regentschaft die großen arabisch-islamischen Eroberungen stattfanden, aber auch Sagen umwobene Persönlichkeiten und Ereignisse aus der arabischen Geschichte vor und nach Entstehung des Islam. Für die Gründe des Zerfalls des islamisch-arabischen Reiches wurden negative Aspekte in der arabischen Geschichte hervorgehoben, welche zur Fremdherrschaft und Rückstand auf allen Gebieten geführt hatten.

Bei den Bearbeitungen historischer Materialien setzten die Autoren dieser Phase zwar auch ihre Vorstellungskraft ein, aber sie versuchten bei der Interpretation einer historischen Persönlichkeit oder eines historischen Geschehens der historischen Darstellung so treu wie möglich zu bleiben.

In den 1930 und 1940 Jahren schrieben Dichter und Schriftsteller wie Taufiq al-Ḥakīm, Aḥmad Ṣawqī, 'Alī Aḥmad Bākaṭīr oder 'Azīz Abāza in Ägypten, aber noch viele andere in anderen arabischen Ländern, Theaterstücke, deren Themen sie auch entweder der arabischen Geschichte oder der klassischen und volkstümlichen Literatur entnahmen. Aber Theaterwerke dieser Art deuten auf eine veränderte Art des Umgangs mit historischen oder altliterarischen Stoffen hin. Dieser neue Umgang setzte sich immer stärker durch, je mehr die arabischen Dramatiker in einen näheren Kontakt mit der westlichen Kultur traten. Der nähere Kontakt erfolgte einmal durch längere Studienaufenthalte in Europa oder in den USA und zum anderen durch die intensive Übersetzungstätigkeit.

Bei Behandlung historischer oder altliterarischer Stoffe nahmen arabische Theaterautoren ab den 1930er Jahren moderne, aber auch klassische europäische Dramatiker zum Vorbild. So schreibt ein Kritiker über Aḥmad Šawqī:

„Es ist den Literaturhistorikern und Kritikern nicht verborgen geblieben, dass Šawqī vom klassischen Theater in Frankreich im 17. Jahrhundert sehr beeindruckt war. Hier schöpften Dichter wie Corneille und Racine ihre Theaterstücke aus der Geschichte und den Heldentaten. Ihr Interesse war Königen und Aristokraten gewidmet.“⁷¹⁹

Im Allgemeinen ließen sich die Autoren wie al-Ḥakīm, Bākaṭīr oder Abāza von den gerade in Europa oder in den USA aktuellen Theaterrichtungen inspirieren. Ihr Hauptmotiv dabei war, das arabische Theater dem westlichen gleichzustellen.

So sagt ein Kritiker über Taufīq al-Ḥakīm, dass die Absicht dieses bei der Bearbeitung historischer oder altliterarischer Stoffe war:

„in ein arabisch-islamisches Motiv die Tragödie einzuführen. Gemeint ist die Tragödie in ihrer ursprünglichen griechischen Bedeutung: Der Konflikt des Menschen mit metaphysischen Kräften.“⁷²⁰

Ferner wurde es den arabischen Autoren zum wichtigen Anliegen, ihre eigene künstlerische Identität mit ihren Theaterwerken, durchkommen zu lassen. Wie sie das bei westlichen Dramatikern beobachteten, versuchten sie darin, ihren persönlichen Ideen, Interpretationen und Weltanschauungen Ausdruck zu verleihen.

Während al-Qabbānī zum Beispiel seine aus Tausendundeiner Nacht oder der arabischen Geschichte entlehnten Stoffe lediglich für die Aufführung auf der Bühne verarbeitete, bemühten sich Autoren ab den 1930er Jahren diese Materialien aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten und dadurch aus Geschehnissen und Handlungen einen neuen Sinn herauszuholen.

Zum Beispiel versuchte ‘Alī Aḥmad Bākaṭīr in „Das Geheimnis der Scheherazade“ Schahrayār einer Psychoanalyse zu unterziehen. Er stellt ihn als Versager dar, der mit der Untreue seiner ersten Frau nicht fertig werden kann und sich daher am weiblichen Geschlecht

⁷¹⁹ Āmir, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg, Teil I, S. 206

⁷²⁰ Ḥammūdī, Tas‘īdat Āyat: Einfluss des westlichen Symbolismus auf das Theater Taufīq al-Ḥakīm, S. 96

rächen will. So heiratet er jede Nacht eine junge Frau, um sie am nächsten Tag töten zu lassen.

Taufiq al-Hakīm versuchte in seinem Stück „Scheherazade“ gar den Figuren Tausendundeiner Nacht eine philosophische Dimension verleihen. Er zeigt Schahrayār als Herrscher, der sich sowohl von seinem Hang zum Verbrechen und Ausüben von Grausamkeiten als auch von seinen körperlichen Trieben und Gelüsten befreien will.

Neu sind auch die Versuche der Autoren, durch Verarbeitung historischer Stoffe einen Zusammenhang mit aktuellen politischen Fragen herzustellen. Diese reflektieren insbesondere die Theaterstücke von ‘Azīz Abāza, mit denen er beabsichtige, die moralische Verkommenheit und politische Willkür beim ägyptischen Königshaus an den Pranger zu stellen.

Mit der Originalisierungsbewegung trat dann die dritte große Entwicklungsphase im arabischen Theater ein und damit auch eine völlig neue Art des Umgangs mit der arabischen Geschichte und dem Kulturerbe.

Die Rezeption des Kulturerbes als Basis für die Originalisierung des arabischen Theaters war nicht mehr eine individuelle künstlerische Entscheidung, sondern sie nahm die Gestalt einer Theaterbewegung an. Es war ein „geplanter“ Anschluss ans Kulturerbe, durch den die arabischen Theaterschaffenden ein bestimmtes Ziel verfolgten. Dieses war einmal, traditionelle theatrale Phänomene zu einer originalarabischen Theaterform zu modernisieren und zum anderen dem arabischen Publikum durch Anbieten von ihm vertrauten Themen, welche aus dem arabischen Kulturerbe oder der arabischen Geschichten bezogen wurden, eine nähere Beziehung zum Theater zu ermöglichen. Ferner hat die Originalisierungsbewegung nicht nur ein praktisches, sondern auch ein umfangreiches theoretisches Konzept hervorgebracht.

Generell gesehen hatte diese Theaterrichtung in Bezug auf die Rezeption des Kulturerbes auch gewisse charakteristische Gemeinsamkeiten, die sie von denen in vorherigen Entwicklungsperioden unterscheiden.

Das Hauptmerkmal dabei äußert sich darin, dass die Autoren im Allgemeinen von den historischen Geschehnissen und Persönlichkeiten oder der klassischen und volkstümlichen Erzählliteratur nur die Grundumrisse übernahmen und sie dann komplett neu gestalteten. Dadurch entsteht eine neue selbständige Theaterfigur, die mit der ursprünglichen nur wenig identisch ist. Das ist zum Beispiel bei Theaterstücken wie „Der Ritter Mahrān“ von ‘Abd ar-

Raḥmān aš-Šarqāwī, „Heimat, Oh meine Heimat“ von Rašād Rušdī oder „Der Aufstand des Mannes mit dem Esel“ von ‘Izz ad-Dīn al-Madanī zu beobachten. Bei diesen Theaterstücken stützen sich die Autoren zwar auf reale historische Geschehnisse oder Persönlichkeiten, aber was sie in ihren Stücken vollzogen, war weder eine theatrale Wiederbelebung des Sultan Qānṣoh al-Ġūrī in „Der Ritter Mahrān“ noch des Mystikers Aḥmad Abū al-‘Abbās Al-Badawī in „Heimat, oh meine Heimat“, noch des Aufstandführers Muḥḥalad Ibn Kaydād al-Ibādī an-Nakīrī in „Der Aufstand des Mannes mit dem Esel“. Was sie taten gleich einer Schaffung einer neuen Gestalt aus dem Schatten bekannter Persönlichkeiten, bzw. historischer Geschehnisse.

In den historischen Theaterstücken der 1920er bis 1960er Jahre wurden Persönlichkeiten aus glanzvollen und ruhmreichen Perioden der arabischen Geschichte wieder zum Leben erweckt. Dementsprechend wurden sie als Helden der arabischen Nation poliert. Anderes geschah in den Originalisierungstheaterstücken. Hier wurden historische Herrscher äußerst negativ dargestellt. Die arabische Geschichte wurde nüchtern und mit viel Sachlichkeit betrachtet und historische Ereignisse wurden neu interpretiert.

In mehreren Theaterstücken wie etwa in den verschiedenen Bearbeitungen der Zangī-Revolution wurden gewisse politische Begebenheiten aus der arabischen Geschichte im Gegensatz zu ihrer Darstellung in den klassischen Geschichtsbüchern nicht als abtrünnige Bewegungen, sondern als Volksaufstände gegen politische Unterdrückung und sozialer Ausbeutung interpretiert.

In vielen Originalisierungstheaterstücken standen im Gegensatz zu Bearbeitungen historischer Stoffe in früheren Zeiten nicht Kalifen oder berühmte Feldherren, sondern Menschen aus dem Volk im Mittelpunkt. Aber es kam auch öfter vor, dass die Hauptfiguren, wie beispielsweise in den Stücken über den Ḥallāğ, es Intellektuelle oder Revolutionäre oder beide zugleich waren, die mit dem politischen oder religiösen Establishment in Konflikt gerieten.

Mit dieser Art Darstellung der Verhältnisse der Regierenden zu den Regierten beabsichtigen die Autoren eine symbolische Reflektion der realen Verhältnisse ihrer Zeit zu produzieren.

Damit verbunden tritt ein weiteres Merkmal, bzw. ein weiterer Unterschied zur früheren Rezeption auf, und zwar, dass in nicht wenigen Originalisierungsstücken historische

Ereignisse gar erfunden werden. Die Beispiele dafür sind zahlreich. Eines davon ist das Stück „Bāb al-Futūḥ“ von Maḥmūd Diyāb oder „Der Clown“ von Muḥammad al-Māḡūṭ.

Ein weiterer Unterschied äußert sich darin, dass das politische Motiv in den Theaterstücken aus früheren Phasen gegen Kolonialismus und Fremdherrschaft ausgerichtet war. Hingegen setzten sich die Autoren der Originalisierungsbewegung mit den politischen arabischen Systemen der Gegenwart auseinander.

11. Das arabische Theater nach der Originalisierungsbewegung

Diese Überschrift beabsichtigt nicht zu suggerieren, dass die Originalisierungsbewegung ein „Ablaufdatum“ hätte, denn es wird heute noch von der Originalisierung und neuen Originalisierungsversuchen gesprochen. Aber bereits Anfangs der 1980er Jahre zeichnete sich eine gewisse Stagnation bei allen Theateraktivitäten ab, und dies auch in arabischen Ländern, die in den 1960er und 1970er Jahren Schauplatz einer aktiven und schöpferischen Theatertätigkeit waren.

Theaterwissenschaftler geben den Anfang der 1960er Jahre als Beginn einer Blütezeit für das gesamte arabische Theater an, die aber ab den 1980er Jahren an Kraft zu verlieren begann. So sagte ein Kritiker, dass der enorme Aufschwung, den das arabische Theater erlebt hatte, ab Mitte der 1980er Jahre an Glanz zu verlieren begann, in den 1990er Jahren total glanzlos war, um im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts völlig duster zu erscheinen.⁷²¹

Es ist nicht schwer beim Vergleich arabischer Theaterarbeiten aus den 1960er und 1970er mit jenen ab den 1980er Jahren einen Rückgang zu erkennen. Von der Autorengeneration, die ihre ersten Theaterarbeiten in den 1960er Jahren präsentierte, waren in den 1980er Jahren einige,

⁷²¹ Bulbul, Farḥān: Einblicke ins arabische Theater, S. 69

bisweilen relativ jung, bereits gestorben. (*1) Damit ist nicht gemeint, dass der Tod dieser Autoren ein Stagnieren im Theaterbereich verursacht hätte. Dennoch ist dies auch ein Zeichen dafür, dass die Originalisierungsbewegung innerhalb einer Generation von Theaterschaffenden ihren Auf- und Abstieg erlebte.

Auch in den 1980er Jahren blieb in einigen arabischen Ländern der Staat gleichsam der entscheidende Kulturmäzen. Im Irak zum Beispiel wurden auch in den 1980er Jahren Theateraktivitäten unterschiedlicher Art vom Staat unterstützt. Eine davon ist die Organisation von regionalen oder gesamtarabischen Theaterfestivals, z.B. „Das Bagdader Festival des arabischen Theaters“ 1985 und 1988. Auch das Verhältnis des Publikums zum Theater blieb in diesem Jahrzehnt noch intensiv. So wurde das Stück „Erzählungen über Durst, Erde und Menschen“ (1981) von Qāsim Muḥammad in 38 Tagen von 21.000 Zuschauern gesehen.⁷²² Die Vorstellungen des Stückes „Ein Haus und fünf Türen“ wurde immerhin von mehr als einer Viertelmillion Zuschauern besucht.⁷²³

Aber in den 1980er Jahren wurde das Theater im Irak vom politischen System intensiver als zuvor für politische Propaganda eingesetzt. Der größte Teil der in diesem Jahrzehnt präsentierten Stücke hatten einen direkten Bezug zum Irak-Irakkrieg (1980-1988).⁷²⁴

Der Rückgang von Theateraktivitäten wird noch eindeutiger in den 1990er Jahren. Ab da vermisst man in der gesamten arabischen Theaterlandschaft Namen von neuen Dramatikern oder Regisseuren, die für eine breite Masse von Lesern, Theaterbesuchern oder Interessenten ein Begriff wären. Dies betrifft allerdings genauso andere Kulturbereiche. Ob in Literatur, Musik, Gesang usw. überall fehlt es sowohl an Leitlinien für eine klare Richtung als auch an „großen Namen“ oder bemerkenswerten Werken. Dies schloss aber nicht von vorn herein das Hervortreten ausgezeichneter neuer Originalisierungswerken aus. Über Fälle wie diese sagt ein Autor:

"وإذا برزت في هذه البيئة العربية أو تلك اليوم أعمال مسرحية مهمة فهذه الأعمال إذا قيس بحكم الحركة المسرحية العربية المفترضة وامتدادا إلى تاريخها الطويل والعريق تبدو استثنائية أو فردية ومن دون استمرارية"

„Wenn im arabischen Umfeld heutzutage Theaterarbeiten von größerer Bedeutung zustande kommen, dann erweisen sich diese verglichen mit den Erwartungen und auch im Hinblick auf

(*1) Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr (1931-1981), Naǧīb Surūr (1932-1978), Maḥmūd Diyāb (1932-1983)

⁷²² al-Mufraǧī, Aḥmad Fayyāḍ: Das Theater der 1980er Jahre im Irak, S. 21

⁷²³ ebenda

⁷²⁴ al-Mufraǧī, Aḥmad Fayyāḍ: Das Theater der 1980er Jahre im Irak, S. 14ff

die lange Geschichte und Tradition des arabischen Theaters als Ausnahmen oder Einzelfälle und ohne Kontinuität.“⁷²⁵

Über die tiefe Flaute, von der das gesamte kulturelle Leben ab den 1980er Jahren ergriffen wurde, sagte einer der bekannten Dramatiker des sozialistischen Realismus im ägyptischen Theater, Nu‘mān ‘Āšūr, sehr verbittert:

"انتهت المرحلة الساداتية مع بداية الثمانينات فإذا الستار ينفرج ليكشف من ورائه عن حياة ثقافية متردية وانحطاط أدبي شامل وانهييار فني كاسح وإفلاس فكري واضح في كافة المجالات."

„Die Sadatära ging Anfang der 1980er Jahre zu Ende. Als der Vorhang aufgezo-gen wurde, kam ein verkümmertes kulturelles Leben, vollkommener literarischer Verfall, unaufhaltsamer künstlerischer Zusammenbruch und in allen Bereichen leicht erkennbarer geistiger Bankrott zum Vorschein.“⁷²⁶

Eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Originalisierungsbewegung, der Marokkaner aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī, sagte 1980, dass sich das Theater in seinem Land in einer schweren Krise befindet, was ihn persönlich veranlasste, es zu verlassen, aus Angst davor, sich selbst zu wiederholen. aṣ-Ṣiddīqī fügte hinzu, dass dies nur ein Teil von einer allgemeinen kulturellen Krise sei, von der die ganze arabische Welt betroffen ist.⁷²⁷

Die zweite wichtige Persönlichkeit der Originalisierungsbewegung, der Tunesier ‘Izz ad-Dīn al-Madanī, sagte, dass die Theateraktivitäten, welche in Tunesien in den 1960er Jahren eine Blütezeit erlebten, schon in den 1970er Jahren eindeutig „zusammenschrumpften“.⁷²⁸

Ein anderer bekannter tunesischer Theaterschaffender, Muṣṣif as-Suwīṣī, meint, dass alle offiziellen Theatereinrichtungen in Tunesien jetzt „bankrott“ sind, und Theaterleute, welche Mitbegründer dieser Einrichtungen waren, sie bereits verlassen hatten. Dasselbe betonten Theaterschaffende aus Syrien, Ägypten, Algerien und dem Irak.⁷²⁹

Neben der allgemeinen Meinung, dass der Rückgang von Theateraktivitäten die gesamte arabische Kultur betrifft, herrscht unter Theaterschaffenden und Theaterwissenschaftlern

⁷²⁵ Shawool, Paul: Das moderne arabische Theater, S. 43

⁷²⁶ ‘Āšūr, Nu‘mān: Das Theater und die Politik, S. 72

⁷²⁷ Dawwāra, Fu‘ād: Überblicke über das arabische Theater außerhalb Ägypten, S. 292ff

⁷²⁸ ebenda

⁷²⁹ ebenda

ebenso eine Übereinstimmung darüber, dass dabei politische Entwicklungen eine wesentliche Rolle gespielt haben.

Einer der politischen Gründe liegt im Widerspruch zwischen einem Theaterschaffenden, der ohne ein vernünftiges Ausmaß an Meinungsfreiheit seine Ansichten, Ideen oder Weltanschauungen nicht zum Ausdruck bringen kann, und einem politischen System, für das nur die eigene Ideologie absolute Gültigkeit hat und das Andersdenkende als Feinde betrachtet.

In den meisten arabischen Ländern wurden die Menschen diktatorisch regiert. Als eine von vielen anderen Mitteln zur Einschränkung der Meinungsfreiheit ist die Stellung der unterschiedlichen Massenmedien und Kunst- und Kultureinrichtungen unter staatlicher oder parteilicher Kontrolle. Was nicht in das herrschende Konzept hineinpasst, hatte keine Chance, Rezipienten zu erreichen.

Dabei muss gesagt werden, dass Intellektuelle auch in nichtsozialistischen Ländern unterschiedlichen Arten von Unterdrückung ausgesetzt sind. Im Rahmen dessen werden nicht nur Auseinandersetzungen mit politischen Fragen, sondern auch viele soziale und religiöse Inhalte tabuisiert.

Die relative politische Toleranz in den 1960er und 1970er Jahren wurde umso mehr eingeschränkt je mächtiger in der Folgezeit die politischen Herrscher in ihrer Position wurden. Theaterstücke mit kritischem Unterton wurden nicht mehr wie früher toleriert, und somit auch nicht mehr von den staatlichen Theatergruppen präsentiert. Auch Aufführungen privater Theatergruppen, falls sie vorhanden waren, unterlagen staatlicher Zensur. Autoren, die sich den herrschenden Gegebenheiten nicht anpassen, bzw. sich diesen nicht unterwerfen, werden als politische Kontrahenten betrachtet und dementsprechend verfolgt. Aber erreichte ohnedies die politische Unterdrückung, welche zahlreiche Gesichter hatte, dass die Autoren immer weniger Mut zur freien Äußerung ihrer Gedanken hatten. Man auferlegte sich bereits im Vorfeld eine Selbstzensur.

Infolgedessen dämpfte sich weitgehend die Motivation und Begeisterung, von denen die Intellektuellen nach Erlangen der nationalen Unabhängigkeit und Einführung des Sozialismus erfüllt waren. Es kam noch dazu, dass in fast allen arabischen Ländern mit einem sozialistischen System, in dem Land früher als im anderen, ein allmähliches Rücken vom Sozialismus stattfand. Damit verringerte sich auch die Unterstützung der Kultur durch den Staat.

Zu alldem kamen auch Entwicklungen, die abgesehen von Fragen der Demokratie und Meinungsfreiheit zur Erschütterung der politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen

Sturkuren in vielen arabischen Ländern führten. Zu erwähnen sind der Bürgerkrieg im Libanon, der ebenso lang andauernde Bürgerkrieg in Algerien, der Irak-Irakkrieg, die Golfkriege und noch andere mehr.

Unter allen diesen Umständen, sahen sich viele Intellektuelle, darunter Künstler, Schriftsteller und Dramatiker, gezwungen, bessere Lebensbedingungen, bzw. Sicherheit außerhalb ihres Landes zu suchen. Wenn hier nur der Fall Irak als Beispiel genommen wird, so trieb die Diktatur in diesem Land, die Kriege und das ab den 1990er Jahren gegen den Irak verhängte Embargo, hunderttausende Menschen dazu, ihr Land zu verlassen. Darunter befanden sich sehr viele Menschen aus der gebildeten Schicht, so dass man sagen kann, dass von den bekannten künstlerischen und literarischen Persönlichkeiten äußerst wenige waren, die im Irak blieben.

Auch unterschiedliche wirtschaftliche Krisen führten sowohl in sozialistischen als auch in nichtsozialistischen arabischen Ländern zur Verringerung der Kulturförderung. Diese bekamen auch staatliche Theatergruppen zu spüren. Noch schwieriger wurde die Situation für private Theatergruppen.

Das erste Land, in dem sich schon in 1970er Jahren solche Tendenzen abzeichneten, war Ägypten. Über die veränderte Einstellung des Staates zum Theater in der Sadatära schreibt der bekannteste Vertreter des sozialistischen Realismus in Ägypten, Nu'mān 'Āšūr:

"أما في المسرح فقد جرى التركيز على تشجيع القطاع التجاري ووضع القطاع العام في الظل ولعب التلفزيون دورا كبيرا في سبيل تحقيق ذلك فامتنع كلية عن عرض تمثيليات الستينات المسجلة سابق وتوقف عن تسجيل المسرحيات التي تقدمها مسارح القطاع العام ولم يعد يعرض إلا ما يقدمه المسرح التجاري من مسرحيات تخدم الضحك والتسلية وسيطروا كلية على الحركة المسرحية عاما بعد عام وهكذا تبدل مفهوم المسرح."

„Im Bereich des Theaters wurde das kommerzielle Genre konsequent gefördert, der öffentliche Sektor aber in den Schatten gestellt. Dabei spielte das Fernsehen eine entscheidende Rolle. So wurden aufgezeichnete Theaterstücke der 1960er Jahre nicht mehr gezeigt und die von den staatlichen Theatergruppen neu präsentierten gar nicht aufgezeichnet. Hingegen wurden vom Fernsehen nur vom privaten Theatersektor gebotene Stücke, die dem Amüsement und der Unterhaltung dienen, gezeigt. Und so gewann dieses Theater vom Jahr zu Jahr mehr Einfluss, was zur Veränderung des Begriffes vom Theater führte.“⁷³⁰

⁷³⁰ 'Āšūr, Nu'mān: Das Theater und die Politik, S. 70

Von diesem veränderten Begriff vom Theater war selbst Nu'mān 'Āšūr betroffen, der als Vater des realistischen Theaters und der als erster und größter Vertreter des sozialistischen Realismus im ägyptischen Theater bezeichnet wurde. Eine Autorin erwähnt in ihrem Buch, dass Nu'mān 'Āšūr zwischen 1975 und 1985 mehrmals mit der Ablehnung seines Stückes „Der Vorbote des Fortschritts Rifā'a at-Ṭaḥṭāwī“ konfrontiert wurde, und das Stück vom Staatstheater erst nach umfassender Überarbeitung seitens des Autors zur Realisierung übernommen wurde. Nu'mān 'Āšūr musste das Stück nicht nur in eine Art Operette verwandeln, sondern ihm auch einen neuen Titel geben und zwar: „Ich träume, Oh Ägypten“.⁷³¹

Indessen wurde das arabische Theater nicht nur in Ägypten, sondern in vielen arabischen Ländern von dem, was als „kommerzielles Theater“ bezeichnet wird, dominiert.

Bei dieser Kategorie des Theaters können private Theatergruppen sich finanziell selbst erhalten und bisweilen aus dem Kartenverkauf auch gute Gewinne machen. Um die Fortsetzung ihrer Produktionen zu garantieren, ist für diese Gruppen wichtig, großes Publikum zu ihren Vorstellungen anzulocken. Deswegen bieten sie fast ausschließlich Komödientheater.

Dieses gab es natürlich in allen Entwicklungsphasen des arabischen Theaters. Insbesondere in Ägypten reicht die Tradition des Komödientheaters bis zu den Anfängen des 20. Jahrhunderts zurück. Einige Schauspieler des Komödientheaters aus den 1930er und 1940er Jahren wurden zu Filmstars und sie blieben in der ganzen arabischen Welt bis heute bekannt und beliebt. Dasselbe gilt für eine neue Generation von Schauspielern.

Nachdem die Theateraktivitäten ab den 1980er Jahren ihre Schöpfungskraft einzubüssen begannen, brach in fast allen arabischen Ländern für dieses Theatergenre eine neue Blütezeit an. Diese Entwicklung ist für das arabische Theater von schlimmen Auswirkungen, da das allgemeine arabische Theaterpublikum nur mit Komödientheater ansprechbar geworden ist. Zur Berühmtheit der neuen Generationen von arabischen Komödienstars in der ganzen arabischen Welt trugen der Film und das Fernsehen bei.⁷³²

⁷³¹ Muḥammad, Ḥayāt Ġāsim: Das Experimentaldrama in Ägypten 1960 - 1970 und seine westliche Beeinflussung, S. 22

⁷³² Abū Ġāzī, Nādyā Badr ad-Dīn: Freiheitsfrage im zeitgenössischen ägyptischen Theater, S. 130f

Sogar in Ländern wie im Irak, wo das Theater in den Händen der Intellektuellen war, entstanden Tendenzen zur oberflächlichen bis trivialen Komödien. In Ländern, in denen die staatlichen Behörden oder die regierenden Parteien alles unter Kontrolle haben, ist es nicht auszuschließen, dass die Förderung solcher Tendenzen kulturpolitisch betrieben wird. So berichtet ein Autor, dass der damalige irakische Informationsminister in einem Treffen mit irakischen Theaterschaffenden während des Irak-Irakkriegs diese aufforderte, „ein Theater, das den Leuten Freude bereitet und sie zum Lachen bringt“, anzubieten. Daraufhin begannen triviale und oberflächliche Komödien die irakische Theaterszene zu dominieren.⁷³³

In vielen arabischen Ländern, allen voran in Ägypten, Syrien und einigen Golfstaaten, ist das Komödientheater stark mit dem Tourismus verbunden. Ein arabischer Tourist, meistens handelt es sich um Leute mit überdurchschnittlichem Einkommen, ist bereit, da er sich erholen und entspannen, aber auch ihm bekannten Stars live erleben will, höhere Eintrittspreise zu zahlen.

Die in allen arabischen Ländern bekannten Stars des Komödientheaters wie der Ägypter 'Āil Imām oder der Syrer Durayd Laḥḥām und noch viele andere, sprechen in ihren Theaterstücken zwar ernsthafte politische und soziale Fragen an. Aber ihnen wird seitens der Kritiker den Vorwurf gemacht, ernsthafte Themen zu banalisieren. So schreibt ein Kritiker über ein bekanntes und auch im Fernsehen mehrmals gezeigtes Theaterstück von Durayd Laḥḥām, das den Titel „Entfremdung“ hat:

"الهموم التي طرحتها المسرحية كانت هموما من ورق أو ألفاظ، أو أنها جعلت كذلك بالرغم من فداحتها. لقد أشارت إلى الأورام وأغفلت كونها خبيثة، وشاهدت التأليل المنتشرة فوصفت لها مساحيق تجميلية وأحست بالألم الممض فابتاعت له مسكنات من صيدلية: (معلّش كلو بيتصلح).":

„Die im Stück angesprochenen Sorgen waren aus Papier, bzw. leere Phrasen. Gut möglich, dass sie trotz ihrer großen Problematik zu solchen gemacht wurden. Man wies im Stück auf die Tumore hin, ohne aber zu erwähnen, dass sie bösartig sind. Es wurden viele Furunkel gesichtet, für sie aber Kosmetikmittel verschrieben. Man konnte zwar den Schmerz nachempfinden, dafür aber Schmerztabletten aus der Apotheke „Macht es nichts, es wird alles gut werden“ gekauft.“⁷³⁴

⁷³³ an-Nasīr, Yāsīn: Im zeitgenössischen irakischen Theater, S. 33f

⁷³⁴ al-Kassān, Jan: Die zweite Theatergeburt in Syrien, S. 209

Zur Änderung des Publikumsverhaltens, bzw. der Gewohnheiten bezüglich Theaterbesuche, trugen auch Entwicklungen bei, die nicht unbedingt politischer Natur sind. Dies ist das Aufkommen des Satellitenfernsehens, mit dem Millionen von arabischen Zuschauern ein umfangreiches Angebot an Sendungen aus allen Ländern der arabischen Welt, aber auch international, empfangen können.

In diesem Zeitraum erlebte insbesondere die Fernsehserien eine hohe Entwicklung. Speziell erreichten neben ägyptischen auch in Syrien und in einigen der Golfstaaten produzierten Fernsehserien ein hohes künstlerisches und dramatisches Niveau, was Millionen Zuschauer an die Bildschirme fesselt. Für Autoren, Regisseure und vor allem Schauspieler ist diese eine enorme Chance, in der ganzen arabischen Welt bekannt und berühmt zu werden. Dementsprechend sind die Verdienstmöglichkeiten viel höher als im Theater.

Unter allen diesen Umständen bleibt den Theaterschaffenden, die die Bestätigung ihrer künstlerischen Identität in einem anspruchsvollen Theater sehen, ein nur enger Raum zur Selbstverwirklichung. Sie schließen sich meistens in kleinen Theatergruppen zusammen. Dementsprechend ist ihr Publikum klein und überwiegend jung und gebildet. Die von diesen Gruppen präsentierten Theaterarbeiten können als Avantgarde- und Experimentaltheater charakterisiert werden. Aufführungen dieser Art kennzeichnen sich durch Auftreten einer sehr kleinen Gruppe von Schauspielern und auch durch äußerste Vereinfachung bei Bühnenbild, Kostümen und anderen Ausstattungen. Es werden also jene Theaterstücke ausgewählt, deren Umsetzung auf der Bühne keinen großen Aufwand erfordert.

Aufgrund aller dieser Begebenheiten kristallisierte sich ab den 1990er Jahren eine Tendenz zum Monodrama heraus. Bei Theateraufführung dieser Art steht der Regisseur im Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit. Nicht selten ist der Regisseur auch der Verfasser des Theaterstückes und er tritt bisweilen auch als Schauspieler auf.

Wie seit Jahrzehnten ebenso ein Phänomen ist, werden auch heute Theaterstücke für die Teilnahme an arabischen, hin und wieder auch an internationalen Theaterfestivals, vorbereitet.

Aufgrund von politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklungen leben heutzutage viele Theaterschaffende der jungen Generation, insbesondere irakische und nordafrikanische, in Ausland. Diese gründen kleine Theatergruppen, mit denen sie Theateraufführungen präsentieren. Zum Beispiel gibt es solche irakische Theatergruppen in Berlin und Amsterdam. In Frankreich und Belgien sind Theatergruppen aus den Maghrebstaaten tätig. Finanzielle Unterstützung bekommen sie von staatlichen Kulturinstitutionen des Landes, in dem sie sich aufhalten.

12. Zusammenfassung und Schlussfolgerung

- Die Originalisierung des arabischen Theaters war eine Kulturbewegung, deren Anfänge in die 1960er Jahre des 20. Jahrhunderts zurückreichen. Sie erfasste die ganze arabische Welt, brachte in einer noch nie da gewesenen Art und Weise Theaterschaffende aus allen Teilen der arabischen Welt zusammen und schaffte damit eine Art kulturelle Einheit. Das Gefühl der kulturellen Zusammengehörigkeit wurde

dadurch verstärkt, dass die Originalisierungsstücke überwiegend in der für alle Araber einheitliche Hochsprache geschrieben wurden. Die in den Theaterstücken behandelten Themen wurden der altarabischen Geschichte und dem literarischen Kulturerbe entnommen.

- Das Ziel dieser Theaterichtung war es, ein Theater mit arabischer Identität, d.h. frei von ausländischen, allen voran westlichen Einflüssen, zu gestalten. Die arabischen Theaterschaffenden fühlten sich dazu motiviert, ein Theater zu konzipieren, zu dem sich eine breite Publikumsmasse sowohl betreffend der behandelten Themen als auch durch die Form, in der es präsentiert wird, angesprochen fühlen sollte. Obwohl es beim ersten Blick so aussieht, dass kulturelle und künstlerische Interessen zu solchen Überlegungen anregten, war diese Theaterbewegung dennoch ebenso politisch motiviert.
- Die Originalisierungsbewegung entstand kurz nach Erlangen der Unabhängigkeit der arabischen Länder von den europäischen Kolonialmächten. Die Menschen sahen im Westen immer noch den politischen Feind. Mit Erreichung der Unabhängigkeit waren Modernität und Fortschritt auf allen Ebenen angestrebt. Für die nationalarabischen Bewegungen stellte sich die Rückbesinnung auf die klassische arabische Kultur und ihre Renaissance als Hauptmaxime dar. Der Anschluss an das arabische Kulturerbe wurde als eine von mehreren Nuancen zur Hervorhebung der arabischen Identität gesehen. Somit ist die Befreiung des arabischen Theaters von westlichen Einflüssen die Facette eines Allgemeinkonzeptes von einer selbständigen Kultur.
- Die zweite politische Komponente drückt sich dadurch aus, dass sowohl die politischen Systeme als auch die Intellektuellen an den Nutzen der Kultur für politische Zwecke glaubten. Von arabischen politischen Regimes, von denen viele sozialistisch geprägt waren, wurden Kunst und Kultur einmal als Mittel zur Selbstdarstellung benutzt. Literatur, Musik, Film, Fernsehen und Theater wurden als Instrumente für politische Aufklärung und Schilderung der „Errungenschaften“ der politischen Systeme benutzt. Infolgedessen wurde die Kultur vom jeweiligen politischen System massiv gefördert. Zum anderen war es im Zusammenhang für die politischen Regime von größter Bedeutung, die Bevölkerung in die kulturellen Aktivitäten einzubeziehen.

In dem Zeitraum, in dem die Originalisierungsbewegung entstand, herrschte bei den Intellektuellen weltweit der Glaube an das Engagement für Kunst und Literatur. Als Teil der nationalen Intelligenz wollten die arabischen Theaterschaffenden das Theater

nicht nur zur Übermittlung ihrer politischen Ansichten einsetzen, sondern darüber hinaus auch ein Publikum haben, das mit ihnen auf derselben geistigen Ebene kommunizieren kann. Diese Kommunikation vermissten sie angesichts einer zunehmenden Entfremdung des arabischen Publikums vom Theater. Die Entfremdung zum Theater wäre infolge der immer stärker gewordenen Orientierung am westlichen Theater entstanden. Nach Meinung der Originalisierungsanhänger machte die totale Nachahmung des westlichen Theaters dieses für die breite Masse zu elitär, bzw. zu intellektuell.

- Der Anschluss an „originalarabische“ theatrale Erscheinungen, um sie dann für eine moderne arabische Theaterform zu entwickeln, war für die Anhänger der Originalisierung der wichtigste Ausgangspunkt zur Schaffung eines Theaters mit arabischer Identität. Durch die Rezeption des arabischen Kulturerbes versuchten die arabischen Theaterschaffenden eine effiziente Verbindung des arabischen Publikums zum Theater herzustellen. Ihr Gedanke dabei war, dass durch Aufgreifen von Themen, die für eine umfangreiche Rezipientengemeinde ein Begriff sind, ein gemeinsames geistiges Leitmotiv zwischen Dramatikern und Publikum geschaffen werden könnte.

Durch die Auseinandersetzung mit dem Thema der vorliegenden Arbeit, nämlich Rezeption des Kulturerbes als Basis für die Originalisierung des arabischen Theaters, gelangte die Verfasserin zu folgenden Schlussfolgerungen:

- Bei genauer Analyse der Entstehungsgeschichte des arabischen Theaters gelangte sie zur Feststellung, dass die arabischen Theaterpioniere Mārūn an-Naqqāš und Abū ʿAlī al-Qabbānī ein vollständiges originalarabisches Theater schufen. Vom westlichen Theater übernahmen sie nur die Theaterform. Den Inhalt entnahmen sie der arabischen Geschichte und dem Kulturerbe, welche beide zu jener Zeit ein Hauptteil des kollektiven Kulturgutes waren.
- Obwohl die Theaterform europäisch ist, wurde diese von den beiden Theaterpionieren nicht willkürlich in die arabische Landschaft verpflanzt, sondern sie wurde der damaligen arabischen Kultur angepasst. Das Theater von an-Naqqāš und al-Qabbānī war eine Zusammensetzung mehrerer literarischer und künstlerischer Elemente der arabischen Kultur: Geschichte, klassische Literatur, volkstümliche Literatur, Musik und Tanz. Als neue Form der Unterhaltung und kulturellen Beschäftigung zog dieses Theater große Publikumskreise an. Auf Basis dieses Theaters entstand in der

Postpionierzeit das, was als „arabisches Schauspiel“ bezeichnet wurde. Es war ein Theaterstil, der diese Bezeichnung hundertprozentig verdiente.

- Bei Erstellung ihres Theaterkonzeptes agierten die Theaterpioniere aus einer „künstlerischen Spontaneität“, die auch als „künstlerische Naivität“ bezeichnet werden kann.
- Der Verlust dieser „künstlerischen Naivität“ ging Hand in Hand mit der Aneignung der westlichen Kultur. Je vertrauter die arabischen Intellektuellen mit der westlichen Kultur wurden, desto größer wurde der Abstand zum Theaterkonzept der Pioniere und ihrer Nachfolger. Mit einer tiefen Verachtung konfrontiert, musste die Richtung des arabischen Schauspieles letztendlich aus der arabischen Theaterlandschaft zur Gänze verschwinden. Von keinem der Theaterschaffenden der 1930er oder 1940er Jahre wurde auch nur ein einziger Versuch unternommen, dieses Theaterkonzept als mindestens eine von mehreren anderen Theaterrichtungen zu erhalten.
- So sehr auch die Anhänger der Originalisierungsbewegung davon überzeugt waren, dass die Übernahme der westlichen Theaterkonzeption Schuld an Nichtweiterentwickeln traditioneller Theaterformen wäre, kann diese Ansicht nicht als gültig angenommen werden. Denn das, was die arabische Kultur vor dem Kontakt mit dem Westen gekannt hatte, waren bloß unterentwickelte theatrale Erscheinungen, aber Theater im westlichen Sinne waren sie nicht.
- Damit wird nicht gesagt, dass die Hypothese, auf der die Originalisierungsversuche beruhten, unrealistisch wäre. Denn ob realistisch oder nicht, unterscheidet sich das Originalisierungskonzept nicht wesentlich vom Theaterkonzept der Theaterpioniere an-Naqqāš und al-Qabbānī. Aber so sehr die Originalisierungsanhänger nach „Originalität“ oder „arabischer Identität“, suchten, waren ihre Vorstellungen allzu sehr mit Wissen über westliche Theaterrichtungen, Theatertheorien und Dramatikern „belastet“. Wie Kritiker oft anmerkten, waren die Theaterarbeiten der Originalisierung, wie übrigens das arabische Theater der 1960er und 1970er Jahre insgesamt, beträchtlich vom Theater Bertolt Brechts, des absurden Theaters und von noch anderen europäischen Richtungen des Avantgarde- und Experimentaltheater beeinflusst.
- Mag sein, dass dies für bestimmte Kritiker als Widerspruch zur Grundidee der Originalisierung, nämlich die Befreiung des arabischen Theaters von westlichen Einflüssen, erscheint. Aber das kann die Tatsache nicht trüben, dass trotz der tiefen

Spuren des westlichen Theater von den Dramatikern der Originalisierung hervorragende Theaterarbeiten kreiert wurden.

- Schließlich kann man die Originalisierungsbewegung nicht als gescheitert beurteilen, sondern es waren politische Gründe, die nicht nur diese Theaterrichtung, sondern das gesamte arabische Theater in eine Sackgasse führten.

Abstract

- The “Authenticity movement in the Arabic Theatre” was a movement started in the 1960s throughout all Arab countries. Most theatre plays were written in standard Arabic. The topics covered in these plays were mostly inspired from the Arabic history and cultural legacies.

- This Authenticity movement intended to establish a pure Arabic Theatre without the influence of Western Theatre.
- Despite the fact that this movement was initiated as cultural movement, some political factors played an important role in its formation.
- The Authenticity movement appeared shortly after Arab countries gained their independence from the European colonial powers. At that time, people still considered Western countries as their political enemies or opponents. On the other side the Governments in the Arab countries supported cultural, artistic, and literary movements mainly for political purposes.
- In the mean time Arab intellectuals, in fact all intellectuals, believed in literary and artistic commitment to secure sound interaction between them and their audiences. Arab intellectuals were especially working on improving intellectual interaction with their audiences. They felt that in the 1960s the efficient level of interaction between audience and theatre has disappeared. They thought that this was caused by imitating the Western theatre. During this period the Arabic theatre plays were discussing topics that were completely foreign to the audience, only few intellectuals could interact effectively with such topics or content.
- The proponents of the “Authenticity” movement felt that developing the features of the traditional Arabic theatre could be the base for creating plays that general public would enjoy and understand. In that way the theatre plays can be made to reflect the Arabic identity, interests, fears, hopes and livelihoods.
- They thought that in that way, the Arabic thinker or writer can use the traditional/cultural legacies to improve interaction with his/her audience.
- By discussing this topic which is heritage as a base towards the creation of an authentic Arabic theatre, the thesis came up with the following conclusions:
- That the pioneers of the Arabic Theatre Mārūn an-Naqqāš and Aḥmad Abū ʿAlī al-Qabbānī, were able to create a pure Arabic theatre. They adopted from the Western

theatre only its theatrical framework. As for the topic and content they took from the Arabic history, tradition and cultural legacy.

- While adopting the European theatrical framework, these two pioneers have worked extensively to adjust it to the prevalent Arabic mood and culture of the era. an-Naqqāš's and al-Qabbānī's plays were a composite of various literary and cultural elements. They incorporated the literary heritage and the popular legacies including music and dance into their plays attracting huge masses of audience. This was mostly credited to al-Qabbānī. On such grounds, a new theatrical stream called "Arabic Acting or Representation" came in to being. By creating this new theatrical framework, the pioneers came up with some kind of "Country-based Art" which can be referred to as "Naïve Art".
- But the Arabic theatre started losing this "Naïve Art" with the growing influence of the Western culture over the Arabian culture. Throughout this influence Arab playwrights started showing a commitment to the methods, trends, and contents of Western theatre. This trend created some sort of vacuum between the Arab audience and its own theatre.
- According to the proponents of the "Authenticity" movement, the full imitation of Western theatre was the reason why some Arabic theatrical modes stopped developing. Such modes were existent before the encounter between Arabic culture and Western culture. For that reason one of the aspects of the purification was the development of some of these traditional theatrical modes.
- Despite all "Authenticity" efforts trying to create or to establish an Arab Theatre void of Western influence, the reality must be admitted. That is, those "Authenticity" playwrights did not succeed completely in purifying their own texts, especially in the sixties and the seventies. During these two periods most of the plays were influenced deeply by Western approaches of playwriting like Bertold Brecht, surrealist theatre and other streams such as the experimental and the avant-garde.

- However, this extensive influence can not overshadow another reality. This reality is the fact that Arabic playwrights had introduced award winning plays.
- Finally, it can be argued that the “puritan” movement of the Arabic theatre did not fail in achieving its goals. It is in fact the political factors that dragged not only this theatrical movement but all the Arabic Theatre to a deadlock.

13. Literaturverzeichnis

عبد الغني، مصطفى: المسرح المصري في السبعينات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987

> 'Abd al-Ġanī, Muṣṭafā: Das ägyptische Theater in den 1970er Jahren. Die Allgemeine

ägyptische Buchbehörde, Kairo, 1987

عبد الحكيم، شوقي: الأميرة ذات الهمة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1996

- > 'Abd al-Ḥakīm, Šawqī: Die Prinzessin Dāt al-Himma. Ägyptisch-libanesischer Verlag, Kairo, 1996

الرحمن، عائشة (بنت الشاطئ): تراثنا بين ماض وحاضر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1970

- > 'Abd ar-Raḥmān, 'Ā'īša: Unser Kulturerbe zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Al-Ma'ārif Verlag, Kairo, 1970

عبد الصبور، صلاح: "الأميرة تنتظر"، "ليلي والمجنون" و "مسافر الليل" في: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1986

- > 'Abd aṣ-Ṣabūr, Ṣalāḥ: „Laylā und der Wahnsinnige“ S.705-874, „Der Nachtreisende“ S. 615-681 und „Die Prinzessin wartet“, S. 353-444. In: Gedichtband Ṣalāḥ

'Abd aṣ-Ṣabūr, al-'Awda Verlag, Beirut, 1986

- > Abd as-Sabur, Salah: Der Tod des Mystikers. Übersetzer: Nagi Naguib und Stefan Reichmuth, Edition Orient, Berlin, 1981

- > Abdel Moatty, Muhammed: Das moderne ägyptische Theater und seine Beeinflussung durch das europäische Theater, Diss. Univ. Wien, 1984

عبد الوهاب، فاروق: دراسات في المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992

- > 'Abd al-Wahāb, Fārūq: Studien im ägyptischen Theater. Die allgemeine ägyptische Buchbehörde, Kairo, 1992

- > Abdel Wahab, Farouk: Introduction to: Modern Egyptian Drama, An Anthology, Bibliotheca Islamica, Inc. Minneapolis, Chicago, 1974

أبو غازي، نادية بدر الدين: قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر، 1952-1967، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989

> **Abū Ġāzī**, Nādiya Badr ad-Dīn: Freiheitsfrage im zeitgenössischen ägyptischen Theater.

Die allgemeine ägyptische Buchbehörde, Kairo, 1989

أبو هيف، عبد الله: المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002

> **Abū Hayf**, 'Abdullāh: Das zeitgenössische arabische Theater, Fragen, Visionen und

Experimente. Publikationen des Verbandes der arabischen Schriftsteller, Damaskus, 2002

أبو العلا، عصام الدين: مسرح نجيب سرور، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1989

> **Abū al-'Ulā**, 'Iṣām ad-Dīn: Das Theater Naǧīb Surūr. Madbūlī Buchhandlung, Kairo,

1989

أبيض، سعاد: جورج أبيض، المسرح المصري في مائة عام، دار المعارف بمصر، 1970

> **Abyaḍ**, Su'ād: Ğorǧ Abyaḍ, Hundert Jahre ägyptisches Theater. al- Ma'ārif Verlag,

Kairo, 1970

عدوان، ممدوح: محاكمة الرجل الذي لم يحارب، ممدوح: كيف تركت السيف؟ دار ابن رشد، بيروت، (?)

> **'Adwān**, Mamdūh: „Prozess des Kriegsverweigerers“ und „Wie konntest du das Schwert

liegen lassen?“ Ibn Rušd Verlag, Beirut, (?)

العلوي، هادي: شخصيات غير قلقة في الإسلام، المدى للثقافة والنشر والتوزيع، دمشق، 2003

> **al-'Alawī**, Hādī: Stabile Persönlichkeiten im Islam, al-Madā Verlag, Damaskus, 2003

علي، عواد: يوسف العاني، ستون عاما من الإبداع، من: جريدة الزمان

> **'Alī**, 'Awwād: Yūsuf al-'Ānī, sechzig Jahre Schöpfung, aus: az-Zamman-Zeitung, 4.3.2004.

Eine arabische, internationale, unabhängige Tageszeitung, www.azzaman.com/

العالم، محمود أمين: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1973

> **al-‘Ālim**, Maḥmūd Amīn: Gesicht und Maske in unserem zeitgenössischen

arabischen Theater. al-Ādāb Verlag, Beirut, 1973

علوان، قاسم: مسرح السبعينات، مصادر قاسم محمد المسرحية، التأثير والتأثيرات،

> **‘Alwān**, Qāsim: Das Theater der 1970er Jahre. Die theatralen Quellen von Qāsim

Muḥammad, Einflüsse und Beeinflussung, aus: Al-MADA. Eine politische und
allgemeine Tageszeitung. Herausgegeben von Al-MADA-Institution für
Information, Kultur und Künste, Nr. 11-260, Nov. 2004, www.almadapaper.com.

أمين، أحمد: مقدمة لكتاب (الإمتاع والمؤانسة) لأبي حيان التوحيدي، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، 1966

> **Amīn**, Aḥmad: Vorwort zum „Vergnügung und Unterhaltung“ von Abū ʿAlayyān

at- Tawḥīdī, Publikationen der Ḥayāt-Buchhandlung, Beirut, 1966

عامر، سامي منير حسين: المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي (1945-
1970) الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979

> **‘Āmir**, M.H. Sāmī: Das ägyptische Theater nach dem zweiten Weltkrieg zwischen Kunst

und sozialer und politischer Kritik (1945-1970). Die allgemeine ägyptische
Buchbehörde, Alexandria, 1979, Band I, II

العاني، يوسف: شؤون وشجون مسرحية، مطبعة الراية، بغداد، 1989

> **al-‘Ānī**, Yūsuf: Theatrale Angelegenheiten und Sorgen. ar-Rāya Druckerei,

Bagdad, 1989

> **Al-‘Anī**, Yusuf: “The key”, Translated by: Salwa Jabsheh und Alan Brownjohn. In: Modern

Arabic drama, an anthology, S. 256-288, Edited by: Salma Khadra Jayyusi and
Roger Allen, Indiana Univ. Press, 1995

- أردش، سعد: الحكواتي وأزمة المسرح العربي. في: المسرح العربي بين النقل والتأصيل. كتاب العربي، الكويت، 1988
- > **Ardaš**, Sa'd: Der Ḥakawātī und die Krise des arabischen Theaters. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 184-193, al-'Aarbī Buch, Kuwait, 1988
- عاشور، نعمان: المسرح والسياسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986
- > **'Āšūr**, Nu'mān: Das Theater und die Politik. Die allgemeine ägyptische Buchbehörde, Kairo, 1986
- عزام، محمد: مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين، دمشق، 2003
- > **'Azzām**, Muḥammad: Das Theater Sa'dallah Wannūs zwischen Rückgriff auf das Kulturerbes und dem modernen Experimentieren. 'Alā' ad-Dīn Verlag, Damaskus, 2003
- عزام، محمد: المسرح المغربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987
- > **'Azzām**, Muḥammad: Das marokkanische Theater. Publikationen des Verbandes der arabischen Schriftsteller, Damaskus, 1987
- > **Badawi**, M.M.: Arabic Drama and politics since the fifties. In: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt, S.1-21. Herausgegeben von Johann Christoph Bürgel und Stephan Guth, Beirut, in Kommission bei Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1995
- > **Badawi**, M.M.: Early Arabic Drama, Cambridge, University Press, Cambridge, New York. 1988
- > **Badawi**, M.M.: Modern Arabic Drama in Egypt, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1987
- بدوي، محمد: المسرح العربي. في: أعلام الأدب العربي المعاصر، الجزء الأول، مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، بيروت، 1996

> **Badawī**, Muḥammad: Das arabische Theater. In: Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur, Band I, S.105-121. Studienzentrum der zeitgenössischen arabischen Welt, Sankt Jusif- Universität, Beirut. In Kommission bei Steiner Verlag, Stuttgart, 1996.

عصام بهي: مسرح باكتير الاجتماعي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2000

> **Bahī**, 'Iṣām: Das soziale Theater von Bākaṭīr, Direktion für Kultur und Information, Sharjah, 2000

بحراوي، حسن: إقامة الدليل على حرمة التمثيل، المسرح والإسلام، من: نزوى، مجلة فصلية ثقافية تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والاعلان، عدد رقم 9

> **Baḥrāwī**, Ḥasan: Der Islam und das Theater. Der Beweis für das Verbot des Schauspiels, aus: Nizwa, eine vierteljährliche Kulturzeitschrift, Nr. 9, Herausgeber: Oman-Institution für Presse, Publikation und Werbung, www.nizwa.com/browse9, 2008.

البرادعي، خالد محي الدين: خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989

> **al-Barād'i**, Qālid Muḥyī ad-Dīn: Charakteristikum des arabischen Theaters, Publikationen des Verbandes der arabischen Schriftsteller, Damaskus, 1989

برشيد، عبد الكريم: بيان المسرح الاحتفالي، في (نظرية المسرح)، الجزء الثاني، تحرير وتقديم كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994

> **Baršīd**, 'Abd al-Karīm: Das erste Manifest des feierlichen Theaters. In: Theorie des Theaters, Teil II, Edition: Kāmil al-Qaṭīb, Publikationen des Kulturministeriums, Damaskus, 1994

بسيسو، معين: ثورة الزنج، دار العودة، بيروت، 1979

> **Bassīsū**, Mu'īn: Die Zanğ-Revolution, Al-'Awda Verlag, Beirut, 1979

> **Bellmann**, Dieter: Rückblicke, Arabische Kultur, Akademie Verlag, Berlin 1984

بو علام، مباركى: خصائص اللغة في المسرح الجزائري، مجلة الموقف الادبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الادباء العرب، دمشق، العددان 435-436، تموز- آب 2007

> **Bū 'Allam**, Mbārķī: Charakteristikum der Sprache im algerischen Theater. In: Die Literarische Lage, eine monatliche literarische Zeitschrift, Nr. 435- 436, Juli und August 2007. Herausgeber: Verband der arabischen Schriftsteller, Damaskus, www.awu-dam.org/mokifadaby/435-436/mokf435-436-028.

بلبل، فرحان: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001

> **Bulbul**, Farḥān: Einblicke ins arabische Theater von der Entstehung bis heute.

Publikationen des Verbandes der arabischen Schriftsteller, Damaskus, 2001

> **Bushnaq**, Abier: Der historische Roman Ägyptens, Klaus Schwarz Verlag. Berlin, 2002

بوشقير، الرشيد: دراسات في المسرح العربي المعاصر، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1997

> **Buṣūqayr**, ar-Rašīd: Studien im zeitgenössischen arabischen Theater, al-'Ahālī Verlag, Damaskus, 1997

> **Cahen**, Claude: Der Islam I, II, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1968

دوارة، فؤاد: جورج ابيض والتيار الجاد في المسرح العربي، في: المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، الكويت، 1988

> **Dawwāra**, Fu'ād: Ğorġ Abyaḍ und die seriöse Strömung im arabischen Theater. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 69-78, al-'Arabī-Buch, Kuwait, 1988

دوارة، فؤاد: إطلاقات على المسرح العربي خارج مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997

> **Dawwāra**, Fu'ād: Überblicke über das arabische Theater außerhalb Ägyptens. Die allgemeine ägyptische Buchbehörde, Kairo, 1997

ضيف، شوقي: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، 1977

> Ḍayf, Šawqī: Das zweite abbasidische Zeitalter. al-Ma' ārif Verlag, Kairo, 1977

> **De Bruijn**, Petra: Turkish Verse Drama. In: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt, S. 23-37, Herausgegeben von Johann Christoph Bürgel und Stephan Guth, Beirut, in Kommission bei Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1995

درديري، إبراهيم: تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث، جامعة الرياض، 1980

> **Dirdīrī**, Ibrāhīm: Unser arabisches Kulturerbe in der modernen Theaterliteratur. Verlag der Universität Riad, Riad, 1980

الفيلي، سميرة تحسين: نساء في حياة الخليفة هارون الرشيد، مجلة ميزوبوتاميا، العدد المزدوج 2 و 3، 2004

> **al-Faylī**, Samīra: Frauen im Leben des Kalifen Hārūn ar-Rašīd, aus: Mesopotamia-Zeitschrift, Nr. 2 und 3, 2004. www.mesopotamia4374.com/

> **Faraġ**, Alfred: 'Ali Janah Al-Tabrizi and his servant Quffa. Translated by Rasheed el-Enany and Charles Doria. In: Modern Arabic Drama, an Anthology, S. 308-349, Edited by Salma Khadra Jayyusi and Roger Allen, Indiana University Press, 1995

فرج، نادية رؤوف: يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1976

> **Faraġ**, Nādīya Ra'ūf: Yūsuf Idrīs und das moderne ägyptische Theater. al-Ma' ārif Verlag, Kairo, 1976

فكري، سامح: التاريخ الاجتماعي للترجمة في مصر، 21|3|2006، من: ديوان العرب، مجلة أدبية، فكرية، ثقافية، اجتماعية.

> **Fikrī**, Sāmih: Die soziale Geschichte der Übersetzung in Ägypten, aus: Diwan al Arab, eine literarische, geistige, kulturelle und soziale Zeitschrift, 21.3.2006, www.diwanalarab.com

> **Fleischmann**, Wiebke Walter (Herausgeber): Chrestomathie der modernen arabischen Literatur, VEB Verlag Enzyklopädie, Leipzig, 1978

الجبرتي، عبد الرحمن: عجائب الآثار في التراجم والأخبار، مكتبة التراث الإسلامي

> **al-Ġabartī**, 'Abd ar-Raḥmān: Bemerkenswerte Überlieferungen über Biographien und Ereignisse, aus: Bibliothek des islamischen Kulturerbes, www.al-eman.com/Islam, 2001-2003

> **al-Ġabartī**, 'Abd ar-Raḥmān: Bonaparte in Ägypten, aus der Chronik des 'Abd ar-Raḥmān al-Ġabartī, Übersetzung von Arnold Hottinger, Artemis Verlag, Zürich, 1983

الجمال، أحمد صادق: الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966

> **al-Ġammāl**, Aḥmad Ṣādiq: Die umgangssprachliche Literatur im Mamlūken- Zeitalter. Nationaler Verlag, Kairo, 1966

> **Gibb**, Hamilton A.R. und Landau, Jacob M.: Arabische Literaturgeschichte, Artemis Verlag, Zürich, 1968

> **Glaß**, Dagmar: Der Muqtaṭṭf und sein erster Band Öffentlichkeit, Ergon Verlag, Würzburg, 2004

> **Glassen**, Erika: Das türkische Schattentheater. Ein Spiegel der spätoomanischen Gesellschaft. In: Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der islamischen Welt, S. 121-137, Beirut, in Kommission bei Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1995

الحجاجة، شمس الدين أحمد: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر 1933 - 1970، دار المعارف، القاهرة، 1984

> **al-Ḥaġāġġī**, Šams ad-Dīn, Aḥmad: Der Mythos im zeitgenössischen ägyptischen Theater

1933- 1970. al-Ma'ārif Verlag, Kairo, 1984

الحكيم، توفيق: قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1981 وأيضاً من: نظرية المسرح، الجزء الثاني، تحرير وتقديم كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994

> **al-Ḥakīm**, Taufiq: Unsere Theaterform. al-'Ādāb Buchhandlung, Kairo, 1981, und auch aus: „Theorie des Theaters“, Teil I, (Edition: Kāmil al-Ḥaṭīb), Publikationen des Kulturministeriums, Damaskus, 1994

حلبى، سمير: حريق القاهرة وثورة يوليو، من: اسلام اون لاين. نت، ثقافة وفن

> **Ḥalabī**, Samīr: Der Brand von Kairo und die Juli-Revolution, aus: IslamOnline.net, Kultur und Kunst, 1999-2008, www.islamonline.net/Arabic/history/1422/07

حمادة، إبراهيم: آفاق في المسرح العربي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1983

> **Ḥamāda**, Ibrāhīm: Horizonte des arabischen Theaters. Das arabische Zentrum für Forschung und Publikation, Kairo, 1983

> **al-Ḥamadānī**: Vernunft ist nichts als Narretei, Übersetzung: Gernot Rotter, Edition Erdmann, Lenningen, 2004

حمداوي، جميل: روايات جرجي زيدان بين التاريخ والتشويق الفني، من: ديوان العرب، مجلة فكرية، ثقافية اجتماعية،

> **Ḥamdāwī**, Ġamīl: Die Romane von Ġurġī Zaydān zwischen Geschichte und künstlerischer Spannung, aus: Diwan al Arab, eine geistige, kulturelle, soziale Zeitschrift, 1.3. 2007, www.diwanalarab.com

حمودي، تسعديت آيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، بيروت، 1986

> **Ḥammūdī**, Tas'īdat Āyat: Einfluss des westlichen Symbolismus auf das Theater Taufiq al-Ḥakīms, al-Ḥadāṭa Verlag, 1986

حمو، حورية محمد: حركة النقد المسرحي في سورية 1967- 1998، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998

- > **Ḥammū**, Ḥūrīya Muḥammad: Kritiktätigkeit in Syrien zwischen 1967- 1988,
Publikationen des Verbandes der arabischen Schriftsteller, Damaskus, 1998
- حمود**, فاطمة: المسرح في سورية بين الريادة والتأصيل، مطبعة التعاونية، دمشق، 2002
- > **Ḥammūd**, Fāṭima: Das Theater in Syrien von der Pionierrolle zur Originalisierung,
at-Ta'āwinīya Drückerei, Damaskus, 2002
- حسن**, لطيف: فصول من تاريخ المسرح في العراق. بدايات المسرح في العراق (1880-1920). من: منتدى مسرحيون،
مجلة فكرية ثقافية تعني بالشؤون المسرحية
- > **Ḥasan**, Laṭīf: Etappen von der Geschichte des Theaters im Irak; 1880-1929. In FORUM -
MASRAHEON (Theaterschaffende), eine geistige und kulturelle Zeitschrift für
Theaterangelegenheiten, 2001-2003, 14.8.2006
- > **Heinrichs**, Wolfhart: Arabische Dichtung und griechische Poetik, Steiner Verlag,
Wiesbaden 1969
- حنين**, ادوار: "شوقي على المسرح" مع مقدمة عن التمثيل العربي، في (نظرية المسرح)، الجزء الأول، تحرير وتقديم
كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994
- > **Ḥunayn**, Adwar: „Šawqī auf der Bühne“ mit einer Einleitung über das arabische
Schauspiel. In: „Theorie des Theaters“, Teil I, Edition: Kāmil al-Ḥaṭīb,
Publikationen des Kulturministeriums, Damaskus, 1994
- خورشيد**, فاروق: الموروث الشعبي، دار الشروق، 1992
- > **Ḥūršīd**, Fārūq: Das volkstümliche Kulturerbe. aš-Šurūq Verlag, 1992
- خورشيد**, فاروق: الجذور الشعبية للمسرح العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991
- > **Ḥūršīd**, Fārūq: Die volkstümlichen Wurzeln des arabischen Theaters. Die allgemeine
ägyptische Buchbehörde, Kairo, 1991
- > **Hussein**, Abdelhamid: Dramatische Bearbeitungen des Ödipus-Mythos in Ägypten, Shaker
Verlag, Aachen, 2004

> **Hussein**, Abdelhamid: Griechische Mythologie im modernen arabischen Theater am Beispiel Ägyptens und Syriens, Shaker Verlag, Aachen, 2004

ابن تغري بردي، جمال الدين أبو المحاسن يوسف: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، المكتبة الإسلامية،

> **Ibn Ṭagrībiradī**, Ḡamāl ad-Dīn, Abū al-Maḥāsīn, Yūsuf: Die leuchtenden Sterne über die Könige Ägyptens und Kairos, Online- Ausgabe der Bibliothek des islamischen Kulturerbes, 2001-2003, www.al-eman.com/Islamlib/viewchp

عيد، كمال: المسرح بين الفكرة والتجريد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس، 1982

> **ʿId**, Kamāl: Das Theater zwischen Idee und Experiment. Die allgemeine Anstalt für Publikationen, Vertrieb und Werbung, Tripolis, 1982

إدريس، يوسف: نحو مسرح مصري. في: نحو مسرح عربي، دار الوطن العربي، بيروت، 1974

> **Idris**, Yūsuf: Zu einem ägyptischen Theater. In: Zu einem arabischen Theater, al-Waṭan al-ʿArbī-Verlag, Beirut, 1974

> **Idris**, Yusuf: The Farfoors. In: Modern Egyptian Drama An Anthology, S. 352-493, Bibliotheca Islamica, Inc. Minneapolis & Chicago, 1974

عرسان، علي عقله: وقفات مع المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996

> **ʿIrsān**, ʿAlī ʿUqla: Stationen beim arabischen Theater, Publikationen des Verbandes der arabischen Schriftsteller, Damaskus, 1996

العيسى، ملكة أبيض (ترجمة: كاتب ياسين: الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979

> **al-ʿĪsā**, Malka Abyaḍ (Übersetzerin), Vorwort zu: Kātib Yāsīn: „Die eingekreiste Leiche“ und „Die Großväter werden immer unheimischer“. Die arabische Institution für Studien und Publikation, Beirut, 1979

إسماعيل، سيد علي: محاكمة مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2001

- > **Ismā‘īl**, Sayyīd ‘Alī: Prozess gegen das Theater von Ya‘qūb Ṣannū‘. Die allgemeine
Ägyptische Buchbehörde, Kairo, 2001

عصمت، رياض: ضوء المتابعة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983

- > **‘Iṣmat**, Rīyāḍ: Das Licht für die Überprüfung. Publikationen des Ministeriums für Kultur
und nationale Orientierung, Damaskus, 1983

كمال الدين، حازم: كيمياء الحكيم من: مسرحيون، مؤسسة ثقافية فكرية تعني بالفنون المسرحية، 2005|8|12،

- > **Kamāl ad-Dīn**, Ḥāzim: Chemie des Erzählens, aus: Masraheon. Eine kulturelle,
geistige Institution für die Theaterkünste, 12.8.2005.
www.masraheon.com/phpBB2/viewtopic

الكسان، جان: الولادة الثانية للمسرح في سورية 1955-1980، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983

- > **al-Kassān**, Jan: Die zweite Geburt des Theaters in Syrien, 1955-1980, Publikationen des
Verbandes der arabischen Schriftsteller, Damaskus, 1983

كرد علي، محمد: التمثيل في الإسلام، في (نظرية المسرح)، القسم الأول، تحرير وتقديم كامل الخطيب، منشورات وزارة
الثقافة، دمشق، 1994

- > **Kurd ‘Alī**, Muḥammad: Das Schauspiel im Islam. In: Theorie des Theaters, Teil I, S. 143-
144, Edition: Kāmil al-Ḥaṭīb, Publikationen des Kulturministeriums, Damaskus,
1994

- > **Landau**, Jacob, M: Studies in the Arab Theater and Cinema, Univ. of Pennsylvania Press,
1958

المدني، عز الدين: الزنج وصاحب الحمار، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1983

- > **al-Madanī**, ‘Izz ad-Dīn: „Die Zang“ und „Der Aufstand des Mannes mit dem Esel“,

Tunesische Vertriebsgesellschaft, Tunis, 1983

> **Al-Madani**, 'Izz Al-Din: The Zanj Revolution, Translated bei: Nazeer El-Azmeh und

Richard Davies, In: Modern Arabic drama, an anthology, S. 162-185,

Edited by: Salma Khadra Jayyusi und Roger Allen, Indiana Univ. Press, 1995

المديوني، محمد: مسرح عز الدين المدني والتراث، دار سحر، تونس، 1992

> **al-Madyūnī**, Muḥammad: Das Theater von 'Izz ad-Dīn al-Madanī und das Kulturerbe,

Saḥar Verlag, Tunis, 1992

محلوي، عبد الرحيم: لمحة تاريخية عن المسرح المغربي، من: الركح دوت كوم، مرآة المسرح والسينما وباقي الفنون،

> **Mahallawi**, Abd ar-Rahim: Eine kurze historische Darstellung des marokkanischen

Theaters, aus: Arroqh. com. Spiegel des Theaters, des Kinos und anderer

Künste, www. arroqh.com, 4.4.2007

مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة

> **Mandūr**, Muḥammad: Das Theater Taufīq al-Ḥakīms, an-Nahḍa Verlag, Kairo, (Ohne

Jahr, vermutlich Anfang der sechziger Jahre)

مندور، محمد: في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1971

> **Mandūr**, Muḥammad: Im zeitgenössischen ägyptischen Theater, an-Nahḍa Verlag, Kairo,

1971

منور، أحمد: توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، من: مجلة النور، رقم 156، 2008

> **Manwar**, Aḥmad: Rückgriff auf das volkstümliche Kulturerbe im algerischen Theater,

AN-NOOR Magazine, Nr. 156,

2008, www.annoormagazine.com/mag/ar/156/thakafa/thakafa

المفرجي، أحمد فياض: مسرح الثمانينات في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989

> **al-Mufraǧī**, Aḥmad Fayyāḏ: Das Theater der 1980er Jahre im Irak. Das allgemeine Haus für kulturelle Angelegenheiten, Bagdad, 1989

مجلي، نسيم: المسرح وقضايا الحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984

> **Muǧli**, Nasīm: Das Theater und die Fragen der Freiheit. Die allgemeine ägyptische Buchbehörde, Kairo, 1984

محمد، حياة جاسم: من قضايا المسرح العربي المعاصر، في: المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، 1988

> **Muḥammad**, Ḥayāt Ġāsīm: Einige Fragen des zeitgenössischen arabischen Theaters. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 176-183. al- 'Arabī- Buch, Kuwait, 1988

محمد، حياة جاسم: الدراما التجريبية في مصر 1960- 1970 والتأثير الغربي عليها، دار الآداب، بيروت، 1978

> **Muḥammad**, Ḥayāt Ġāsīm: Das Experimentaldrama in Ägypten 1960 - 1970 und seine westliche Beeinflussung, al-'Ādāb Verlag, Beirut, 1978

محمد، علي حسين: حوار مع المسرحي الكبير عدنان مردم بك، منتدى القصة العربية، 27|10|2005، نشر المقال لأول مرة في جريدة الأخاء، 9|10|1976، من:

> **Muḥammad**, 'Alī Ḥusain: Interview mit dem großen Dramatiker 'Adnān Mardim Bek, aus: Forum der arabischen Erzählung, 27.10.2005, www.arabicstory.net/forum. Ursprünglich veröffentlicht in al-'Aḥā'-Zeitung, Nr. 453, am 9.10.1976.

محبك، احمد زياد: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، دار طلاس، دمشق، 1989

> **Muḥbik**, Aḥmad Ziyād: Das historische Theaterstück im zeitgenössischen arabischen Theater, Ṭallās Verlag, Damaskus, 1989

محبك، احمد زياد: حركة التأليف المسرحي في سورية، 1945- 1967، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982

> **Muḥbik**, Aḥmad Ziyād: Theater-Schreibttätigkeit in Syrien 1945-1967, Publikationen des

Verbandes der arabischen Schriftsteller, Damaskus, 1982

مسعود، صبري: تجسيد أشخاص الأنبياء والصحابه في الدراما، قراءة في الفتاوي المعاصرة، اسلام اون لاين.نت،
2005|9|26

> **Mas'ūd**, Šabrī: Darstellung der Propheten und Prophetengefährten im Drama, eine Lektüre
in der zeitgenössischen Rechtsgutachtung, IslamOnline.net, 1999-2008,
26.9.2005, www.islamonline.net/Arabic/

نجم، محمد يوسف: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1967

> **Nağm**, Muḥammad Yūsuf: Das Schauspiel in der modernen arabischen Literatur, at-Ṭaqāfa
Verlag, Beirut, 1967

نعيم، رأفت: الحكواتي في صيدا، شخصية تراثية أسكتتها الشاشة الصغيرة، 5|11|2004، من: بنت جبيل، ثقافة وفن

> **Ra'fat** Na'im: al-Hakawātī eine Figur aus dem Kulturerbe, die das Fernsehen zum
Schweigen brachte, aus: Bintjbeil, Kultur und Kunst, 5.11.2004
www.bintjbeil.com/A/news/2004/1105_storyteller.

النقاش، مارون: كلمة الافتتاح لعرض البخيل، في (نظرية المسرح)، القسم الثاني، تحرير وتقديم كامل الخطيب،
منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994

> **an-Naqqas**, Mārūn: Seine Rede zur Aufführung „Der Geizige“. In: Theorie des Theaters,
Teil II, Edition: Kāmil al-Ḥaṭīb, Publikationen des Kulturministeriums,
Damaskus, 1994

النصير، ياسين: بقعة ضوء، بقعة ظل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989

> **an-Nasīr**, Yāsīn: Ein Fleck Licht, ein Fleck Schatten. Das allgemeine Haus für
kulturelle Angelegenheiten, Bagdad, 1989

النصير، ياسين: في المسرح العراقي المعاصر، مؤسسة صحراء 93، بلجيكا

> **an-Nasīr**, Yāsīn: Im zeitgenössischen irakischen Theater, Voestijn' 93 Verlag, Borgerhout,
Belgien, 1997

نصيف، جميل: الخلق الفني ومسرح العاني، في (10 مسرحيات من يوسف العاني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981

> **Nṣayyīf**, Ġamīl: Die künstlerische Kreation und das Theater von Yūsuf al-‘Ānī. In: Zehn Theaterstücke von Yūsuf al-‘Ānī. Die arabische Gesellschaft für Studien und Publikation, Beirut, 1981

بوتيتسيفا، تمارا الكساندروفنا: الف عام وعام على المسرح العربي، دار الفارابي، بيروت، 1981
> **Potjtsifa**, Tamara Alexandrovna: Tausendundein Jahr arabisches Theater, al-Fārābī Verlag, Beirut, 1981

الراعي، علي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980
> **ar-Rā‘ī**, ‘Alī: Das Theater im arabischen Vaterland. Nationalrat für Kultur, Künste und Literaturen, Kuwait, 1980

> **ar-Rā‘ī**, ‘Alī : علي الراعي

- سهرة مع أبي خليل القباني والغرباء
- „Ein Abend mit Abū Ḥalīl al-Qabbānī“ und „Die Fremden“, S. 123-128
- هموم النص المسرحي العربي
- Besorgnisse um den arabischen Theatertext, S. 158-170
- المسرح عند العرب قديما
- Das Theater bei den alten Arabern, S. 13-31

في: المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، الكويت، 1988
In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, al-‘Arabī Buch, Kuwait, 1988

الرفاعي، محمد: عربية اسمها المسرح، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1997
> **ar-Rifā‘ī**, Muḥammad: Ein Waggon namens Theater. Die allgemeine ägyptische Buchbehörde, Kairo, 1997

> **Rathmann**, Lothar (Hrsg.): Geschichte der Araber von den Anfängen bis zur Gegenwart, Teil 1, Akademie Verlag, Berlin, 1975

سعد، فاروق: مقامات بديع الزمان الهمذاني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1982

> **Sa'd**, Fārūq: Die Maqāmen von Badī' az-Zamān al-Hamadānī. al-Āfāq al-Ġadīda Verlag, Beirut, 1982

السعافين، ابراهيم: المسرحية العربية الحديثة والتراث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990

> **as-Sa'āfin**, Ibrāhīm: Das moderne arabische Theaterstück und das Kulturerbe. Das allgemeine Haus für kulturelle Angelegenheiten, Bagdad, 1990

صقر، احمد: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1998

> **Šaqr**, Aḥmad: Der Rückgriff auf das volkstümliche Kulturerbe im arabischen Theater, Alexandrias Buchzentrum, Alexandria, 1998

شقر، عبد الله: حديث الإذاعة حول المسرح العربي، منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية، تونس، 1988

> **Šaqrūn**, 'Abdullāh: Rundfunkgespräche über das arabische Theater, Publikationen des Verbandes der arabischen Rundfunksstationen, Tunis, 1988

شعراوي، عبد المعطي: المسرح المصري المعاصر، أصله وبداياته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986

> **Ša'rāwī**, 'Abd al-Mu'ṭi: Das zeitgenössische ägyptische Theater, seine Ursprünge und Anfänge. Die allgemeine ägyptische Buchbehörde, Kairo, 1986

سليمان الشيخ: مهرجان قرطاج المسرحي الأول، في (المسرح العربي بين النقل والتأصيل)، كتاب العربي، الكويت، 1988

> **aš-Šayḥ**, Sulaymān: Das erste Karthago-Theaterfestival. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 138-155. al-'Arabī Buch, Kuwait, 1988

شاوول، بول: المسرح العربي الحديث، 1976-1989، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، 1989

> **Shawool**, Paul: Das moderne arabische Theater, 1976-1989, Riad El-Rayyes Books Ltd, London, 1989

> **Sheha**, Mohamed. I. A.: Nu'mān 'Āšūr und die Entwicklung des Realismus im ägyptischen Theater, Diss., Univ. Wien, 1990

شكري، غالي: العنقاء الجديدة، صراع الأجيال في الأدب المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1977
> **Šukrī**, Ġālī: Die neue Sphinx, Generationenkonflikt in der zeitgenössischen Literatur. aṭ- Ṭalī 'a Verlag, Beirut, 1977

سليمان، فوزي: الدولة فتحت الأبواب أمام نهضة مسرحية، من مسرحيون، مؤسسة ثقافية فكرية تعني بالفنون المسرحية،
> **Sulaymān**, Fawzī: Der Staat öffnete die Türen für einen theatralen Aufschwung, aus: Masraheon, eine kulturelle und geistige Institution für Angelegenheiten der Theaterkünste, 6.9.2004, www.masraheon.com/

الطهطاوي، رفاعه، رافع: "في متنزهات باريس" من: (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) في (نظرية المسرح)، القسم الأول، تحرير وتقديم كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994

> **aṭ- Ṭaḥṭāwī**, Rifā' a Rāfī': Abschnitt „In den Vergnügungsstätten von Paris“ des Buches: „Die Gewinnung des Goldes in einer zusammenfassenden Darstellung von Paris“. In: Theorie des Theaters, Teil I, Edition: Kāmil al-Ḥaṭīb, Publikationen des Kulturministeriums, Damaskus, 1994.

> **aṭ- Ṭaḥṭāwī**, Rifā' a Rāfī': Ein Muslim entdeckt Europa, Herausgeber: Karl Stowasser, Verlag, C.H. Beck, München, 1989

تمام، أحمد: أحمد شوقي، أمير الشعراء، من: اسلام أون لاين. نت، ثقافة وفن، 2007|6|17
> **Tammām**, Aḥmad: Aḥmad Šawqī, der Dichterprinz, aus: IslamOnline.net, Kultur und

تيمور، محمود: التمثيل في مصر، في (نظرية المسرح)، القسم الأول، تحرير وتقديم كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994

> **Taymūr**, Maḥmmūd: Das Schauspiel in Ägypten. In: Theorie des Theaters, Teil I,

Edition: Kāmil al-Ḥaṭīb, Publikationen des Kulturministeriums, Damaskus, 1994

تيمور، محمود: طلائع المسرح العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، (؟)

> **Taymūr**, Maḥmūd: Verbote des arabischen Theaters, al-'Ādāb Buchhandlung,

Kairo (?)

عبازة، محمد: مقاربات للمسرح التراثي، دار سحر، تونس، 1999

> **'Ubāza**, Muḥammad: Gleichnisse über das Kulturerbe im Theater, Saḥar Verlag, Tunis,

1999

عمر، مصطفى علي: الواقعية في المسرح المصري، دار الكتب الجامعية، القاهرة، 1968

> **'Umar**, Muṣṭafā 'Alī : Der Realismus im ägyptischen Theater. Verlag von

Universitätsbüchern, Kairo, 1968

العشري، جلال: مسرح أو لا مسرح، دار المعارف، القاهرة، 1980

> **al-'Uṣarī**, Ġalāl: Ein Theater, kein Theater, al-Ma'arif Verlag, Kairo, 1980

العشري، جلال: المسرح أبو الفنون، دار النهضة العربية، (؟) 1971

> **al-'Uṣarī**, Ġalāl: Das Theater, der Vater aller Künste, Verlag an-Nahḍa al-'Arabīya, (?),

1971

عثمان، حنان: يوسف وهبي، ارسنقراطي انحاز للفقراء، من: اسلام اون لاين.نت، ثقافة وفن، 1999-2008، 2001|7|16

> **'Uṭmān**, Ḥanān: Yūsuf Wahbī, ein Aristokrat, der sich mit den Armen solidarisierte,

aus: IslamOnline.net, Kultur und Kunst, 1999-2008, 16.7. 2001
www.islamonline.net/arabic/arts/

والي، أبو بكر: مهرجان دمشق للفنون المسرحية، في (المسرح العربي بين النقل والتأصيل)، كتاب العربي، الكويت، 1988
> **Wālī**, Abū Bakr: Damaskus-Festival für die Theaterkünste. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S.129-137. al-'Arabī Buch, Kuwait, 1988

ونوس، سعد الله: سهرة مع أبي خليل القباني، دار الآداب، بيروت، 1980
> **Wannūs**, Sa'dallah: Eine Abendveranstaltung mit Abū Ḥalīl al-Qabbānī. al-'Ādāb Verlag, Beirut, 1980

ونوس، سعد الله: مغامرة رأس المملوك جابر، من موقع الورشة الثقافي، 2006-2008 www.alwarsha.com
> **Wannūs**, Sa'dallah: Das Abenteuer vom Kopf des Mamlūken Ġābir. Online-Ausgabe aus: Webseite des kulturellen Workshops, 2006-2008, www.alwarsha.com

ونوس، سعد الله: الفيل يا ملك الزمان، من موقع الورشة الثقافي، 2006-2008 www.alwarsha.com
> **Wannūs**, Sa'dallah: Der Elefant, Oh, du König der Zeit. Online-Ausgabe aus: Webseite des kulturellen Workshops, 2006-2008, www.alwarsha.com

ونوس، سعد الله: الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، 2005
> **Wannūs**, Sa'dallāh: König ist König, al-'Ādāb Verlag, Beirut, 2005

ونوس، سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988
> **Wannūs**, Sa'dallah: Manifeste für ein neues arabisches Theater, al-Fikr al-Ġadīd Verlag, Beirut, 1988

ياغي، عبد الرحمن: مارون النقاش وتجربته الرائدة، في (المسرح العربي بين النقل والتأصيل)، كتاب العربي، الكويت، 1988
> **Yāġī**, 'Abd ar-Raḥmān: Mārūn an-Naqqāš und sein Pionierexperiment. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 56-68, al-'Arabī- Buch,

Kuwait, 1988

ياغي، عبد الرحمن: في الجهود المسرحية من النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفارابي، بيروت، 1999

> **Yāğī**, 'Abd ar-Raḥmān: Zu den Theaterleistungen von an-Naqqāš bis Taufiq al-Ḥakīm.

al-Fārābī Verlag, Beirut, 1999

يونس، عبد الحميد: خيال الظل، مسرح قبل المسارح الحديثة، في (المسرح العربي بين النقل والتأصيل)، كتاب العربي الكويت، 1988

> **Yūnis**, 'Abd al- Ḥamīd: Die Schattenspiele, ein Theater vor dem modernen Theater. In: Das arabische Theater zwischen Übertragung und Originalisierung, S. 44-54, al-'Arabī – Buch, Kuwait, 1988

زغلول، سلام محمد: الأدب في العصر المملوكي، دار المعارف بمصر، القاهرة، (بدون سنة)

> **Zağlūl**, Salām, Muḥammad: Die Literatur im Mamlūken-Zeitalter. al-Ma'ārif Verlag, Kairo, (ohne Jahr)

زيدان، جرجي: التمثيل العربي، في "نظرية المسرح" الجزء الثاني، تحقيق: كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994

> **Zaydān**, Ġūrġī: Das arabische Schauspiel. In: Theorie des Theaters, Teil I,

Edition: Kāmil al-Ḥaṭīb, Publikationen des Kulturministeriums, Damaskus, 1994

Lexika und Wörter Bücher:

> **Arabisches Wörterbuch**, Wehr, Hans, VEB OTTO HARRASSOWITZ- Leipzig, 1958

أعلام الأدب العربي المعاصر، سير وسير ذاتية، اعداد الأب كامل روبرت اليسوعي، الجزء الأول والثاني، معهد الشرق، بيروت، 1964

> **Bekannte Namen der zeitgenössischen arabischen Literatur**, Biographien und Autobiographien, Edition: Campbell, Robert, B., s.j., Teil I, II. Orientinstitut, Beirut, in Kommission bei Steiner Verlag, Stuttgart, 1996

> **Brockhaus. Die Enzyklopädie**, Band 7

> **Chrestomathie der modernen arabischen Prosaliteratur**, Fleischhammer, Manfred (Hrsg.), Enzyklopädie Verlag, Leipzig, 1978

> **Enzyklopaedie des Islam**, Hrsg. M. Th. Houtsma, T.W. Arnold, Leiden, Verlagsbuchhandlung, 1913

يونس، عبد الحميد: معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت، 1983

> **Folklorewörterbuch**, Yūnis, 'Abd al-Ḥamīd, Libanon Buchhandlung, Beirut, 1983

> **Handwörterbuch des Islam**, Kramers, J.H. und Wensinck, A.J, Leiden, 1976

> **Lexikon arabischer Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts**, Al-Maaly, Khalid (Hrsg.), Palmyra Verlag, Heidelberg, 2004

> **Lexikon arabische Welt**, Barthell, Günter (Hrsg.), Reichert Verlag, Wiesbaden, 1994

لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، دار صادر، بيروت، 1968

> **Lisān al-ʿArab (Zunge der Araber)**, Abū al-Faḍl Ǧamāl ad-Dīn Ibn Manẓūr, Verlag

Ṣādir, Beirut, 1968

المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، 1986

> **al-Munǧid (Retter) für Sprache und Personen**, Al-Maschriq Verlag, Beirut, 1986

> **Theaterlexikon**, Brauneck, Manfred (Hrsg.) Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 1986

Sīras (Epen und Volksromane):

- سيرة الظاهر بيبرس، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996

> **Die Sīra des Zāhir Baybars**, Teil I. Die allgemeine ägyptische Buchbehörde, Kairo, 1996

Lebenslauf

Ich bin 1948 in der Stadt al-Kufa im Irak geboren. 1959 übersiedelte die Familie nach Bagdad und blieb bis heute dort.

1970 schloss ich mein Studium an der Universität Bagdad mit „bachelor’s degree“ ab. Fach Arabistik.

1973 machte ich eine Ausbildung in Filmregie im Institut fürs Radio und Fernsehen, Bagdad.

1974-1981: Arbeitete ich als Regieassistentin mit bekannten irakischen und arabischen Regisseuren sowohl bei Dokumentar- als auch bei Spielfilmen und Fernsehserien. Zwischen 1979 und 1981 habe ich drei Dokumentarfilme gedreht.

1981 kam ich nach Österreich, um hier Filmregie zu studieren. Aber das Schicksal oder etwas anderes führte mich zum Studium der Theaterwissenschaft.

1983-1989 studierte ich an der Universität Wien Theaterwissenschaft als Hauptfach und Arabistik als Nebenfach.

31. März 1989 erlangte ich den akademischen Grad „Magister der Philosophie“.

Ab 1983 arbeitete ich von Wien aus als freie Journalistin für mehrere arabische Zeitungen und Zeitschriften. Themenbereich: Politik und Kultur

Zwischen 1991 und 2003 arbeitete ich als Übersetzerin in mehreren arabischen Botschaften in Wien.

Seit 2000 bin ich Lektorin an der Universität Wien, Institut für Orientalistik, in den Fächern:

Irakisch

Praktikum zu Arabisch I, II, III, IV

Übungen zum Neuhocharabischen

Theater in der arabischen Welt

Film in der arabischen Welt

Zwischen 1989 und 2000 hielt ich Vortragsreihen in mehreren Volkshochschulen in Wien und anderen Instituten in und außerhalb Wiens über arabische Literatur wie zum Beispiel:

1. Geschichte der arabischen Literatur von der Zeit vor dem Islam bis zur Gegenwart
2. Frauenliteratur in der arabischen Welt
3. „Kinder unserer Gasse“, über den ägyptischen Romancier und Nobelpreisträger Nagib Mahfouz.

Zur gleichen Zeit hielt ich auch Lesungen aus meinen literarischen Arbeiten in mehreren Instituten in und außerhalb Wiens. Die letzte Lesung war im Juni 2006.

1972 veröffentliche ich meine erste Erzählung „Tage in der friedlichen Stadt“ in der irakischen Literaturzeitschrift al-Aqlam. Seitdem zahlreiche Veröffentlichungen von Erzählungen und Kurzgeschichten in verschiedenen arabischen Literaturzeitschriften.

2002: Veröffentlichte ich einen Gedichtband in Kairo mit dem Titel: „Das erste und das zweite Ich“.

2002 übersetzte ich für den Kamel Verlag in Köln den Roman „Die Schrift des Freundes“ von der österreichischen Schriftstellerin Barbara Frischmuth ins Arabische.

Seit 2003 mehrere Kunstaussstellungen in und außerhalb Wiens.

