



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Mephisto von Arabien. Die Rezeption von Goethes *Faust*
in den Werken Tawfīq al-Ḥakīms“

verfasst von / submitted by

Terlan Djavadova, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 676

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Arabische Welt: Sprache und
Gesellschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Stephan Procházka

»[e]in Teil von jener Kraft, /
die stets das Böse will und stets das Gute schafft«

Goethe, *Faust I*

Vorwort

Wie der Titel bereits verrät, beschäftigt sich diese Arbeit mit kulturellem Austausch in der Literatur. Wie Kulturen mit- und nebeneinander existieren und sich gegenseitig bereichern, sehe ich als aserbaidische Österreicherin als Teil meiner eigenen Biografie. Glücklicherweise musste ich keinen Pakt mit dem Teufel schließen, um diese Arbeit fertigzustellen, aber dennoch gibt es jemanden, dem Dank gebührt mich dabei unterstützt zu haben. An erster Stelle danke ich meiner Mutter, für einfach alles. Doch mein größter Dank gilt meinem Betreuer Herr Univ.-Prof. Dr. Stephan Procházka, der mit seiner unendlichen Geduld und seinen hilfreichen Anmerkungen diese Arbeit möglich gemacht hat. Während meines Studiums und darüber hinaus war und ist er meine akademische und persönliche Inspiration.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
1.1. Themenkomplex: Problem- und Fragestellung	7
1.2. Stand der Forschung	8
1.3. Hypothesen und Ergebnisabschätzung	10
2. Begriffliche Reflexionen.....	11
2.1. Von der Stoffgeschichte zur Thematologie	12
2.2. Ein Stoff, aus dem Geschichten sind	14
2.3. Ein Motiv – Motor der Handlung	15
2.4. Thema	15
2.5. Begriffe zur Erfassung transkulturellen Austausches.....	16
2.6. Zusammenfassung	19
3. Fausts Weltenfahrt in den „Orient“: Bedingungen der Rezeption europäischer Literatur im arabischen Sprachraum	22
3.1. Bedingungen der Rezeption.....	22
3.2. Faust und Mephisto im Orient	26
4. Tawfīq al-Ḥakīm.....	28
4.1. Al-Ḥakīm: Äußere Lebensumstände	28
4.2. Der Autor: Werke und Themen	32
4.3. Beziehung zur arabischen und westlichen Literaturtradition	37
5. Goethes Faust und sein Mephisto im Lichte der Aufklärung	42
5.1. Ursprünge des <i>Faust</i>	42
5.2. Der Fauststoff in der Bearbeitung durch Goethe.....	43
5.3. Goethes Werk in Kontext seiner Zeit: Mephistopheles als radikaler Aufklärer.....	45
6. Der Faust-Stoff bei Tawfīq al-Ḥakīm: Zum Teufel mit der Aufklärung und her mit der Kunst	47

6.1.	<i>Šahrazād</i> , Drama, 1934	48
6.2.	<i>‘Ahd aš-Šayṭān</i> , Erzählung, 1938, 1955 neu erschienen als <i>Madrasat aš-Šayāṭīn</i>	53
6.3.	<i>Sulaymān al-Ḥakīm</i> , Drama, 1943	55
6.4.	<i>Imra’a ġalabat aš-Šayṭān</i> , Kurzgeschichte, 1953	58
6.5.	<i>Aš-Šayṭān fī Ḥaṭar</i> , Einakter, 1951.....	60
6.6.	<i>Naḥwa ḥayāt aḡḍal</i> , Einakter, 1955	61
6.7.	<i>Faust III</i> , Drama, 1985	63
6.8.	Der Triumph des Teufels, Kurzgeschichte, Erstveröffentlichung 1949	65
6.9.	Zusammenfassung der Ergebnisse.....	66
7.	Zusammenfassung und Konklusion	68
8.	Literaturverzeichnis	73
9.	Anhang	76
	Zusammenfassung	76
	Abstract	76

1. Einleitung

1.1. Themenkomplex: Problem- und Fragestellung

Diese Arbeit widmet sich dem Thema der Rezeption europäischer Stoffe der Literatur und Kunst in der arabischen Literatur. Insbesondere gilt unsere Aufmerksamkeit dem *Faust*-Stoff und zwar in seiner Bearbeitung durch Goethe, da diese Bearbeitung die größte Resonanz im arabisch-islamischen Raum erhalten hatte. Als Fallbeispiel wählte ich jene Werke Tawfīq al-Ḥakīm, die ich als eine Bearbeitung des *Faust*-Stoffs anerkenne, denn der *Faust*-Stoff ist nicht einzig durch das Motiv des Teufelsbündlers gekennzeichnet. Besonderen Fokus will ich dabei auch auf die Frage richten, inwieweit die Themen der Aufklärung aus Goethes Drama Raum in den Werken dieses arabischen Schriftstellers fanden.

Das Thema zeichnet sich, in meinen Augen, durch vielfache Brisanz aus: Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist es einerseits interessant zu fragen, wie literarische Stoffe über Grenzen hinweg rezipiert, verarbeitet und in einen „fremden“ kulturellen Horizont eingebettet werden. Andererseits ist es deshalb interessant, weil bis heute die Vereinbarkeit von Aufklärung bzw. Moderne und arabisch-islamischer Welt heiß diskutiert wird (vgl. Schulze 1990; Ludwig 2019). Dabei wird Islam sowohl als Religion als auch als Zivilisation gesehen, die von ihrem Wesen her Europa und der Moderne unvereinbar gegenübersteht. Diese Annahme hat ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert und erwuchs teilweise aus der Notwendigkeit Europas seine Vormachtstellung im Rest der Welt zu legitimieren. Obwohl die vielen Schwierigkeiten in der arabischen Welt unmittelbar mit den gewaltsamen politischen und ökonomischen Maßnahmen Europas zusammenhingen, attestierte man dem Islam der Grund allen Übels zu sein.

Die Figur des *Faust* in Goethes Bearbeitung wird oft als Archetypus des modernen Daseins gesehen, dessen Schicksal fest mit der Aufklärung verwoben ist. Wie werden diese vermeintlichen Widersprüche Moderne/Aufklärung und Islam/arabische Welt nun zusammengebracht: Wird Faust seines aufklärerischen Potenzials beraubt oder anderweitig „entstellt“? Oder eröffnet diese kulturüberschreitende Bearbeitung neue Aspekte des *Faust* und vermittelt und vereint sie dabei mit den eigenen literarischen Traditionen? Sind die Gründe mancher Ausformungen möglicherweise unabhängig vom kulturellen Hintergrund und nur in den Tiefen der Seele des rezipierenden Autors zu finden? Oder gar nur in den historischen Bedingungen ihrer Rezeption? Und inwieweit lässt sich in diesem Fall von kultureller Aneignung sprechen?

Jedenfalls ist eine Auseinandersetzung mit Faust unweigerlich auch immer eine Auseinandersetzung mit der europäischen Tradition und den europäischen Bildungskanon. Der Autor kann sich u.a. auch kritisch gegenüber diesem Kanon positionieren, aber das bloße Rekurren darauf zeigt die autoritative Wirkung des Kanons. Es ist kein schweres Unterfangen zu zeigen, dass der Kanon der sogenannten Weltliteratur¹ stark von europäischen Autoren (auch Frauen finden sich hier kaum) geprägt wurde und dies ist nicht unabhängig vom sozioökonomischen System und seinen imperialen Auswüchsen zu sehen.

Wie wird nun diese Positionierung des Autors Tawfīq al-Ḥakīm in unserem Kontext vollzogen und welche Ergebnisse bringt sie hervor?

Diese anfänglichen Überlegungen spannen auch den Bogen zwischen einer rein literaturwissenschaftlich-komparatistischen Arbeit und einer ideengeschichtlichen Einbettung einer solchen Arbeit: Es soll sowohl um Inhalte und Strukturen der behandelten Werke gehen, als auch Schlüsse gezogen werden, welche sowohl das Verhältnis des Autors zu diesem Stoff als auch zu sogenannten „europäischen“ Werten erkennen lassen. Um analytisch und nachvollziehbar vorgehen zu können, erscheint es mir sinnvoll, das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit in folgende syntaktische Struktur zu gießen: Welche Transformation erfährt Goethes Bearbeitung des Fauststoffs und welcher Aspekt wird dabei besonders herausgestrichen?

Obwohl al-Ḥakīm bereits seit langem große wissenschaftliche Aufmerksamkeit genießt, gibt es noch keine Arbeit, die sich einer systematischen Schau seiner doch zahlreichen Faust-Bearbeitungen widmet.

1.2. Stand der Forschung

Prinzipiell erhielt der Gegenstand des europäisch-arabischen Austausches in Kunst und Kultur seit dem 20. Jahrhundert größere Aufmerksamkeit in der Fachliteratur. Doch hauptsächlich wurden die arabisch-französischen bzw. arabisch-englischen Einflüsse zum Thema der Diskussion gemacht. Dies mag auch daher rühren, dass diese beiden Länder ihre kolonialen Interessen in dieser Region am beständigsten durchzusetzen vermochten, anders als das „zu spät gekommene“ (Conrad 2012: 1) Deutsche Reich und das kolonial kaum ambitionierte Österreich-Ungarn. Dementsprechend weitreichend war auch die Position der erstgenannten westeuropäischen Staaten im arabisch-europäischen Kulturtransfer.

¹ Damit meine ich leider nicht, das Projekt der Weltliteratur, wie es von Goethe angedacht war, sondern eher genau das Gegenteil davon: Es ist nicht das kosmopolitische Projekt des Dichters aus Weimar, sondern der Ausdruck der hegemonialen Kultur des Westens die eigene Literatur und Kultur als die Spitze der Errungenschaften zu betrachten. Dies ist leicht einsichtig, wenn man die Liste der Literaturnobelpreisträger kennt.

So ergibt sich auch das Ungleichgewicht in der wissenschaftlichen Literatur in Bezug auf den Einfluss deutschsprachiger Literatur auf die moderne arabische Literatur. In den letzten dreißig Jahren mehrten sich aber langsam die Publikationen zum arabisch-deutschen Literaturaustausch. Und natürlich wurde auch der Einfluss des deutschen „Nationaldichters Goethe“ in diesem Zusammenhang mehr als einmal diskutiert. Es gibt einige beachtliche Arbeiten, die sich seinem Einfluss und seiner Rezeption in der arabischen Welt widmen. Einige davon beschäftigen sich auch dezidiert mit der Rezeption von Goethes *Faust I* (selten II).

Ich will hier aber nicht alle Studien mitsamt ihren Ergebnissen aufzählen, sondern einen systematischen Überblick über die verschiedenen Zugänge zu diesem Thema skizzieren. Meistens sind es kleinere Arbeiten und oft genug wurde dieses Thema von arabischen Wissenschaftlern aufgegriffen. Nennenswerte Monographien sind *Der Teufel in der arabischen Literatur* von Shaikh (1986) und *Die Rezeption Goethes in Ägypten* von Hilmi (1986). Shaikh (1986) gibt eigentlich einen Längsschnitt der Teufelsfiguren in der arabischen Literatur, beginnend bei der altarabischen Dichtung. Ein Kapitel dieses Buches widmet er dem *Faust*-Motiv (nicht Stoff!). Seine Darstellung ist deskriptiver Natur und gibt einen guten Einblick in die Inhalte der behandelten Werke, wo auch einiges von al-Ḥakīm zu finden ist. Er stellt verschiedene Transformationen des Faust nebeneinander und zeigt welche Themen und Motive neugestaltet wurden. Was allerdings herauszulesen ist, ist, dass der *Faust*-Stoff zurzeit al-Ḥakīms bei den meisten anderen Schriftstellern vor allem sozialkritisch eingefärbt wird, bzw. diese Dimension am stärksten herausgezeichnet wird. Bei Tawfiq al-Ḥakīm ist es hingegen der Teufel als menschliches Prinzip, als das Andere, das Kunst ermöglicht. Wie sich zeigen wird, entnahm er dem Stoff viele fruchtbare Impulse und schlug eine Brücke zu den arabischen Literaturtraditionen. Ähnlich wie seine Vorgänger, verfährt auch Shraim (2008) in seiner Masterarbeit über den *Neuen Faust* bei ‘Alī Aḥmad Bā-Kaṭīr und Ḥamīd Ibrāhīm. Die Fragen dieser Arbeiten wenden sich vordergründig an den Text an sich.

Einen außertextuellen Bezug hingegen stellt beispielsweise Szyska (1997) her, in dem Bā-Kaṭīrs *Neuer Faust* als eine gewisse Möglichkeit des Umgangs mit der kulturellen Hegemonie Europas über die arabisch-islamische Welt gelesen wird. Behzadi (2008) gibt in ihrem Artikel einen Überblick über die Rezeption des *Faust* in der arabischen Welt und zeigt auf, weshalb dieser Stoff möglicherweise so interessant bleibt.

Viele der durchforsteten Artikel und Texte zum Faust in der arabischen Welt behandelten auch al-Ḥakīm, aber keines widmete sich systematisch *allen* seinen Werken, die sich auf diese „europäische“ Vorlage beziehen lassen.

Um diese hinreichend komplizierte Frage nach al-Ḥakīm's Rezeption des Faust-Stoffs nachvollziehbar zu bearbeiten, lege ich im nächsten Kapitel meine genaue Vorgehensweise basierend auf theoretischen Überlegungen vor (Kapitel 2). Im daran anschließenden Kapitel erfolgt eine allgemeine Einführung zur Rezeption Goethes und des Faust-Stoffs in der arabischen Welt (Kapitel 3). Das folgende Kapitel widmet sich Tawfīq al-Ḥakīm und gibt eine Einführung zu seinem Werk und seiner Position innerhalb der arabischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Da wir dies alles stets in Hinblick auf unsere Fragestellung bewerkstelligen, folgt auch ein kurzer Exkurs zum historischen Schaffenskontext von Tawfīq al-Ḥakīm sowie der Versuch seine persönliche Rezeption des Faust-Stoffs nachzuvollziehen. In diesem Kapitel erfolgt ebenso die Begründung der Textauswahl (Kapitel 4).

Das fünfte Kapitel versucht Goethes Faust durch eine kleine Inhaltsangabe und die Benennung der Kern- und Randmotive in ein vergleichbares Schema zu bringen – in vollem Bewusstsein, dass ein Schema letztlich doch immer eine Verkürzung darstellt. Würden wir das aber nicht machen, stehen wir dem weitaus größeren Problem der schwierigeren Nachvollziehbarkeit gegenüber. Dabei stützen wir uns sowohl auf einschlägige Sekundärliteratur als auch auf unser eigenes Verständnis dieser Faustbearbeitung. Ich werde stets versuchen meine Gedanken anhand eines Beispiels aus dem Text anzuführen. An dieser Stelle folgt auch die Ausarbeitung Mephistos als „radikaler Aufklärer“ und ein Versuch auch dieses Werk in einem ideengeschichtlichen Kontext zu betrachten, um die verschiedenen Positionen zur Aufklärung darin zu beleuchten. Ich werde versuchen auch hier die Ideen in Stichworten abzufassen.

Nach dieser allgemeinen Festlegung der Themen und der Motivgestaltung des *Fausts* beschäftigen wir uns im sechsten Kapitel mit den ausgesuchten Texten Tawfīq al-Ḥakīm's. Wir werden versuchen die Themenkomplexe dieser Werke herauszuarbeiten und sie mit jenen Goethes zu vergleichen. So können wir uns ein ganzheitliches Bild der Werke verschaffen.

Danach widmen wir uns wieder Tawfīq al-Ḥakīm's Werk und versuchen durch ähnliches Vorgehen seine Figurengestaltung des Teufels greifbar darzulegen.

Im letzten Kapitel fassen wir nochmals alles zusammen und versuchen die eingangs gestellte Frage zu beantworten.

1.3. Hypothesen und Ergebnisabschätzung

Wenn es mir gelingt zu zeigen, wie al-Ḥakīm den Faust-Stoff transformiert und in seinen persönlichen als auch kulturellen Rahmen „übersetzt“, lassen sich möglicherweise interessante Schlüsse ziehen, wie kultureller Transfer, der ja über eine bloße sprachliche Übersetzung der Worte hinausgeht, funktioniert bzw. funktionieren kann. Das bildet das innerliterarische

Erkenntnispotenzial dieser Arbeit. Außerdem kann man anhand der behandelten Themen der Werke möglicherweise auch sehen, wie Ideen und Kulturen, die als „unvereinbar“ erschienen, sich gegenseitig durchaus Anknüpfungspunkte bieten. Wir können vielleicht sogar bessere Kriterien finden, um über Transformation oder kulturelle Aneignung zu finden. Der generelle Umgang al-Ḥakīms mit europäischer Literatur als auch der Umgang mit europäischem Einfluss im Orient, kann hier möglicherweise paradigmatisch beleuchtet werden. Nebenbei gewährt es uns einen besseren Einblick in al-Ḥakīms Werk an sich.

2. Begriffliche Reflexionen

In diesem Kapitel erfolgt die Darlegung der theoretischen Überlegungen zum hier behandelten Thema der Transformation literarischer Stoffe durch Zeit und Raum. Die eigentlich traditionsreiche Forschung zu literarischen Stoffen zeichnet sich bis heute durch terminologische Ungereimtheiten aus. Allerdings trugen diese auch dazu bei, dieses Forschungsgebiet durch nachhaltige Reflexionen zu einem fruchtbaren Feld zu machen. Aber leider beschränkte sie sich nur allzu oft auf den (west)europäischen Kontinent, wie die einschlägigen Publikationen des letzten Jahrhunderts zeigen: Raymond Troussons *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne* (1964), aber auch Elisabeth Frenzels Werk, das später noch erwähnt wird. Vor diesem Hintergrund bildeten sich auch die Begriffe der Stoffgeschichte heraus, deren untersuchte Werke stets im europäischen Erfahrungshorizont verblieben sind. Antike Mythen, die Reformationszeit, die Renaissance oder andere Ereignisse sind in Europa bekannte Ereignisse des allgemeinen Erfahrungshorizontes und so verhält es sich auch mit den Stoffen der Kunst. Aber nicht jede Region war von allen „europäisch“ genannten Entwicklungen gleichermaßen betroffen, beispielsweise spielte die Renaissance in dem damaligen Russischen Reich kaum eine Rolle, während spätantike Entwicklungen die gesamte Mittelmeerregion erfassten. Außerdem gab es in Europa auch stets Überschneidungen mit anderen Kulturen, vor allem um das Mittelmeer herum. Demnach ist das, was man als europäisch betrachtet, durch einen Selektionsprozess entstanden.

Folglich werden die gängigen Begriffe gegebenenfalls einer Revision unterzogen und unseren Zwecken angepasst. Denn in unserem Fall handelt sich nicht um den klassischen Fall, wo ein Autor – als Kulturinteressierter – durch verschiedene Medien und Versionen mit einem Stoff in Berührung kommt. Die arabische Literatur und besonders Tawfiq al-Ḥakīm lernten den Stoff mehrheitlich durch Goethe kennen und schätzen (vgl. Shaikh 1986: 160). Ich würde dies auch

für den deutschsprachigen Raum behaupten, möglicherweise können noch einige Thomas Mann dazustellen, aber mehrheitlich wird der *Faust* als ein Werk Goethes aufgefasst.

Bevor wir uns der Erläuterung der genaueren Definition von Stoff und seinen Bauelementen hingeben, erfolgt zur Orientierung ein Aufriss der Forschungsgeschichte.

2.1. Von der Stoffgeschichte zur Thematologie

Die häufigsten Begriffe für diese Teildisziplin der Literaturwissenschaft sind *Stoffgeschichte*, *Motivforschung* oder *Thematologie*. Lange Zeit wurde dieses Betätigungsfeld als „typisch deutsch“ (Scherer 2001: 17) betrachtet; ironischerweise wurde selbiges auch vom *Faust* behauptet (Lukács 1947: 130). Bereits zu Beginn wurde diese Disziplin stark komparatistischen Methoden zugeordnet und findet sich heute als Teildisziplin vor allem auf den Instituten für Vergleichende Literaturwissenschaften wieder. Die Wurzeln der Thematologie liegen bereits in der Antike (vgl. Zymner und Hölter 2013: 141). Zu Beginn ihrer Verwissenschaftlichung im 19. Jahrhundert beschäftigte sie sich vor allem mit Volksliteratur und zeichnete sich, wie die Wissenschaften des 19. Jahrhunderts generell, durch eine akribische Sammellust aus. Es wurden mehr oder minder Stoffe gesammelt und in Form von Inhaltsangaben nebeneinandergestellt. Im Zuge des Versuchs die Geisteswissenschaften als gleichwertige Disziplin den Naturwissenschaften entgegenzustellen, etablierte sich Stoffgeschichte als Instrument zur Erschließung der Ideen- bzw. Mentalitätsgeschichte und später der Psychologie des Autors. Großteils bewegte sich die Stoffgeschichte bzw. Thematologie² zwischen den zwei Extremen, die Juri Lotman bereits benannt hat: Bei der Untersuchung von Texten sind, grob gesagt, nur zwei Herangehensweisen möglich: Entweder man betrachtet das Kunstwerk als in sich geschlossen und konzentriert sich auf den inneren Aufbau. Oder man betrachtet den Text als etwas, das über das bloße Text-Sein hinausgeht: als Teil „der Persönlichkeit des Dichters, des psychologischen Moments oder der gesellschaftlichen Situation“, ein Material abstrakterer Ebene, Ausdruck des außerhalb des Textes gelegenen Geistes (Lotman 1975: 19). So wurde die Thematologie entweder eher als Hilfswissenschaft betrachtet oder aber man unterstrich das Künstlerische des literarischen Werkes. Bei zweiterer Herangehensweise wurden mitunter auch die strukturellen Aspekte der verschiedenen Kern- und Randmotive sowie ihre Funktionen im Text einer Untersuchung unterzogen. Dabei trat das vergleichende Moment selbstverständlich ein wenig zurück, da es dabei v.a. um die Einzigartigkeit solcher Werke ging. Die Stoffgeschichte oszillierte also zwischen historischer und später strukturaler Betrachtung.

² Diese Bezeichnung kam erst später auf, aber bezeichnet aber im Grundriss dasselbe.

Nach dem Zweiten Weltkrieg erlebte dieses Teilgebiet der Literaturwissenschaften eine Neuauflage und wurde auch über die Grenzen Deutschlands hinweg verfolgt, aber sie bewegte sich weiterhin zwischen diesen oben genannten Polen der Betrachtung literarischer Texte. (Scherer 2001: 25). In den 70er Jahren setzte sich im Zuge des Artikels von Beller (auf den noch Bezug genommen wird) der Begriff *Thematologie* durch: „Die Gründe dafür liegen wohl in der besseren internationalen Kompatibilität des Begriffs sowie im Bedürfnis, die allgemein kritisierte traditionelle ‚Stoffgeschichte‘ auch terminologisch hinter sich zu lassen“ (Scherer 2001: 26). Frenzel, die weiter unten noch erwähnt wird, lehnte diesen Begriff jedoch ab (ebd.). Scherer bemerkt, dass trotz der Angleichung der Begrifflichkeiten weiterhin sehr unterschiedliche Konzepte benannt wurden.

Mit diesen wichtigen Denkanstößen, die die Aufmerksamkeit auf den Text oder auf die außerliterarische Wirklichkeit lenken wollten, bewegte sich die Thematologie weg von einer rein deskriptiven Wissenschaft. Denn obwohl die Stoff- und Motivforschung seit ihrer Gründung durch die Gebrüder Grimm auf eine beinahe 300-jährige Tradition zurückblicken kann, wurde sie dennoch oft als „Stiefkind“ der Forschung gesehen. Das mag auch daran liegen, dass viele stoffgeschichtliche Untersuchungen letztlich in langweiliges Aneinanderreihen von Inhaltsangaben mündeten. Bis heute ist sie das Vorurteil nicht losgeworden, rein deskriptiv zu verfahren und keine analytischen Aussagen über die (literarische) Wirklichkeit zu bieten. Doch seit Beller und anderen lebt sie wieder auf und erhält bis heute interessante Impulse: Besonders nennenswert erschienen mir u.a. anregende Versuche die Thematologie mit der Kognitionswissenschaft zu vereinen (vgl. Scarinzi 2014).

In der englischen und französischsprachigen Literaturwissenschaft herrscht für die drei Begriffe Stoff – Motiv – Thema oft nur der eine Begriff des *thème* oder *thematics* vor. In seinem berühmten Aufsatz plädiert Manfred Beller (1970) unter dem Einfluss dieser neuen außerdeutschen Entwicklungen für eine Wende auch im deutschen Sprachraum hin zur Thematologie. Damit ist eine Erweiterung der ursprünglichen Motiv- und Stoffforschung gemeint: Die Übertragung von Motiven durch Zeit und Raum und deren Neubesetzung mit Themen bleibt ein wichtiges Erkenntnisinteresse der Thematologie, aber ebenso die Erweiterung um poetologische und kulturwissenschaftliche Fragen sowie Fragen nach der *Funktion* von Motiven innerhalb eines Textes. Zur methodologischen Hilfestellung greift die Thematologie auf die Topos- und Rezeptionsforschung und auch auf die Ikonologie der Bildenden Künste zurück. Generell ist es ihr ein Anliegen andere Kunstformen ebenfalls einzubringen und beispielsweise den Narziss-Stoff nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Bildenden Kunst einzubeziehen. Auch von sogenannten „Meisterwerken“ will sie Abstand

nehmen und Kultur in seiner ganzen Vielfalt betrachten (vgl. Beller 1970). Wir stützten uns ebenfalls auf den Begriff *Thematologie* und wenden uns an Scherer. Im Anschluss an seine Betrachtungen zur Geschichte der *Thematologie* setzt Scherer eine einigermaßen neutrale Definition: „Gebraucht man *Thematologie* im umfassendsten Sinne, lassen sich unter diesen Begriff Untersuchungen zu intra- und intertextuellen literarischen Beziehungen formaler und inhaltlicher Art, in diachroner und synchroner Perspektive im Kontext der gesamten Kultur subsumieren“ (Scherer 2001: 28). An diese Definition lehnt sich auch diese Arbeit an, behält aber die Trennung zwischen Stoff-Motiv-Thema, als analytische Kategorien bei.

Im Folgenden wollen wir die für uns wichtigen Begriffe erklärt und abgesteckt wissen, bevor wir uns weiter an das konkrete Material machen: Stoff, Motiv, Thema, Rezeption, Adaption und Intertextualität sowie kulturelle Aneignung sind Begriffe, die in vielen Texten zum Thema Kulturtransfer literarischer Stoffe ein recht facettenreiches Dasein führen.

2.2. Ein Stoff, aus dem Geschichten sind

Wir wenden uns bei der Definition von Stoff einer lange etablierten Wissenschaftlerin der Stoff- und Motivforschung zu. Elisabeth Frenzel³ (2008: VII) konstatiert in ihrer Studie, dass ein literarischer Stoff „eine durch Handlungskomponenten verknüpfte, schon außerhalb der Dichtung vorgeprägte Fabel [ist], ein ‚Plot‘, der als Erlebnis, Vision, Bericht, Ereignis, Überlieferung durch Mythos und Religion“ (ebd.) erhalten ist. Der Stoff kann in verschiedenster Weise an den Dichter herangetragen werden.

Allerdings mag der historische Kern eines literarischen Stoffes von geringerer Bedeutung sein als es bei Frenzel angenommen wird. Denn letztlich wird ein Bericht (im weitesten Sinne) erst zu einem Stoff *gemacht*, denn Literatur ist letztlich immer aus dem Leben gegriffen und man könnte vorschnell alles als Stoff bezeichnen. Deshalb ist ein literarischer Stoff jedenfalls ein mehrfach bearbeiteter Handlungsrahmen, der beinahe bis zur Unkenntlichkeit entstellt sein kann und der dann vielleicht nur noch dem kulturinteressierten Rezipienten erkennbar ist. In manch anderen Fällen – wie bei Faust – reicht oft nur die Nennung eines Namens, um gewisse Assoziationen zu wecken. Im deutschsprachigen Raum mag diesen Namen beinahe jeder kennen, auch wenn viele nicht mit Details aufwarten können. Im arabischen Raum ist das sicherlich nicht in diesem Maß geboten: Eine bloße Nennung reicht hier nicht aus, die Figur und der Stoff müssen dem Publikum erst zugänglich gemacht werden. Demnach wird der Stoff

³ Trotz ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit liefern ihre Arbeiten uns bis heute eine ausführliche Sammlung, auch wenn ihre Auswahlkriterien teilweise tendenziös sind und ihre ästhetischen Vorstellungen konservativ-national geprägt.

so verarbeitet, dass er in dem arabischen Kulturhorizont auch verstanden werden kann. Inwieweit die qualitative Dimension dieser Transformation reicht und ob von einer kulturellen Aneignung gesprochen werden kann, muss noch diskutiert werden.

Ein Stoff besteht aus einer bestimmten Reihe von Motiven, von denen sich einige als konstitutive Kernmotive erweisen, während andere wiederum variable Randmotive darstellen. Außerdem muss ein Stoff – selbst, wenn nur den Kennern so doch – erkennbar sein. Themen können unterschiedliche Motive besetzen, aber gewisse Kernmotive oder konstituierende Elemente sollten intersubjektiv fassbar sein. Hier kommt die Frage auf, inwieweit ist eine Entfernung erlaubt/erwünscht, um als eigenständiges Werk zu gelten und dennoch als Teil einer bestimmten Stoffgeschichte verstanden zu werden? Diese Frage verweist letztlich wieder auf die Frage nach der Originalität des Autors.

2.3. Ein Motiv – Motor der Handlung

Ein Motiv wiederum ist das „kleinste, handlungsstrukturierende und bedeutungsvermittelnde Element“ (Zymner und Hölter 2013: 124). Wie bereits die Etymologie dieses Wortes erahnen lässt, ist es der Grund und Antrieb einer Handlung und ist „Träger von verschiedenen, potentiell miteinander konkurrierenden Erklärungsangeboten, nicht explizite Vorgabe einer Bedeutung“ (ebd.: 125). Die bestimmte Konstellation der Motive in Goethes *Faust I* erfolgt weiter unten in Kapitel 5. Als Beispiel können wir das Motiv des Teufelspakts benennen, der allein aber noch nicht den Faust-Stoff ausmacht. Sondern erst in der Verknüpfung mit anderen Motiven und Themen gibt sich der Stoff zu erkennen.

Oft ist die Abgrenzung zwischen Topos und Motiv schwierig, wichtig dabei ist, dass das Motiv eine Handlung auslöst, während der Topos an sich das noch nicht macht: Beispielsweise ist ein Topoi ein Schneesturm oder eine verlassene Lagerstätte, die an sich eben nichts bewirken. Motive hingegen, wie der Vtermord oder der Teufelsbund, bestimmen die Dynamik der Geschichte und veranlassen die beteiligten Figuren zum Handeln.

2.4. Thema

Von Stoff und Motiv ist jeweils das *Thema* zu unterscheiden, das unabhängig vom konkreten Handlungsverlauf allgemein benennbare Probleme, wie Liebe, Sehnsucht, Wissensdrang usw. behandelt:

„Der allgemeine Charakter literarischer Themen widerspricht zwar einer grundsätzlichen historischen Verortung, doch weisen Themen häufig auf relevante Diskurse innerhalb ihrer

Entstehungsperiode hin. In rezeptionsästhetischer Perspektive kann die Benennung eines Themas als Übersetzungsleistung verstanden werden, die von Erkenntnisinteresse und kulturellem Erfahrungshorizont geleitet wird und abstrakte oder angedeutete Sachverhalte und Wissensbereiche in verständliche und vertraute Zusammenhänge integriert“ (Zymner und Hölter 2013: 126).

Somit sind die Themen, die al-Ḥakīm in seinen Faust-basierten Werken behandelt eine Übersetzung, die sich in seinem kulturellen Horizont vollzieht und möglicherweise allgemeine Aufschlüsse darüber erlaubt.

Themen können unabhängig vom Stoff in manchen Werken gleich sein, andererseits können dieselben Stoffe mit unterschiedlichen Themen besetzt werden: Beispielsweise erfährt der Faust-Stoff durch Goethe eine radikale Umwertung vom Thema der Grenzüberschreitung als „Sünde“ hin zum Thema der Grenzüberschreitung als die „Natur des Menschen“ getrieben von Vernunft. Diese Umwertung ist auch aufgrund anderer historischer Parameter möglich gewesen bzw. hat dieses Potenzial des Faust-Stoffs erst unter den Bedingungen der Aufklärung und der schwindenden Macht der Kirche sichtbar werden können: „Jede [Sage] hat verschiedene Grade [...] des Verwurzeltheits in der Gegenwart und darum verschiedene Möglichkeiten der inneren Umbildung“ (Lukács 1947: 131).

Aber wir wollen diese Umbildung nicht über Zeit, sondern ebenso über Raum hinweg analysieren.

2.5. Begriffe zur Erfassung transkulturellen Austausches

Es gibt viele Begriffen, die man in diesem Zusammenhang vorfindet. Ich werde die für uns wichtigsten hier kurz beleuchten.

Einerseits ist der bereits verwendete Begriff der Rezeption ein in diesem Sinne häufig verwendeter Termini. Laut dem Digitalen Deutschen Wörterbuch bezeichnet er die An-, Auf- und Übernahme, „besonders fremden Kulturgutes“ und leitet sich aus dem Lateinischen *receptum* „es ist genommen worden“ ab, was ursprünglich aus der Apothekersprache stammt (DWDS o. J.). Jene Forschungsrichtungen, die diesen Begriff ausbauten, gingen in jeweils unterschiedliche Richtungen: Einerseits wurde der Leser in den Mittelpunkt gestellt und sogar versucht mit empirischen Mitteln die unmittelbare Rezeption nachzuvollziehen, andererseits wandte sich die Rezeptionsforschung an „stattgehabte Rezeption“ (Friedrich 2009: 598), die sich in kulturellen Texten aller Art nachvollziehen ließ. Dabei wurde auf den produzierenden Schriftsteller als Rezipient zurückgegriffen und seine Rezeption *pars pro toto* auf die gesamte Gesellschaft übertragen.

Der Begriff Rezeption kam in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf, wobei es von Beginn an in zweierlei Hinsicht verstanden wurde: „Rezeptionsästhetik ist von Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser und deren Schülern als Weiterführung der hermeneutischen Theorie entwickelt worden. Sie wollte aus der Struktur eines Textes die Regeln seiner Rezeption ableiten, die ihrerseits wieder zu neuen Texten führt“ (Friedrich 2009: 597). Die Rezeptionsforschung widmet sich der Analyse der stattgefundenen Rezeption, „sie tut das zum Einen anhand der historisch überlieferten Rezeptionsspuren unterschiedlicher Provenienz, zum Anderen analysiert sie historisch rekonstruierbares Lesen oder untersucht zum Dritten anhand experimentell erhobener Daten empirische Rezeptionsprozesse“ (ebd.).

In diesem Zusammenhang kommt einem auch unweigerlich der Begriff Intertextualität in den Sinn. In den meisten Studien bezieht sich der Begriff Text – auch in Intertextualität – auf kulturelle Texte im weitesten Sinne des Wortes. Der Text ist jeglicher symbolbehafteter Ausdruck einer Gesellschaft, demnach sind auch Filme, Institutionen und andere Phänomene der materiellen Kultur ein Text.

Einige Denker des 20. Jahrhunderts, u.a. Roland Barthes, sahen jeglichen Text als Intertext an, da er sich immer auch auf Symbole außerhalb seines Selbst bezieht. In diesem Kontext kommt natürlich abermals die Frage der Originalität des Autors auf, die im letzten Jahrhundert durch die Intertextualitätstheorie stark bezweifelt wurde. Ich verwende hier aber einen engen Intertextualitätsbegriff, da ich mich hier nur auf Bezüge innerhalb von geschriebenen Texten⁴ beziehe, ähnlich wie ihn auch Hempfer in seiner Darlegung verwendet (vgl. Hempfer 2018: 161ff). Zwar behandeln wir später auch Bühnenstücke, deren Inszenierung oft ebenso wichtig für das Verständnis und die Rezeption von Stoffen sein kann, aber in unserem Fall wurden die Stücke zumeist doch nur gelesen, wie sich später zeigen wird. Aus diesem Grund vernachlässigen wir die Inszenierungen und die Einbettung dieser in die Theaterlandschaft Ägyptens.

Im konkreten Fall bedeutet Intertextualität, wie wir sie verstehen:

1. Einen ähnlichen formalen Aufbau mindestens zweier Texte unterschiedlicher Autoren, oder Ähnlichkeiten im Stil und Sprachgebrauch
2. Herstellen von Intertextualitätsbezügen durch direkte Zitate und Paraphrasen bzw. Anlehnung an Aussagen
3. Nennungen von Namen oder Orten

⁴ Es werden zwar vordergründig Theaterstücke behandelt, aber es soll sich noch zeigen, warum diese nicht auch auf ihre Wirkung in Theater hin untersucht werden.

4. ähnlicher Themenkomplex
5. ähnliche Gestaltung der motivischen Abfolge
6. Welches Verhältnis haben die Texte: Parodie oder Respekt?
7. Welcher Grad der Intertextualität?

Diese Punkte müssen nicht alle gegeben sein, um von Intertextualität zu sprechen.

Kulturelle Aneignung kann in diesem Kontext als eine Überschreitung der Intertextualität gesehen werden und setzt eine (ernste) Rezeption voraus. Bei dieser Bezeichnung ist jedenfalls das neue Werk im Fokus der Aufmerksamkeit. „Appropriation carries out the same sustained engagement of adaptation but frequently adopts a posture of critique, overt commentary and even sometimes assault or attack” (Sanders 2016: 6).

Sanders verwendet in ihrem oft zitierten Buch den Begriff *adaptation* anders als im geläufigen Sinne der Übertragung eines Stoffes/ einer Geschichte in eine andere Gattungsform oder ein anderes Medium, z.B.: prosaische oder TV-Adaptionen des Faust-Dramas ins Arabische. Adaptation und Appropriation sind zwei Abstufungen desselben Phänomens bei Sanders.

Meiner Ansicht nach hingegen führen diese Begrifflichkeiten zu gewissen analytischen Unklarheiten, deshalb verbleibe ich bei der klassischen Definition von Adaptation. Adaptation bezeichnet eigentlich die Überarbeitung eines literarischen Werkes in ein anderes Genres, beispielsweise eine Theateradaptation von Romanen. Doch dieser Begriff scheint nicht die Tragweite der Veränderung zu erfassen. Aus diesem Grund habe ich den bescheidenen Vorschlag von nun an von der *Transformation* (lat. *transformare* für *umformen*) des Faust-Stoffs bei al-Ḥakīm zu sprechen

Kulturelle Aneignung geht nochmals weiter über diesen Prozess hinaus, indem ein „alter“ Stoff mit neuen Sinn- und Bedeutungsinhalten des eigenen kulturellen Hintergrundes neu interpretiert und verarbeitet wird.

Hahn (2011) beschreibt kulturelle Aneignung als „strukturierten Prozess der Transformation“ (Hahn 2011: 11). Dieser Prozess lässt sich im folgenden Modell vereinfacht darstellen: Zu Beginn steht die Kontaktaufnahme/Erwerb des Materials, dabei muss der „Eigensinn“ der Sache erkannt werden und es bedarf der Einsicht in seine spezifischen Eigenschaften. Nach dieser Phase erfolgt die Transformation in vier Teilprozessen, die – ebenso wie die Phasen selbst – nur aus analytischen Zwecken getrennt werden, aber realiter teilweise synchron ablaufen: Umgestaltung, Benennung, Kontextualisierung und Inkorporierung. Das Ergebnis ist eine neue Tradition. Häufig werden dabei neue Aspekte der Bedeutungsinhalte beleuchtet (vgl. ebd.: 11ff).

Kulturelle Aneignung kann im Zuge einer Adaptation stattfinden, muss aber nicht. Kulturelle Aneignung bedeutet für mich die Möglichkeit unterdrückter Bevölkerungsteile ihre Sicht auf die Narrative der Mächtigen zu zeigen. Beispielweise durch eine Parodie oder das Aufzeigen neuer Interpretationsräume. Selbstverständlich gibt es aber auch kulturelle Aneignung der sozioökonomisch Überlegenen, wie am Beispiel der schwarzen gesellschaftskritischen Rapmusik zu sehen ist, die nun auch in den Mainstream des Musikgeschmacks aufgenommen wurde. Allerdings verlaufen diese Aneignungsprozesse unter anderen Vorzeichen, da sie von gesellschaftlichen Kräften angeeignet werden, die wesentlich daran beteiligt sind das zu definieren, was die Norm ist und auch über die ökonomischen Mitteln verfügen diese durchzusetzen.

Ebenso begegnet man im Kontext der Komparatistik und ihren Teildisziplinen oft dem Terminus Inter- oder Transkulturalität. In unserem Falle ist es besser, von Transkulturalität zu sprechen, da diese Vorsilbe besser diesen Vorgang beschreibt, in dem sie das überqueren bezeichnet. Transkulturalität wird hier im Sinne eines Vermischens kultureller Grenzen gesehen, während *inter-* mehr auf die Grenzen selbst besteht.

Es geht uns um transkulturelle Prozesse, wobei man sich unweigerlich einer komparatistischen Methode zuwenden muss, doch dabei ist Vorsicht geboten:

„Nicht von ungefähr warnt Goethe in den Noten und Abhandlungen vor der Methode des Vergleichens in einer interkulturellen Kommunikation, die er später als “Weltliteratur” bezeichnen wird. Denn wenn ‘das Eigene’ und ‘das Fremde’ miteinander ‘eins zu eins’ verglichen werden, dann führt das zwangsläufig zu Fehlschlüssen und falschen Bewertungen. Das lässt sich dadurch vermeiden, dass sie durch ein methodisch ‘doppeltblickendes’ Verfahren neu kontextualisiert werden: dass das Eigene ‘im Lichte’ des Fremden, das Fremde aber zugleich ‘im Lichte’ des Eigenen gesehen wird“ (Kreutzer 2012: 35).

Bei einem Vergleich dieser Art neigt man oft dazu, das ältere Werk als das Maß der Dinge zu sehen und daran die neuen Werke zu bemessen. Doch dabei übersieht man oft die Eigenarten der „neuen“ Werke.

2.6. Zusammenfassung

Diese oben genannte „Dreifaltigkeit“ aus Motiv-Stoff-Thema herrschte lange Zeit in der deutschen Literaturwissenschaft als wichtigster Forschungszweig der Inhalte literarischer Stoffe vor. Doch dieser Ansatz erfuhr eine wesentliche Weiterentwicklung, wie ebenso gezeigt

wurde. An das Ende dieses kleinen Abrisses der Begriffsgeschichte der zentralen Terminologie dieser Teildisziplin stelle ich meine eignen Gedanken.

Thema und Motiv sind Begriffe, die auch in der Musik gebraucht werden und diese Analogie erinnert uns nochmals daran, was diese Begriffe bedeuten und dass sie stark variieren können. Dennoch halten wir hier an der Dreiteilung, die in der deutschen Sprache möglich ist, fest: Meiner Ansicht nach ist ein literarischer Stoff, eine durch einen groben Handlungsverlauf vorgekennzeichnete Erzählung, die stets mit bestimmten Motiven und Themen verbunden und immer wieder zu finden ist, und dem (belesenen) Rezipienten wiedererkennbar vor Augen tritt. Kurz gesagt, ein Stoff entsteht, indem dieser aufgegriffen und weiter tradiert wird, dabei wird ihm stets eine persönliche sowie zeitgenössische Einfärbung gegeben. Interessant ist dabei, welche Werke dann als die „besten“ Versionen eines Stoffes gelten.

Ein literarischer Stoff ist eine bestimmte Verknüpfung literarischer Motive und Topoi, und ist oft durch bestimmte Orte und Namen gekennzeichnet. Es ist letztlich gleichgültig, ob sie eine Verknüpfung zu einer historischen Realität haben, denn ein Stoff konstituiert sich erst durch seine Tradierung durch verschiedene Genres der Kunst. Das bedeutet auch, dass in letzter Konsequenz letztlich die Beurteilung, ob etwas zu einem Stoff gehört, eigentlich beim Rezipienten liegt. Die Verknüpfung von Motiven eines Stoffs mit einem Thema macht oft die spezifische Konstellation aus.

Die „Entfaltungsfähigkeit eines Stoffes [beruht], [...] auf dem Rätsel, das die Fabel selbst stellt.“ (Frenzel 2008: VII). „Bei anderen Stoffen hingegen beruhen die Wirkung und das Nachleben [...] auf der Vorbildhaftigkeit oder Zeitgemäßheit eines Menschentyps, eines Milieus, einer Stimmung“ (ebd. XIII).

Unsere Arbeit widmet sich eben dem Faust-Stoff in der arabischen Literatur: Damit ist das Thema dieser Arbeit eben die Transformation eines literarischen Stoffes, der in diesem Fall aus Europa, genauer aus Deutschland, kommt.

Kulturelle Aneignung ist in jedem Falle eine produktive Rezeption, wobei es um die Umgestaltung und Neuinterpretation eines oft kanonischen Textes geht, der dadurch die eigene Sicht auf die Dinge etablieren soll.

In unserem Fall operieren wir unter der Fahne der Rezeptionsforschung und untersuchen gegebene Rezeptionsspuren in Form der Werke al-Ḥakīms. Dabei versuchen wir aufgrund des Inhalts und der Struktur der untersuchten Werke von al-Ḥakīm sein Verhältnis zu Goethes Faust zu betrachten, welches als beispielgebend für generelle Schlüsse auf das Verhältnis zur abendländischen Kultur dienen soll. Im weitesten Sinne ist Rezeption „[d]ie Aufnahme und Wirkung e. Textes, e. Autors oder e. lit. Strömung beim einzelnen Leser (Hörer, Zuschauer),

bei sozial, histor. oder altersmäßig bestimmten Lesergruppen, der Leserschaft allg. im Inland oder Ausland und deren *Varianten* und *Variable*.” (Wilpert 2001: 685; Hervorhebung der Verfasserin). In unserem Fall ist ein konkretes Rezeptionszeugnis in Form verschiedener Texte erhalten und bildet somit eine produktive Rezeption.

Goethe fand die Geschichte des Faust als Stoff vor, den er aus verschiedenen Quellen kannte. Tawfiq al-Ḥakīm hingegen eignete sich den Stoff, so wie die meisten arabischen Schriftsteller, als vornehmlich von Goethe geprägten Stoff an, auch wenn Paul Valerys Faust und andere natürlich auch gewisse Bekanntheit hatten. In Europa hingegen erfreute sich der Stoff spätestens seit seinem ersten augenfälligen Erscheinen in Form des Volksbuches *Historia von D. Johann Fausten* großer Beliebtheit (Bauer 2018: 2).

Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit drängt in die Richtung der Verarbeitung des Fausts von Goethe in der arabischen Literatur, speziell der Rezeption und Verarbeitung (= Transformation) durch Tawfiq al-Ḥakīm. Demnach spielen die Ursprünge des Faust-Stoffs nur eine marginale Rolle für uns. Dennoch wollen wir auch Einiges dazu sagen. Dadurch hoffen wir mehr über die genannten Entfaltungsmöglichkeiten als auch die zeithistorischen Bezüge zu erfahren: Wie bereits erwähnt, konnte Goethe seine Ummodelung des Faust erst durch die geistigen Rahmenbedingungen der Aufklärung ermöglichen. An uns ist es jetzt zu fragen, welche geistigen Rahmenbedingungen möglicherweise al-Ḥakīms Ummodelung zumindest begünstigt haben könnten.

In diesem Fall liegt, laut Intertextualitätstheorie, eine Einzeltextreferenz vor, welche im Gegensatz zur Systemreferenz durch eine besondere Stellung eines einzelnen Werkes gekennzeichnet ist (Bauer 2018: 2). Dass Goethes Werk dieses Kriterium innehat, ist schwerlich abzustreiten und dies gilt *a fortiori* in der arabischen Welt, wie noch gezeigt wird.

Um eine nachvollziehbare Analyse gewährleisten zu können, schlage ich ein mehrstufiges Verfahren für die Ausarbeitung des hier gestellten Fragenkomplexes vor.

Einerseits sollen hier sowohl Erkenntnisse über das Werk al-Ḥakīms und seiner Transformation des Faust-Stoff gewonnen als auch Schlüsse auf die generelle Rezeption europäischer Stoffe in der arabischen Literatur gezogen werden. Aus diesem Grund setzt sich unsere Analyse aus zwei großen Operationen zusammen, die in weitere Einzelschritte unterteilt werden: Erstens eine *deskriptive* Methode, die in der Betrachtung der äußeren Formen der untersuchten Werke zum Tragen kommt. Dabei werden wir nach der Gattung, der sprachlichen Form, der Motivabfolge, der Figuren sowie Wirklichkeitsgestaltung fragen. Die zwei letzten Bewertungskriterien entnehmen wir Andreotti (2000: 46). Außerdem erfolgt unter diesem Punkt auch eine konzise Wiedergabe des Inhalts des besagten Werkes. Damit ergeben sich hier sechs Arbeitsschritte.

Die zweite große Operation versucht über diese bloß deskriptiven Schritte hinauszugehen und einer komparatistischen Herangehensweise Raum zu geben, die zwischen den ursprünglichen Ausformungen dieses Stoffs bei Tawfīq al-Ḥakīm fragt. Dabei wird es uns darum gehen die Themen des Faust zu benennen und in seinen historischen und geistesgeschichtlichen Kontext einzuordnen.

3. Fausts Weltenfahrt in den „Orient“: Bedingungen der Rezeption europäischer Literatur im arabischen Sprachraum

3.1. Bedingungen der Rezeption

Die Entstehung der modernen arabischen Literatur ist eng verknüpft mit dem vordergründig geopolitisch motivierten Eindringen Europas in die Regionen des Mittleren Ostens und Nordafrikas. Der kulturelle Austausch bzw. Import begann vor allem in Ägypten und war anfangs eine Art Nebenwirkung zu den eigentlichen Vorgängen. Als Napoleon nach Ägypten aufbrach, wollte er damit v.a. die englische Seemacht brechen und die Interessen Frankreichs durchsetzen. Seine Ägypten-Expedition 1798 markiert konventionell den Beginn der Moderne in der arabischen Welt sowie auch der Kultur und Literatur (vgl. Starkey 2006: 23). Jedoch begegnete die europäische Literatur einem reichen Erbe arabischer Literatur. Wir wollen hier einen Blick auf die historischen Bedingungen der arabischen Literatur werfen und wenden uns deshalb ihrer Entwicklung von Beginn an zu. Dabei stützen wir uns auf die ausführliche Studie von Paul Starkey (2006), die die Wurzeln der arabischen Literatur in der präislamischen Dichtung, dem Koran und der Volksliteratur sieht (Starkey 2006: 2). Vor allem die ersten beiden wiesen gewisse strukturelle Gemeinsamkeiten auf. Beispielsweise ist der Koran an die üblichen Bedingungen der Tradierung von Texten gebunden und ist deshalb – so wie die altarabische Dichtung – von Oralität geprägt.

Die Genres der Volksliteratur wurden und werden teilweise bis heute nicht zum Kanon der hohen Literatur (*adab* auf Arabisch) hinzugezählt, möglicherweise auch deshalb, weil sie oft in der gesprochenen Sprache festgehalten wurden. Jedoch waren es ebensolche Werke, wie *1001 Nacht* und die Schattentheater, in denen Starkey Verbindungen zur modernen arabischen Literatur sieht. Halten wir uns an die arabische Überlieferung, können wir sagen, dass die altarabische Dichtung bereits im 6. Jh. v. Chr. zu einem elaborierten syllabischen System herangewachsen war. Aber es gab auch bereits früh Ansätze einer Prosa. Von Anfang an war der Literatur auch ein unterhaltendes und ästhetisches Moment inhärent und sie musste nicht

ausschließlich erbaulichen Zwecken dienen. Unser Wissen über die altarabische Dichtung stützt sich auf die Verschriftlichung dieses Kanons, die erst im 8. Jh. einsetzte. Diese Verschriftlichung hing auch eng mit der schriftlichen Fixierung des Korans und der damit verbundenen Kodifizierung des Arabischen zusammen (vgl. ebd. 3f). Starkey stützt die These, dass die Blütezeit der sogenannten klassischen arabischen Literatur (wenn wir - aus analytischen und nachweisbaren Gründen - bei der schriftlichen Fixierung ansetzen) mit dem Koran beginnt und mit der Zerstörung des abbasidischen Bagdad durch die Mongolen 1258 endet. Die Literatur der folgenden Zeit wurde aber von westlichen Wissenschaftlern bisher fälschlicherweise als „dark age“ (ebd.) bezeichnet. Denn die Wissenschaft konzentrierte sich lange auf die sogenannte „Blütezeit“ der arabischen Literatur vor dem Einfall der Mongolen. Starkey stellt dieses Forschungsdesiderat fest, das zu dieser unglücklichen Bezeichnung führte, und geht über zum Terminus „Transitional Period“ (ebd.). Starkey (2006) widerspricht in seinem Buch der These, dass die arabische Literatur seit dem 13. Jahrhundert bis zur Ankunft Napoleons brach lag, sondern plädiert, aufbauend auf Nely Hanna, dafür, dass in dieser Zeit, besonders in Ägypten, die Basis für eine moderne Literatur geschaffen wurde (vgl. ebd.: 24): Die osmanische Fremdherrschaft führte Starkey nach nur zur Stagnation der bisher bekannten Literaturformen. Im Gegenzug erlangten die „popular art forms, often including use of colloquial and dialectal Arabic (‘*āmmiyya*), [...] a greater importance than hitherto“ (ebd.). Besonders interessant bei seinen Ausführungen erscheint mir seine Betonung des stetigen außerarabischen Einflusses auf die Literatur der Araber: „[T]he subsequent flowering of this rich tradition in its numerous branches owes much also to the influences and importations from other civilizations“ (ebd.: 2). Die arabische Literatur und damit Kultur waren stets empfänglich für neue Impulse. Doch unter der Fremdherrschaft der Osmanen stagnierte die Literatur dennoch, auch innerliterarische Tendenzen führten zu einer gehemmten Entwicklung (ebd.:17). Die nachhaltigen gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen, die durch den intensiveren Kontakt mit europäischen Kulturen ausgelöst wurden, wird in der Literatur als *an-Nahḍa* – Aufbruch – bezeichnet und umfasst die vielen Wege und Versuche die arabisch-islamische Kultur mit den modernen Entwicklungen in Europa zu versöhnen (Walther 2004: 275). Im 18. Jahrhundert wurden im Bereich der Literatur nicht nur der Buchdruck eingeführt, der Literatur kostengünstiger machte, sondern vor allem das Aufkommen des Romans und des Dramas gaben fruchttragende Impulse an die arabische Kultur. Anfangs waren es nur Übersetzungen, doch bald etablierten sich auch arabischsprachige Schriftsteller in diesen neuen Genres (ebd.: 276). Die konservative und traditionsreiche Lyrik wurde erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts von den weitreichenden inhaltlichen und strukturellen Veränderungen erfasst.

“In fact, al-Nahda fundamentally involved two seemingly contradictory aspects, *ihya* and *iqtibas*, sometimes operating within a single program or literary work. The first, *ihya*, means ‘revival’ and looks to the achievement of the Arab/Islamic past, especially during the golden age of the Abbasides (750–1258); the second, *iqtibas*, literally means ‘the process of lighting one’s fire from that of another,’ in this case referring specifically to borrowings from the European literary tradition.” (Carlson 2013: 526)

Da Ägypten der wichtigste Hafen der Europäer war, war dieses Land in besonderem Ausmaße von der Konfrontation mit der französischen und später englischen Kultur betroffen, auch in den folgenden Jahren bildete Ägypten ein Zentrum der Reformbestrebungen in der arabisch-islamischen Welt (vgl. Starkey 2006: 24).

Starkey schlägt folgendes Modell für den Begriff der modernen arabischen Literatur vor. Die moderne arabische Literatur ist:

„a product of an underlying tension between three distinct strands of cultural activity: An Arabic-Islamic ‘elite’ tradition, primarily associated with literature in *fuṣḥā* (classical, or formal Arabic); a parallel, though less well documented, tradition of ‘popular’ literature, frequently involving the use of ‘*ʿāmmiyya* (colloquial Arabic); and new influences and literary forms derived from the West” (Starkey 2006: 25).

Dieser letztgenannte Impuls begann zwar mit der Okkupation der Franzosen, aber deren Herrschaft währte nicht lange. Muhammed Ali wurde vom Osmanischen Reich beauftragt Ägypte von den Franzosen zu befreien, doch dieser nutzte die Chance des resultierenden Chaos und griff selbst nach der Macht. Ab 1801 bis zur britischen Besatzung 1882 war Ägypten *de facto* unabhängig und Muhammed Ali und seine Nachfolger forcierten eine bisher ungesehene Modernisierung: Neben Muhammed Alis weitreichenden ökonomischen (aber nicht sonderlich demokratischen) Vorhaben, waren es vor allem seine Bestrebungen im Bereich der Bildung, die weitreichende Folgen für die kulturelle Entwicklung hatten: Es wurde der Buchdruck, das Pressewesen und zivile öffentliche Schulen eingeführt, Studenten wurden nach Europa geschickt, eine Welle der Überzeugungen setzte ein – wenn auch hauptsächlich Fachliteratur übersetzt wurde. Diese enorme Modernisierungsbewegung stockte zwar ein wenig unter Mohammad Alis unmittelbaren Nachfolgern, aber ab der Herrschaft von Ismail (1863-82) erhielt Ägypten nochmals verstärkte Impulse und nun sogar mit besonderem Hinblick auf die Kultur. Allerdings mündete seine Herrschaft in die Besatzung durch Großbritannien, die bis 1952 anhielt (vgl. Starkey 2006: 26ff).

Die Übersetzungen sind sicherlich eine der wichtigsten Impulse ebenso wie die Gründung vieler „ziviler“ Schulen. Dabei orientierte man sich in Ägypten zuerst an Frankreich und später an Großbritannien.

Das damalige Deutsche Reich konnte erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts seine imperialen Interessen wahrnehmen, war aber „zu spät gekommen“. Deshalb setzte die Rezeption der deutschen Literatur auch später als die der französisch- und englischsprachigen Literatur ein.

Die Rezeption der deutschen Literatur in der arabischen Welt beginnt um 1900 in Ägypten mit der Übersetzung von Friedrich Max Müllers *Deutsche Liebe. Aus den Blättern eines Fremdlings* durch Mayy Ziyāda. Eine weitere frühe Übersetzung deutscher Literatur erfolgt 1919 durch die Übersetzung *Der Leiden des jungen Werther* von Goethe von Aḥmad Ḥ. az-Zayyāt. Diese Ausgabe war mit einem Vorwort von Ṭāhā Ḥusain versehen und verhalf so womöglich zum Erfolg dieses Büchleins (vgl. Hilmi 1986: 54). In diesem Vorwort skizziert Ḥusain das Ziel der Übersetzungen und zeigt auch das Verhältnis zur europäischen Literatur auf: Übersetzungen sollen sich nach den Bedürfnissen der empfangenden Kultur richten und die eigne Nationalkultur bereichern (vgl. Abboud 1984: 25). Weitere Übertragungen von Goethes Werk folgten erst in den 1930er Jahren.

Die übersetzerische Rezeption der deutschen Literatur war durch vielerlei Besonderheiten gekennzeichnet: Im Vergleich zur englischen und französischen trat sie verspätet auf. Ihr Charakter erwies sich dabei außerdem als äußerst subjektiv und eklektisch und nicht selten finden sich darin Autoren, die in der deutschen Literaturgeschichte kaum Bedeutung, geschweige denn Rang haben; während andere, wie Schiller, erst in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts in die arabische Sprache übertragen wurden (ebd.: 22f). Besonderen Einfluss auf die arabische Literatur hatte Franz Kafka, dessen Werke ebenso oft in eine produktive Rezeption mündeten (ebd.: 102f).

Außerdem waren die Übersetzungen bereits freie Adaptionen, beispielsweise Isma‘īl Kāmils *Faust I* adaptiert den Stoff in ein zehn Kapitel langes Prosawerk (vgl. Hilmi 1986: 54). Somit verschwimmen die Grenzen zwischen der Rezeption in Form der Übersetzung und der produktiven Rezeption.

Al-Mousa (1998) postuliert sogar eine besondere Empfänglichkeit der ägyptischen Kultur für den Faust-Stoff, da im Niltal der Glaube an Geister und *Ġinnen* in den Volksmärchen und der Folklore verankert waren (ebd.: 106).

3.2. Faust und Mephisto im Orient

Goethe kann auch in der arabischen Welt als einer der „erfolgreichsten“ deutschen Schriftsteller bezeichnet werden. Ein Grund dafür mag auch sein, dass er sich selbst ebenfalls sehr für den sogenannten Orient interessierte. Katharina Mommsen belegt dies ausführlich in ihrem 2014 erschienen Buch: Auch abseits des West-Östlichen Diwans und seiner Übersetzung *Mahomet* von Voltaires Drama, gibt es viele weitere Beispiele – inhaltlicher und struktureller Art. Außerdem beherrschte er sogar ein wenig Arabisch, das er scheinbar ursprünglich sogar studieren wollte, hätte sein Vater ihn nicht zum Jurastudium gedrängt (Mommsen 2014: 2). So mag seine Rezeption in der arabischen Welt teilweise sein eigenes Verdienst gewesen sein. Ebenso verdankt er aber seine weltweite Rezeption seiner Stilisierung als deutscher Nationaldichter und seiner Zugehörigkeit zum „Kanon der Weltliteratur“.

Dieser Kanon war stets und ist bis heute meist von europäischer Literatur geprägt und stellt eine Materialisierung der kulturellen Hegemonie des Westens dar. Wie geht nun al-Ḥakīm mit dieser gewaltigen europäischen Tragödie um, die nur allzu oft als das Drama des modernen Menschen schlechthin dargestellt wurde.

Zuerst sei angemerkt, dass der Teufel auch in der arabischen Theologie und Literatur bereits einen Platz hatte, bevor der Faust-Stoff mit seinem speziellen Motiv- und Themeninventar aufgegriffen wurde.

Das Arabische hat auch mehrere Namen für den Teufel, die je einen anderen Aspekt betonen: Iblīs, ‘Ifrīt und Šaytan. Vor dem Islam gab es die Idee des Teufels als Verführer und böser Widerpart Gottes noch nicht. In der Zeit der Ġāhiliyya (Unwissenheit, d.h. in der vorislamischen Zeit) herrschte die Vorstellung, dass die Dichter einen *Ġinn* besaßen, der ein *Šayṭān*, also ein Geisterwesen, war, der dem Dichter Inspiration spendete (vgl. Walther 2004: 43). Dieser Begriff wurde aber durch den Islam umgedeutet und bezeichnet so etwas wie *Iblīs* Helfer bzw. wird synonym gebracht.

Im Islam wird der Teufel ähnlich wie im Alten Testament erschaffen: Die 15. Sure, Vers 30, des Korans berichtet uns über einen Engel, der sich vor Adam nicht niederwerfen wollte und daraufhin verfluchte ihn Gott (vgl. Paret 1966: 135). Auch ist es der Teufel, der Adam und Eva dazu verführt ungehorsam gegenüber Gott zu sein, wie uns ebenso der Koran berichtet.

Doch mit dem Aufkommen des Islam verschwindet der Teufel nicht von der literarischen Bühne, sondern kommt in verschiedenen Formen in der klassischen arabischen Dichtung vor. Beispielsweise bei al-Ḥallāğ oder al-Ġazzālī. Er findet sich selbstverständlich oft in der Rolle des Verführers, aber auch teilweise als inspirierendes Geisterwesen wieder. In der islamischen

Mystik – im Sufismus – erfährt er eine besondere Auslegung als der strengste Monotheist (vgl. Shaikh 1986: 32f).

Für die moderne arabische Literatur ab 1850 nennt Shaikh (1986) fünf Typen des Teufels in der arabischen Literatur: Der Teufel als 1. als Rebell, 2. als Reformier, 3. als tragische Figur, 4. als böse Figur und schließlich 5. der Pakt mit dem Teufel (Faust-Motiv).

Al-Mousa (1998) erkennt zwei Typen der Faust-Bearbeitungen: Eine, die sich auf einer äußerst umfassenden Ebene mit Faust beschäftigt und eine zweite Gruppe, die eher indirekt Bezug nimmt. Diese Unterscheidung ist scheinbar auf einer qualitativen Ebene getroffen worden und wird auch nicht näher ausgeführt. Dabei zählen die u.a. hier behandelten Werke al-Ḥakīm 'Abd aš-Šayṭān (Erzählung), 1938, und *Naḥwa hayātin afḍal* (Drama), 1955, zum ersten Typus und *Sulaymān al-Ḥakīm*, (Drama) 1943 zum zweiten; die anderen hier behandelten Texte nennt er nicht (vgl. ebd.).

Al-Mousa (1998) analysiert die bekanntesten Transformationen dieses Stoffs in der arabischen Literatur, die alle zur ersten eben genannten Gruppe gehören: Abū Ḥadīd 'Abd aš-Šayṭān (Der Knecht des Teufels, Drama, 1929) rezipiert den Stoff, indem er ihn in den religiös-islamischen Horizont eingliedert und am Ende somit auch jegliche Zusammenarbeit mit dem Teufel verdammt. Faust ist darin ein Schriftsteller, der aufgrund seiner Armut seine Seele für den künstlerischen Erfolg verkauft (vgl. al-Mousa 1998: 107). Ebenso verfährt 'Alī Aḥmad Bā Kaṭīr mit seinem *Neuen Faust* (*Faust al-Ġadīd*, Drama, 1967), allerdings wird in diesem Fall Faust, der sich vom Teufel lösen will, mit dem Himmelreich belohnt, statt verdammt wie in der erstgenannten Verarbeitung. In dieser Faust-Version sieht Szyska (1997: 144) eine postkoloniale Aneignung des „ursprünglichen“ Textes: „His subversion of it means to provoke an audience while confronting it with patterns from its own culture in the disguise of foreign settings and characters in order to criticize the Westernisation of the own culture“ (ebd.).

Tawfīq al-Ḥakīm zählt nicht zu jenen, die den Faust-Stoff in islamischer Hinsicht umwandeln, sein Interesse ähnelt eher jenem, von z.B.: Ḥāmid Ibrāhīm und seinem *Neuen Faust* (*Faust al-Ġadīd*, Drama, 1986). Darin verkauft Faust seine Seele, um letztlich das individuelle Recht auf Selbstbestimmung zu erlangen (vgl. al-Mousa 1998: 108).

Bei al-Ḥakīm hat der Teufel sowohl negative als auch positive Eigenschaften und seine Darstellung ist grundlegend von seiner europäischen Rezeption, u.a. des *Faust*, begründet.

Um sein Verständnis besser ausleuchten zu können, widmen wir uns im folgenden Kapitel al-Ḥakīm's Leben und Werk.

4. Tawfīq al-Ḥakīm

Dieses Kapitel beginnt mit einer kurzen Einleitung in Form von einigen Informationen zu Tawfīq al-Ḥakīm's äußeren Lebensumständen. Nebenbei versuchen wir den historischen Hintergrund seines Werdegangs aufzuzeigen, um in einem späteren Kapitel darauf zurückkommen zu können. Dabei soll es uns auch um eine Darstellung von al-Ḥakīm's Schaffen im Allgemeinen gehen, aber auch um sein Verhältnis zur europäischen sowie arabischen Literaturtradition.

Sein Leben und Werk sind durchzogen von Inkonsistenzen, die zu einem geistigen Dialog mit dem Leser auffordern und diesen nie ohne Fragen zurücklassen, was unweigerlich zu einem Nachsinnen führen soll. „Is al Hakim's cup half full or half empty? Did he scale down legends to fit our lives or retreat from real life into fantasies?“ (Hutchins 2003:114). Dies ist eine der wesentlichsten Fragen dieses Kapitels.

4.1. Al-Ḥakīm: Äußere Lebensumstände

Bereits der Beginn seines Lebens ist geheimnisvoll, denn es gibt keine gesicherten Daten über sein Geburtsjahr. Fest steht aber der Ort: Alexandria. Wir halten uns an die Angabe von Hutchins und setzen es einfachheitshalber mit dem Jahr 1898 an. Sein Vater war - wie er selbst später auch - Jurist in den Diensten des Staates. Seine Mutter stammte aus einer türkischen Familie, die vormals zur Elite Ägyptens gehört hatte.

In seinem autobiographischen Werk *Siġn al- 'Umr* (engl. *The Prison of Life*, 1964) schildert er die Begabung seiner Mutter Geschichten zu erzählen: Sie war es, die ihm Geschichten aus *1001 Nacht* und anderen volksliterarischen Quellen erzählte und ihn so mit der Volksliteratur bekannt machte (Hutchins 2003: 3).

Zunächst besuchte er die Schule in Alexandria, später zog er zu Verwandten nach Kairo, um sich für sein Studium vorzubereiten. „As a schoolboy in Cairo he would go to the Opera House whenever he could afford the price of a ticket, to see his favourite actor George Abyad perform the leading role in Arabic translations of Oedipus Rex, Othello, and Louis XI“ (Badawi 1988: 950).

Mit seinen Verwandten beteiligte er sich auch an den Demonstrationen gegen die britische Besatzung, die 1919 zu länger andauernden Protesten anschwellen. Ägypten unterstand zu dieser Zeit bereits seit 1882 der britischen Herrschaft, auch wenn es formell im Gefüge des Osmanischen Reiches verblieb. Mitte des 19. Jahrhunderts machte sich in der arabisch-islamischen Welt, aber vor allem in Ägypten, die Meinung breit, dass man Europa

hinterherhinke. Anfangs gab es noch Zuversicht diese Mängel überwinden zu können. Es bildeten sich drei Gruppen, die sich die Überwindung dieser Defizite auf die Fahne schrieben. Ihre Wirkung reichte weit über Ägypten hinaus auch weil viele Exilaraber anderer Länder an diesen Bemühen beteiligt waren: „(1) arabische Literaten, (2) Vertreter eines Reformislam und panislamische Aktivisten sowie (3) ägyptische Nationalisten“ (Sing 2017: 132).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war Ägypten bankrott und die ökonomische Abhängigkeit von Großbritannien wuchs stetig an. So nahm Ägypten auch am 1. Weltkrieg teil: England versprach die Unabhängigkeit, wenn der vom osmanischen Sultan ausgerufene Jihad nicht unterstützt wurde. Die Errichtung des britischen Protektorats über Ägypten wurde dabei als Schritt zur Unabhängigkeit verkauft. Als Sa'd Zağlūl, von der nationalistischen *Wafd*-Partei, die Teilnahme an den Pariser Friedensverhandlungen untersagt wurde, brachen die besagten Unruhen 1919 aus. Die Bevölkerung war durch die zehrende Kriegswirtschaft völlig verarmt und empfänglich für Revolten, die die *Wafd*-Partei geschickt organisierte (vgl. Daly 1998: 239ff). Al-Ḥakīm wurde im Zuge dieser Proteste sogar kurzzeitig verhaftet.

Bereits zu dieser Zeit verfasste er seine ersten Stücke, die allerdings lange unpubliziert blieben. Darunter findet sich eine allegorische Satire auf die britische Okkupation, die den vielsagenden Namen *Ad-Dayf at-Taql* trägt und mit dem Titel *The Unwelcome Guest* in Englische übersetzt wurde (Badawi 1987: 9).

Nach seinem Schulabschluss begann er das Studium der Rechtswissenschaften, das er ab 1925 in Paris fortsetzte und von wo er erst 1929 zurückkehrte. Er erwies sich als mittelmäßiger Student und musste deshalb auf Kosten des Vaters nach Paris geschickt werden, wo er einen Doktorgrad erhalten sollte, jedoch kehrte er ohne diesen zurück (vgl. Hutchins 2003: 4f). Stattdessen war der Künstler in ihm erweckt worden (El-Enany 2000: 165). „He was particularly attracted to the 'avant-garde' dramatists: Ibsen, Maeterlinck, Pirandello and Shaw“ (Badawi 1988: 950). Ironischerweise hatten seine Eltern ihn dorthin geschickt, um ihn der „unangebrachten“ Kunst des Theaters zu entziehen. Die hohe literarische Stellung des französischen Theaters stärkte jedoch seine Absicht die Dramatik zur arabischen Hochliteratur zu erheben (Badawi 1987: 12f). Die Rückkehr aus Paris erwies sich nicht nur als kultureller Entzug, sondern auch als Schock: Die Kairoer Theaterszene, die vor seiner Abreise ein lebhaftes Dasein in den komödiantischen Vaudeville und operettenhaften Stücken hatte und an welcher er selbst beteiligt war, lag brach (ebd.: 14). Aus Paris zurück, wandte er sich aber ohnehin von diesen Theatergenres ab, denn er hatte die Avantgarde entdeckt und wollte das Theater zur Hochkultur erheben (ebd.:13).

Al-Ḥakīm verstand es auf besondere Art und Weise sich selbst als Künstler zu inszenieren, womöglich listet Hutchins deshalb auch al-Ḥakīms Kauf eines Spazierstockes 1930 in Tanta als besonderen Punkt seiner Biographie auf: Dieser Spazierstock wurde “celebrated in his writings“ (Hutchins 2003: xiii).

Ab 1929 war er im Staatsdienst tätig, jedoch legte er die juristische Beamtenlaufbahn 1943 nieder, um sich vollkommen der Kunst zu widmen. Zwar übte er später noch einige Ämter im staatlichen Kulturapparat aus, doch vornehmlich beschäftigte er sich nun mit dem Schreiben. Damit wurde er zu einem der ersten professionellen Literaten ohne einen zusätzlichen „Brotberuf“. Er heiratete spät im Vergleich zu den gängigen Verhältnissen. Aus seiner Ehe gingen zwei Kinder hervor, eine Tochter und ein Sohn. Letzterer verstarb früh bei einem Autounfall (vgl. Hutchins 2003: ebd.).

Der Großteil von al-Ḥakīms Leben fällt in eine Phase, die in Ägypten als eine liberale Zeit bezeichnet werden kann und bis 1952 andauerte. „During Egypt's liberal age, between 1923 and 1952, European-style constitutionalism and political pluralism were incorporated into the country's political landscape“ (Daly 1998: 285). Die Architekten dieser Landschaft waren einerseits der konservative König, Großbritannien mit seinen spezifischen Interessen und, als einzig bedeutende parteilich organisierte Institution, die nationalistische *Wafd*-Partei. Die Anhänger der letzteren kamen aus unterschiedlichsten sozialen und religiösen Schichten, auch wenn die Anführer eher der höheren gebildeten Mittelschicht entstammen. Doch sie alle einigte der Gedanke der Unabhängigkeit Ägyptens von Großbritannien. Die globale ökonomische Lage tat ihren Anteil an den Entwicklungen in Ägypten.

„As liberalism began to lose its attractiveness during the 1930s and 1940s, non-parliamentary forces argued more convincingly for nationalism, Islamic fundamentalism, communism, and to a lesser extent fascism. By the end of the Second World War, liberalism had failed to achieve political freedom, civil rights, true independence, or economic development“ (Daly 1998: 308).

In diesem Klima des ägyptischen Bestrebens nach nationaler Unabhängigkeit und der europäischen Oberherrschaft wuchs al-Ḥakīm auf.

Deshalb war er wahrscheinlich zu Beginn der Ära Nasser ein Befürworter seiner Revolution, doch später distanzierte er sich davon:

„An enthusiastic supporter of the 1952 Army revolution in its early days, he eventually became disillusioned with Nasser's dictatorship, and in 1974 published an account of his changed attitude to Nasser (The Return of Consciousness). [...] By supporting the Camp David

agreement of 1979, he incurred the displeasure of many Arabs, particularly the Islamic fundamentalists and reactionary elements whom he subsequently angered even more by a series of articles published in Al-Ahram newspaper, entitled: 'Dialogue with God' (1983), which they regarded as blasphemous“ (Badawi 1988: 951).

Als seine Abrechnung mit Nasser und seiner Regierung gilt sein Buch *Die Rückkehr des Bewusstseins*, dessen Titel wiederum an *Die Rückkehr des Geistes* angelehnt ist und welches Nasser in seinen politischen Ideen inspiriert hat. Naguib und verfährt hart in seinem Urteil zu al-Ḥakīms Vorgehen:

„Ende 1973 ließ er einige Kopien anfertigen, so daß der Text durch viele Hände ging, ins Französische übersetzt und 1974 auf Arabisch verlegt wurde. Nicht, daß al-Hakim seine Haltung ‘Abd an-Nasir gegenüber revidierte, sondern die Formulierung des Titels, der niveaulose und oberflächliche Inhalt waren überraschend, vor allem aber die Art, wie er seine Schrift der Öffentlichkeit zugänglich machte, als sei sie ein geheimes, verbotenes Flugblatt. Wie dem auch sei, ‚Die Rückkehr des Bewusstseins‘ enthält nichts als zusammenhanglose subjektive Erinnerungen, Behauptungen und Vorwürfe, deren Urheber sich weder um ‚Darstellungsstil noch um Verifizierung von Fakten‘ kümmert“ (Naguib 1988: 373).

Naguibs Einschätzung al-Ḥakīms politischer Haltung ist, dass er ihn eher als Opportunisten einordnet. Und es ist jedenfalls wahr, dass er oft seine politischen Positionen änderte, oder mal dafür und mal dagegen war. Doch mir scheint eher, dass er sich in stetiger Entwicklung sah und seine Position im Zuge seiner Reflexionen veränderte. Dies ist auch einer der Gründe, warum er so interessant ist und warum seine Schriften einen Steinbruch an neuen Ideen beherbergen.

Ein weiterer Grund, warum wir uns ihm zuwenden, ist auch, dass er in der westlichen Welt als *der* arabische Dramatiker gilt, welcher eine eigene Sprache und eigene Techniken des modernen arabischen Theaters wesentlich mitbegründete. Al-Ḥakīms Verdienst für das arabische Theater ist auch kaum zu leugnen, doch seine Popularität in der westlichen Welt mag auch daher rühren, dass er es auf herausragende Weise verstand zwischen Ost und West zu vermitteln und den europäischen Leser in die unbekannte arabische Welt einzuführen (Carlson 2013: 528f). Außerdem erhielt er besondere Aufmerksamkeit durch europäische und v.a. amerikanische Wissenschaftler (vgl. Carlson 2016: 103f) und bleibt bis heute einer meist übersetzten arabischen Autoren (vgl. Badawi 1988: 949). Durch seine unumstrittene Stellung ist er bis heute einer der einflussreichsten Dramatiker des arabischen Theaters.

Als al-Ḥakīm 1987 hochbetagt verstarb, hatte er nicht nur die Aufstände 1919, die Weltwirtschaftskrise und den Zweiten Weltkrieg erlebt, sondern auch die beispiellose Modernisierung unter Nasser und die Herrschaft Sadats.

4.2. Der Autor: Werke und Themen

Sein Schaffen beschränkte sich nicht nur auf dramatische Formen, auch wenn sie den Beginn und Höhepunkt seiner schriftstellerischen Laufbahn bilden: In seinen Essays, Romanen, Kurzgeschichten und Dramen verschwimmen ohnehin die Gattungsgrenzen, als auch die Grenzen zwischen Fiktion und Realität (vgl. Hutchins 2003: 1). In den meisten seiner Prosawerke ist ein unverkennbarer autobiographischer Bezug zu finden, der oft unbeabsichtigt scheint. „Although at the time he was writing that play [Shahrazad] he did not identify with the character Shahrayar, he later realized that it was a self-portrait,, (ebd.: 142). In Kapitel 6 werden wir nochmals auf dieses Stück, das sich an die *Märchen aus 1001 Nacht* anlehnt, zu sprechen kommen.

Unter seine Werke fallen auch zahlreiche journalistische Tätigkeiten, die oft Stellungnahmen zu den aktuellen Ereignissen in Ägypten und der Welt darstellen. Doch gleich welches Genre, seine Werke waren oft unmittelbare Beiträge und Reaktionen zu den Veränderungen der ägyptischen Gesellschaft und der Welt seiner Zeit (vgl. Hutchins 2003: 65).

Im Jahr 1933 kamen zwei seiner wichtigsten Werke heraus: *Ahl al-Kahf* (engl. *The People of the Cave*), ein Drama, und *ʿAwdat ar-Rūḥ* (*Die Rückkehr des Geistes*; engl. *Return of the Spirit*, 1933) ein Roman, heraus. Diese wurden von der arabischen Literaturkritik als Meilensteine der arabischen Kultur zelebriert (vgl. Hutchins 2003: 182). Als 1935 das Nationale Theater in Kairo eröffnet wurde, feierte man die Eröffnung mit eben diesem Stück:

„Al-Ḥakīm’s *The People of the Cave* seemed an excellent choice to open this venture. It was an ambitious and challenging work by a leading author, and which al-Ḥakīm himself characterized as an “Egyptian tragedy,” but which others rather more accurately described as a poetic drama rather in the style of Maeterlinck. [...] its static presentation and philosophic discussions held little appeal to a public whose theatre experience was more oriented toward the boulevard comedies“ (Carlson 2016: 98).

In diesem Stück bezieht sich der Autor auf die Geschichte der Siebenschläfer von Ephesos, die im Koran, aber auch in frühchristlichen Schriften zu finden ist (vgl. Hutchins 2003: 71). Die ursprünglich sieben Protagonisten wurden aus dramaturgischen Gründen auf drei gekürzt und sind Christen. Dieses Werk war eine Antwort an jene, die „sought to impose obsolete practices

on Egypt in the manner of the name of the nation's former glory“ (ebd.). Die Geschichte zeigt, wie die Siebenschläfer von Ephesos dreihundert Jahre später wieder zum Leben erwachen. Sie werden als Heilige verehrt, dennoch können sie mit dem modernen Leben nicht umgehen und kehren nach und nach wieder in ihre Höhle zurück (ebd.). Damit wollte al-Ḥakīm zeigen, dass er es für sinnlos hält einfach alte Traditionen zu übernehmen, auch wenn man sie ehren sollte. Zu dieser Zeit versuchte er einer spezifisch ägyptischen Kultur Konturen zu verleihen und sie gegen den Westen abzugrenzen und zugleich zu verteidigen (ebd.: 66).

Literarisch war dieses Stück ein großer Erfolg, womöglich auch weil Ṭāhā Ḥusain das Vorwort dazu verfasste und es darin als das erste arabische Werk dramatischer Dichtkunst bezeichnete. Das Publikum war anderer Meinung und so kam es, dass dieses Stück kaum aufgeführt wurde: „a myth was born that al-Hakim's plays were not suitable, or even meant, for production at the actual stage“ (Badawi 1987: 27). Zwanzig Jahre lang fand kein einziges Stück von al-Ḥakīm seinen Weg auf die Bühne (ebd.). Diese Annahme wurde nach *Ahl al-Kahf* auch vom Autor selbst weiter perpetuiert (Carlson 2016: 99)

Ahl al-Kahf ist, nach al-Ḥakīm's Meinung, ein Drama um den Konflikt zwischen Mensch und Zeit (als göttliche, absolute Kraft), welchen er als ein Spezifikum des ägyptischen Dramas sieht (vgl. Hutchins 2003: 230). Er grenzt sich damit vom griechischen Konzept ab, das seiner Meinung nach den Kampf gegen das Schicksal in den Vordergrund rückt.

Der oben genannte Roman erschien ebenso 1933 und trägt den Titel *ʿAwdat ar-Rūḥ*. Dieses Buch kann vielen verschiedenen Genres zugerechnet werden. Hutchins zieht sowohl Parallelen zu James Joyce als auch Goethe und sieht darin ebenso einen Bildungsroman, als auch einen politischen Roman sowie eine Liebesgeschichte, die durch eine realistische und humoristische Darstellung überzeugen (vgl. Hutchins 2003: 11f). *ʿAwdat ar-Rūḥ* ist ein Roman in zwei Bänden, der von einem jungen Mann und dessen Alltag handelt. Muḥsin, der Protagonist, wächst in einem bürgerlichen Haushalt heran. Er wird von seiner Familie zu Verwandten nach Kairo geschickt, um seine Schulbildung abzuschließen. Dort lernt er ein zwei Jahre älteres Mädchen kennen, in welches er sich verliebt. Diese ist jedoch das Objekt der Begierde vieler Nebenbuhler. Saniyah, das besagte Mädchen, heiratet schließlich ihren wohlhabenden Nachbarn, in welchen Muḥsin's Tante verliebt war. Das Ende des Buches schildert den Ausbruch der Revolution 1919 und wie sich die einzelnen Charaktere über ihre persönlichen Wünsche hinweg erheben, um gemeinsam gegen die britische Okkupation zu demonstrieren (vgl. al-Ḥakīm 1990).

Das Buch fokussiert sich auf die Solidarität der Ägypter über soziale Klassen hinaus, da al-Ḥakīm eben ein solches ägyptisches Nationalgefühl schaffen wollte (vgl. Hutchins 2003: 15).

Er idealisiert das Landleben hier und in anderen Werken oft als ursprünglich und authentisch (ebd.: 14).

„[A]l Hakim’s book [‘*Awdat ar-Rūh*] is said to have influenced Gamal Abdel Nasser in a significant way and to have contributed to an acceptance of totalitarian rule by Egyptian intellectuals” (vgl. Hutchins 2003: 31). In mehreren Interviews gab Nasser an, dass al-Hakims Bücher ihn maßgeblich bei der Entwicklung seiner politischen Gedanken prägten. Die Gründe dieser starken Impression durch die Bücher al-Ḥakīm sind wohl die kunstvoll veranschaulichten Ideen der Auferstehung und der nationalen Einheit, der Arbeit an der Nation als ehrenvolle Tätigkeit und des Heldentums, das stark individualistisch gezeichnet wird, und somit die Rolle der Masse in einer Revolution unterminiert, was Nassers Verständnis wohl entgegenkam (vgl. Naguib 1988: 370). Man muss hier auch anmerken, dass dies wohl eine der besten Werbungen für dieses Buch war und al-Ḥakīm nun lange den Ruf als geistiger Vater der Revolution genoss (ebd.: 371).

Al-Ḥakīm war ein Gegner der britischen Okkupation und beteiligte sich am Aufstand 1919, der in diesem Buch ausführlich geschildert wird. Er wollte den Ägyptern mit seinen Werken zu einem nationalen Selbstbewusstsein verhelfen. Das Erwachen des Protagonisten zum Künstler ist parallel zum Erwachen Ägyptens zu einer Nation und seiner vorgestellten Bestimmung.

„*Return is of the Spirit* is a pioneer and classic example of the political romance in which an individual’s awakening to life is tied to and represents the political awakening of the nation” (vgl. Hutchins 2003: 17). Die Modernität des Romans in Hinblick auf Inhalt und Form spiegelt und thematisiert die Modernisierung der ägyptischen Gesellschaft (ebd.: 31). Die Dialoge wurden in diesem Text stets in der Umgangssprache niedergeschrieben.

In einem weiteren Roman, *‘Uṣfūr min aš-šarq* (*Vogel des Ostens*; 1938), heißt der Protagonist ebenfalls Muḥsin. Darin wird erzählt wie dieser für ein Studium nach Paris geht und sich in eine junge Französin verliebt. Weitere Charaktere sind sein Freund Ivan, der russische Exilant und eine französische Arbeiterfamilie. Das allumfassende Thema dieses Buches ist das Verhältnis der Kulturen des Ostens und des Westens.

Diese beiden Bücher sind offensichtlich Erfahrungen, die der Autor seinem persönlichen Leben entnommen hat.

‘Uṣfūr min aš-šarq baut eine Dichotomie auf, dieses Mal zwischen der westlichen Welt und dem Orient bzw. zwischen dem spirituellen und weltlichen/materiellen Prinzip (vgl. Hutchins 2003: 49). Letztlich können wir das als eine Verlängerung der Ambiguität im Drama *Šahrazād* sehen, wo Frau vs. Mann, äquivalent zu den ebengenannten Dichotomien ist.

Ein Jahr später, 1934, erscheint sein beliebtes Drama *Šahrazād*. Das Stück setzt ein, wo die Geschichte aus *1001 Nacht* aufhört: Šahriyār versucht nun die geheimnisvolle Natur seiner Frau zu ergründen. Dieses Vorhaben mündet in eine Suche nach den letzten Wahrheiten. Das Buch zeigt die Dichotomie und deren inhärenten Konflikt zwischen Körper und Geist bzw. dem weiblichen und dem männlichen Prinzip auf (vgl. Hutchins 2003: 46). Diesem Werk werden wir uns in Kapitel 6 ausführlicher widmen.

Das Motiv der Erkenntnissuche zeigt, meiner Ansicht nach, bereits Verknüpfungen zum Thema des *Faust*, der ebenfalls nach der Himmel höchster Sterne und nach der Erde schönster Lust sucht - sowohl intellektuell als auch physisch.

Seine Figuren entwickelten aber nur relativ geringe Selbstständigkeit gegenüber dem Autor (vgl. Hutchins 2003: 2). Das bedeutet, dass die Charaktere klar für einen bestimmten Zweck geschmiedet wurden und ihre Aussagen im Horizont des Schriftstellers selbst verbleiben. „The hero who, paradoxically, exercised the greatest independence from the author was Tawfiq Al-Hakim as a fictional character [...]. In fact, al-Hakim made himself one of his own most ubiquitous characters” (ebd.). Der „Künstler“ und seine Problemwelt als Figur war demnach auch eines der beliebtesten Themen bei al-Ḥakīm.

Bei der Darstellung von Frauen zeichnete er diese meist in essentialistischer Art und Weise und nur selten bewegt er sich aus dem Schema „virgin-or-courtesan“ hinaus, laut Hutchins (2003). Aber wir werden uns in Kapitel 6 noch einem Beispiel widmen, das uns ein anderes Bild zeigen wird, auch wenn er oft als ein Anti-Feminist dargestellt wurde (vgl. ebd.: 66).

In seinen Prosawerken und Bühnenstücken verwendete er auch Dialekt und Slangausdrücke, die den Figuren einen realistischen Anstrich verpassten, jedoch waren die Dialoge dennoch offensichtlich konstruiert (vgl. Hutchins 2003: 2). Die Gespräche in den Romanen, zum Beispiel in *‘Usfūr min aš-šarq*, sind im Kairoer Dialekt, während der erzählte Text auf Hocharabisch ist (Diem 1974: 117). Sein Gebrauch der Hochsprache ist klar und einfach. Aber durch seinen Versuch dieses spezifisch arabische Problem der Diglossie⁵ zu überwinden brachte ihm auch den Vorwurf ein, die Hochsprache nicht ausreichend zu beherrschen (vgl. ebd. 118). Im Gegensatz zu den Romanen, die eben solch einen Ausgleich anstrebten, waren die Theaterstücke auf Hocharabisch und wie Diem (1974) anmerkt ausschließlich zum „Lesen bestimmt; aufgeführt wurden sie im Dialekt“ (ebd.). Die Anweisung die Theaterstücke so zu handhaben findet sich in den Schriften al-Ḥakīm, weiter heißt es dort, laut Diem:

⁵ Diglossie bedeutet, dass es in einer Sprachgemeinschaft zwei Varietäten von ein und derselben Sprache gibt, die unterschiedliche Funktionen erfüllen und teilweise sehr unterschiedlich sein können, wie es eben im Arabischen der Fall ist.

„Andererseits sei der Dialekt nicht an jedem Ort und zu jeder Zeit – er meinte mit dem Zweiten wohl die kommenden Generationen – verständlich. So sehe er sich zu einem Experiment gezwungen: eine Sprache zu schaffen, die die Regeln der Hochsprache nicht verletzte und doch von Menschen gesprochen werde [...]. Der Leser werde, so fuhr er fort, im ersten Augenblick glauben, die Sprache des Stückes sei Dialekt, doch könne das Stück auch Hocharabisch gelesen werden. Falls er bei seinem Versuch Erfolg habe, werde das zu einer einheitlichen Theatersprache führen“ (Diem 1974: 120).

Strukturell gesehen ist sein Einsatz der Sprache in all seinen Registern ein höchst modernes Phänomen (vgl. Andreotti 2000: 58f): Beispielsweise verwendet er sogar dialektale Ausdrücke, die nur Frauen vorbehalten sind (vgl. Hutchins 2003: 32). Dies zeigt bereits das allumfassende Bemühen al-Ḥakīm die Hochsprache mit der gesprochenen Sprache auszusöhnen, auch wenn sein Projekt als gescheitert gilt, ist es ein wichtiger Wendepunkt (vgl. Diem, Werner 1974: 107f). Al-Ḥakīm bezeichnete dies als eine sogenannte:

„‘third language’. This language, while generally following the rules of classical Arabic and understood in its printed form throughout the Arab world, can, with the slightest modification, be made to sound like colloquial speech on the stage. It is a linguistic *tour de force* which illustrates al-Hakim's passion for ceaseless experimentation“ (Badawi 1988: 958).

Hutchins ist zwar ein Bewunderer al-Ḥakīm, aber er verfährt dennoch kritisch mit ihm: „the political ambiguities, the possible symbolic overload, and the ending that arrives too abruptly. All the same, there are more than enough felicities to make up for these“ (vgl. Hutchins 2003: 32): Sein Humor und seine klare Sprache wiegen seine *infelicities* jedoch auf. Wobei ich politische Ambiguitäten nicht als Nachteil, sondern sogar als Vorteil lesen würde. Ich glaube, dies ist eine bewusste Taktik, um den Leser zu einem Dialog mit verschiedenen Ideen einzuladen.

Wichtige Themen seiner Werke sind Solidarität (vgl. Hutchins 2003: 15) soziale Gerechtigkeit und Recht (ebd.: 22), aber auch Spiritualität und theologische Fragen. Seine Handlungen spielen meist in mittelständischen bis bürgerlichen Milieus der größeren Städte in Ägypten (Badawi 1987: 24). Oft werden Dichotomien aufgebaut: Mann gegen Frau; Materialismus gegen Spiritualität; Westen gegen Osten. Doch die richtige Antwort findet man laut al-Ḥakīm in einem Equilibrium (vgl. Hutchins 2003: 60). Wichtig war ihm auch das Spannungsverhältnis zwischen Traum und Wirklichkeit.

Sowohl auf inhaltlicher, als auch struktureller Ebene zählen wir ihn zur Literatur der Moderne (vgl. Hutchins 2003: 31), sichtbar u.a. an folgenden Punkten: Das Individuum wird als die grundlegende Einheit der Gesellschaft betrachtet; Arbeit und Leben sind nicht mehr an soziale und lokale Herkunft gebunden; Bürokratie wird sichtbar im persönlichen Leben, die Genre Grenzen werden meist überschritten und die Wirklichkeit ergibt kein kohärentes Ganzes mehr (vgl. Andreotti 2000: 28f). Einzig die Erzählweise bleibt einige Male in den linearen Mustern der traditionellen Erzählweise verhaftet.

Dieser ägyptische Autor scheint uns bewusst von seiner dramatischen Welt zu distanzieren, indem er auf heute als unwahrscheinlich bezeichnete Mythen zurückgreift. Was „cause and symptom of lack of interest in characters“ ist und seine „obsession with ideas“ zeigt, wie Badawi (1987: 46) konstatiert. Sein Ziel ist die Darstellung (s)einer generellen Wahrheit zu Themen wie Mensch gegen Raum und Zeit, das Verhältnis zwischen Kunst und Leben u.v.a.m. (ebd.: 46f). Seine Stücke versuchen diese Wahrheiten zu beweisen bzw. zu erklären.

Eine ausführliche Bibliographie zu seinen Werken findet sich sowohl bei Hutchins (2003), als auch bei Hamdi Sakkout, "Taufiq Al-Hakim: Bibliography" welche 1998 in Kairo publiziert wurde.

4.3. Beziehung zur arabischen und westlichen Literaturtradition

Al-Ḥakīm bediente sich stets dem reichen Fundus beider Kulturen: Wie wir gesehen haben, verarbeitete er sowohl Geschichten aus *1001 Nacht* und aus dem Koran, als auch aus seinem eigenen Leben. Ein weiteres Fundament vieler seiner Werke bilden die europäischen Literaturquellen, von der Antike bis in die Gegenwart: König Ödipus, Pygmalion und eben die Geschichte von Faust.

Al-Shetawi (1989: 10) zeigt auf warum und in welcher Weise sich al-Ḥakīm mit dem klassischen griechischen Drama auseinandersetzte: Alle arabischen Dramatiker der Moderne „interpreted the Greek myth in [their] personal way within the context of Arabic ambience“ (ebd.: 10). Al-Ḥakīm wendete sich dem griechischen Drama auch deshalb zu, weil es in der arabischen Tradition kein Drama gab, wie al-Shetawi behauptet. Badawi (1987) hingegen beginnt seine Ausführungen zu al-Ḥakīm mit einem Nachweis seiner Wurzeln im traditionellen Schattentheater und musikalisch untermalten Volksstücken (ebd.: 2f). Diese wurden kaum verschriftlicht und waren meist sehr einfach, auch was die Darstellung anging. Denn eigentlich kannte nur die arabische Hochliteratur das Drama als den anderen ebenbürtige Gattung nicht. Al-Ḥakīm's erste Stücke nähern sich in der Aufführung einem Libretto und dienten klar der Unterhaltung, was den vorschnellen Schluss der Oberflächlichkeit dieser Stücke verstärkte

(Badawi 1987: 3). Diese Stücke waren meist Antworten auf aktuelle soziale und politische Missstände und zeigten diese in satirischer Art und Weise auf. Al-Ḥakīm's Beschäftigung mit sozialen und politischen Problemen setzte bereits am Beginn seines Schaffens ein und riss zeitlebens nie ab. Auch die Form der satirischen Komödie mit allegorischen bzw. symbolhaften Tendenzen blieb sein liebstes Terrain (ebd.: 12).

Al-Ḥakīm versuchte auf jeden Fall diese beiden Traditionen – "hohe" griechische Dramatik und die Volkskultur des arabischen komischen Schattentheaters zu vereinen: „The playwright [al-Hakim] has set for himself the goal of consummating a 'marriage' between Arabic and Greek drama in the same manner as early Arab philosophers wedded Arab and Greek philosophers" (ebd.: 13). Ihr Kind sollte das neue „typisch ägyptische“ Theater werden, das al-Ḥakīm mit seinen Werken entwarf. Interessanterweise hatten die arabisch-islamischen und christlichen Wissenschaftler ab dem 8. Jahrhundert zahlreiche griechische Werke der Philosophie und Medizin ins Arabische übersetzt, aber die „schöne“ Literatur schien sie nicht zu interessieren (Al-Shetawi 1989: 9).

Al-Ḥakīm sah im griechischen Theater stets den Kampf Mensch gegen Schicksal. Doch der Glaube an ein Schicksal beinhaltet auch den Glauben an eine höhere Gewalt, die dem Menschen unzugänglich ist. Ab der Neuzeit formte sich aber das griechische Theater, unter den Vorzeichen der Neuzeit in Europa, um und psychologische und emotionale Konflikte traten in den Vordergrund. Nach diesen Entwicklungen, sieht al-Ḥakīm eine Leerstelle entstehen, die seine Vorstellung eines Theaters füllen könnte:

„Religiosity was replaced by a belief in the sovereignty of the will [in European drama].[...] Finally, al-Hakim identifies a specifically Egyptian notion of the tragic, which is not, as in Greek theatre, focused on the struggle between man and the forces of fate, but rather on man's efforts to overcome the limitations of space and time“ (Leeuwen 2018: 631).

Ein wesentlicher Grundzug seiner Arbeit stellt die Vereinigung dieser beiden Pole dar. Generell kann ein solch konziliantestes Kulturverständnis als prägend für al-Ḥakīm betrachtet werden. Von den bisher besprochenen Büchern rekurrierte al-Ḥakīm mal auf bekannte Stoffe, mal auf seine eigenen Erfahrungen bzw. vermischte diese.

Welche Systematik finden wir hinter seinem Gebrauch alter Mythen und Geschichten?

Bei *Šahrazād* erzählt er die Geschichte nach dem eigentlichen Ende weiter.

König Ödipus (*Al-Malik Ūdib*, 1949) erzählt er neu aus arabischer Perspektive, wie er im Vorwort dazu beschreibt: Er zeigt das Drama um Ödipus nicht als göttliches Schicksal, denn „he claims that the idea of predestination was not accepted by the major Islamic philosophers“

(Badawi 1987: 48). Sein wirklicher Bösewicht ist Teiresias, der der eigentliche Fädenzieher hinter der Handlung ist, nicht das unentrinnbare Schicksal. Dieses Drama zeigt außerdem eine weitere Dichotomie auf, mit welcher sich al-Ḥakīm gerne auseinandersetzte: Jene zwischen Realität und Wahrheit (*wāqiʿ* und *ḥaqīqa*): Denn Ödipus ist in diesem Drama glücklich mit seiner Frau und seinen Kindern, aber die Wahrheit über sie ist eine andere (ebd.: 49). Obwohl al-Ḥakīm seinen Ödipus von mythologischen Elementen befreit und versucht Ödipus in einem arabisch-islamischen Kontext zu vermitteln, sieht Mahfouz diesen Versuch als gescheitert an (vgl. Mahfouz 2012: 176):

„In humanizing the tragedy and stripping the tragic hero of his mythological glory, Al-Hakīm unconsciously portrays his Arab Oedipus as a stubborn, hideous Arab, instead of portraying him as a devout Muslim. However, Al-Hakīm seems to have failed in rewriting the Oedipus myth in harmony with the teachings of Islam, as his Oedipus refuses to leave his mother–wife even after unravelling the truth of his incestuous marriage, and he does not even regret committing incest“ (ebd.: 177).

Aber diese Frage nach Erfolg oder Misserfolg, stellt sich bei Mahfouz nur hinsichtlich der Frage, ob die Werke in einem arabisch-islamischen Kulturkontext akzeptabel sind, dennoch bescheinigt er ihnen auch eine literarisch mindere Qualität als dem Original (vgl. ebd.: 194). Hier kann es aber nicht um ein Messen der Qualität gehen, da sich der ästhetisch-poetologische Geschmack von Kultur zu Kultur und Zeitgeist zu Zeitgeist ändert.

Im Drama *Ahl al-Kahf* versetzt er die Geschichte, deren Protagonisten er aus dramaturgischen Gründen auf drei gekürzt hat, in einen anderen historischen Kontext. Er belässt die Kernmotive, aber ändert den Kontext und wendet den ursprünglich positiven Ausgang der Geschichte. Bei al-Ḥakīm kehren die Drei zurück in die Höhle, weil sie die Gegenwart nicht bewältigen können. „[Also] Shahrazad falls into this category of testing of vertites and myths as do his Greek plays Praxa, Pygmalion, and Oedipus. One can include al-Hakim’s Faust stories here as well“ (Hutchins 2003: 71).

Ein weiterer wichtiger Mythenzyklus war die vorislamische Geschichte Ägyptens, dessen Bearbeitungen aber meist fernab von den Geschichten altägyptischer Götter sind, sondern in der Gegenwart spielen. Einzig die Namen der Protagonisten Isis und Osiris erinnern daran, mit wem wir es zu tun haben (Hutchins 2003: 81). Mir scheint, der Zweck dieser Remise ist es, an die große Vergangenheit Ägyptens zu erinnern, denn die Geschichten sind alltäglich, so als wäre jeder Isis und Osiris in Ägypten. Allerdings war die Verweis auf das alte Ägypten

durchaus auch problematisch, waren es doch die Europäer die die Ägyptologie überhaupt begründeten und darin noch lange federführend bleiben sollten.

„Die altägyptische »Hochkultur« wurde von Europäern nicht nur in die Geschichte der Menschheit eingeschrieben, sondern auch als ihre eigene Vorgeschichte vereinnahmt, popularisiert und kommerzialisiert. Erst mit der einseitigen britischen Unabhängigkeitserklärung 1922 gelang es den Ägyptern, den Grabinhalt des zufällig im selben Jahr entdeckten Grabes Tutanchamons im Land zu behalten und stärkere Exportkontrollen zu verhängen“ (Sing 2017: 150).

Seine Einstellung zum Westen ist in seinen Schriften sehr kontrovers, wie El-Enany scharfsinnig zusammenfasst:

„Hakim has started with very contentious tenets about East and West, making some very arrogant and complacent claims about his own culture while denigrating that of the West insupportably. His ideas were raising questions about their sincerity even as they were being written. The author's profound regard for Western civilization and his realization of its indispensability for his own are simultaneously present in his writings to the point of self-contradiction and eventual recantation, as we have seen. This ambivalence of attitude, this tense tug-of-war, this love-hate relationship is not idiosyncratic of Hakim. It is perhaps symptomatic of the relationship between East and West since Napoleon landed in Egypt in 1798“ (El-Enany 2000: 171).

Diese Beziehung war lange und ist immer noch stark von einem Gefühl begleitet, sich gegenüber der europäischen Kultur behaupten zu müssen, um erst auf Augenhöhe akzeptiert zu werden.

Al-Ḥakīm bietet dafür eines der interessantesten und möglicherweise einzigartigsten Beispiele: Sein Theaterstück über das Leben des Propheten (*Muḥammad*, 1936) war für viele seiner Zeitgenossen skandalös. Darin formt er eine Kollage aus Texten des Korans und lässt ihn so für sich selbst sprechen. Sein Stück soll eine Antwort auf Voltaires Stück *Mohamad* sein, welches ein verfälschtes Bild zeigte⁶ (Hutchins 2003: 228). Laut Hutchins mutet der kollagenartige Aufbau beinahe dadaistisch an (ebd.).

Wie wir sehen konnten, ist in den zahlreichen Stücken al-Ḥakīms, die sich aus einer Vielzahl von Quellen speisen, ein bestimmter Themenkreis klar zu erkennen: einerseits das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Leben, der Mensch gegen die absoluten Kräfte von

⁶ Auch Goethe hatte sich – vielleicht aus ähnlichen Gründen - an die Übersetzung dieses Stücks gemacht.

Raum und Zeit, die moderne Frau bzw. Einbruch der Moderne in Ägypten und letztlich auch die Suche nach absoluten Wahrheiten.

Diese Themenkreise scheinen allgemein menschlicher Natur und machen die Werke al-Ḥakīm zu wichtigen Beiträgen der Weltliteratur. Und auch wenn sein Status im Detail umstritten ist, so können wir doch sagen, dass er bedeutende Leistungen als Pionier des arabischen Theaters vollbrachte und sein Wirken auf den Bühnen, aber auch als Lesestoff für Leser und Schriftsteller weitreichenden Einfluss hat. Bis heute hat er nichts an seiner Aktualität eingebüßt. Als der arabische Frühling in Ägypten begann, wurde dieser wesentlich unter der Mitwirkung einer Jugendgruppe organisiert, die auf Facebook entstand und sich *Bewegung des 6. Aprils* nannte. Al-Ḥakīm's Einfluss reichte bis in diese Tage des Jahres 2011 und dauert immer noch an: „Some young Egyptian rebels from the April 6 movement, interviewed on Egyptian television in 2011, stated that they were inspired by al-Hakim's book *The Revolt of the Young*. One of them had the book with him in this interview and referred to it a number of times“ (Ḥakīm und Radwan 2015: xx).

Aus diesem Grund wenden wir uns auch hier diesem Schriftsteller zu, denn der Faust-Stoff fand Eingang in mehrere Werke arabischer Schriftsteller und Al-Ḥakīm gehört zu den Meistern unter ihnen. Außerdem verarbeitet er den Stoff in mehreren verschiedenen Werken, denen wir uns im sechsten Kapitel endlich zuwenden können.

Es ist leider nicht völlig klar, in welcher Fassung al-Ḥakīm den Faust-Stoff vorgefunden und bearbeitet hat. Aber wir wissen, dass er in Salzburg die Festspiele besuchte und dort die legendäre Aufführung von Max Reinhardt sah (Shaikh 1986: 181, Fußnote). Damals hatte er den Faust bereits gelesen und war begeistert von der Inszenierung, die er sich nicht vorstellen konnte (ebd.). Die Inszenierungen Reinhardts überzeugten v.a. durch ihre gestalterische Aufmachung, die von den Kritikern meist gelobt wurde. Doch es wurden auch Stimmen laut, dass Goethes Dichtung damit in den Schatten trat. Aus Reinhardts Notizen kommt zum Vorschein, dass es sein Ziel war diesen Stoff jedermann zugänglich und verständlich zu machen, weshalb er sich auf die visuellen Komponenten der Vermittlung fokussierte (vgl. Leisler und Prossnitz 1970: 110).

Wahrscheinlich hatte al-Ḥakīm mehrere Übersetzungen des *Faust* in der Hand, um seine Interpretation des Stoffs besser zu verstehen, müssen wir vorerst die unverwechselbaren Merkmale des Faust-Stoff herausfinden.

5. Goethes Faust und sein Mephisto im Lichte der Aufklärung

5.1. Ursprünge des *Faust*

Der Faust-Stoff fußt auf Berichte aus der Reformationszeit, in der ein Mann namens Georg oder Johann Faustus in verschiedenen Universitätsstädten und anderen Orten Deutschlands als Scharlatan und Hochstapler bekannt war. Goethe kannte diesen Stoff aus verschiedenen Quellen, sicherlich vor allem aus dem sogenannten „Volksbuch“ aber auch in Form der damals beliebten Puppenspiele. Marlowes Bearbeitung hingegen soll ihm aber unbekannt gewesen sein.

Wie bereits in Kapitel 2 erläutert, grenzt sich ein literarischer Stoff vom Mythos insoweit ab, dass er (wahrscheinlich) einen wahren, wie auch immer gestalteten historischen Kern aufweist. Er ist auch kein Motiv, sondern besteht aus einer Vielzahl von Motiven, von denen einige als konstitutiv für diesen Stoff erscheinen, welche aber ebenfalls historischen Schwankungen unterliegen. Kernmotive sind dabei der unbedingte Bestandteil eines literarischen Stoffes, während Randmotive variieren können.

Den Fauststoff genau abzugrenzen und seine Kern- und Randmotive zu benennen ist eine hinreichend schwere Angelegenheit, die in vielen Arbeiten Thema der Erläuterung war und ist. Bekannt und oft benannt sind Peter Michelsens Überlegungen aus seinem im Jahre 2000 erschienenen Buch, in dem vier Punkte angeführt werden, ohne welche dieser Stoff nicht auskommt: „1) eine Art der Erkenntnisproblematik; 2) der daraus resultierende Teufelspakt; 3) der christliche Raum und 4) der temporale Rahmen der Neuzeit“ (Bauer 2018: 2). Nicht nur, dass diese Festlegung für unsere Zwecke sinnlos ist, verwundert sie beinahe angesichts der reichen Rezeption des Fauststoffes, der diesen außerhalb des christlichen Europas ansiedelt. Die Beiträge des Buches *Orient und Okzident: zur Faustrezeption in nicht-christlichen Kulturen* (Golz 2008) legen davon Zeugnis ab.

In unserem Kontext erscheinen die Punkte 3 und 4 als fragwürdig, weshalb wir eine andere Auffassung als unsere Grundlage wählen. Bauer (2018) lehnt sich in seinem Buch an die Erkenntnisse von Kühnel und Scherer an, die er folgendermaßen zusammenfasst:

„Ludger Scherer benennt zwei ›Zentralmotive‹ des Faust-Stoffes (deren erstes streng genommen ein Motivbündel ist): »Der unruhige, unbefriedigte Mensch mit seinen Wünschen und Ansprüchen, seinem Erkenntnisdrang und seiner Glückserwartung, seinem Streben, das sich in Grenzüberschreitung, Hybris und Machtgier manifestieren kann« (Scherer 2001, 55); das zweite Zentralmotiv ist Scherer zufolge der Pakt mit dem Teufel. Jürgen Kühnel formuliert ›zwei konstitutive Rollen‹ für »Faust-Geschichten«: erstens die eigentliche Faust-Figur als

»Typus eines Intellektuellen«, der nicht nur »Erkenntnis, sondern auch Sinnen- und Tatengenuß« sucht und eine »Figur der Grenzüberschreitung « ist, da er sich »einer übernatürlichen Macht« bedient; zweitens die »des teuflischen Widerparts« (Kühnel 1993, 37)“ (Bauer 2018: 2).

Doch auch diese „Motive“ können wir nur auf den späteren *Faust* anwenden.

„Die erhaltenen Quellen zeigen, dass es im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts mindestens einen Mann gegeben haben muss, der unter anderem unter dem Namen ›Faustus‹ als Astrologe und Wahrsager durch die Lande zog und so große Aufmerksamkeit erregte, dass über ihn die spektakulärsten Dinge berichtet wurden“ (Bauer 2018: 2).

Anfangs war Faust nicht die ehrenwerte Gestalt, die zum deutschen Nationaltypus taugte. Eher war er zu Lebzeiten und auch in den folgenden drei Jahrhunderten als Scharlatan und unlauterer Hochstapler verschrien, wie uns die Quellen ebenfalls berichten (ebd.: 21f). Die bekannteste Quelle für den historischen Faust ist das Volksbuch *Historia von Dr. Fausten* aus dem Jahre 1587 (ebd.). Die Umwertung dieser Figur erfolgt erst unter der Hand Goethes und des Sturm und Drang und der Aufklärung in Deutschland.

Aus dieser kurzen Erläuterung ist bereits sichtbar, wie wandelbar und flexibel literarische Stoffe sein können und weshalb dieser Stoff auch auf verschiedenartige Rezeptionen in und außerhalb Deutschlands und Europas traf.

Doch für uns ausschlaggebend ist einzig die Bearbeitung durch Goethe, da wir davon ausgehen, dass Goethes *Faust I* der bekannteste Vertreter dieses Stoffs in der arabischen Welt ist und auch für al-Ḥakīm von größter Bedeutung war (Shaikh 1986: 160).

5.2. Der Fauststoff in der Bearbeitung durch Goethe

Johann Wolfgang von Goethe schloss die Jahrzehnte dauernde Arbeit am Faust-Drama 1808 ab. Die tragische Handlung spielt um 1500 in Deutschland, demnach zurzeit des Umbruchs zur Neuzeit und der Reformation, welche den Grundstein für die Gedanken der Aufklärung legten. Heinrich Faust, wie der Held des Dramas benannt wird, hat sein Leben dem Studium vieler Wissenschaften gewidmet. Sein Ziel ist es herauszufinden, „was die Welt im Innersten zusammenhält“ (Goethe, 2006: 13). Doch an seinem Lebensabend gesteht er sich ein, dass all die Zeit, die er dem wissenschaftlichen Studium gewidmet hat, letztlich keine befriedigenden Antworten auf seine Lebensfragen bietet und so verschreibt er sich der schwarzen Magie.

Durch Zufall begegnet er einem schwarzen Pudel, der sich als Teufel entpuppt. Mit Mephistopheles geht er einen Pakt, beziehungsweise, eine Wette ein: Wenn der innere Durst

nach Erkenntnis und Erlebnis in Faust ein Ende hat, so soll seine Seele dem Teufel gehören: „Werd ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen“ (Goethe, 2006: 48).

So begibt sich das ungleiche Paar nun kreuz und quer durch die Welt und erlebt verschiedene Abenteuer: Sie besuchen Saufgelage in Wirtshäusern, eine Hexenküche, wo Faust seine Jugend wiedererlangt und er begegnet dem jungen Mädchen Gretchen. Ob er sich in sie verliebt oder sie bloß als Geliebte wünscht, ist unklar. (Meiner Meinung nach liebt Faust Gretchen.) Doch erst durch die List Mephistos gewinnt Faust ihr Herz. Trotzdem bringt ihre Liebesgeschichte Gretchen als Kindsmörderin in den Kerker. Faust will sie mit Mephistos Hilfe befreien, doch aus Angst noch mehr zu sündigen, beschließt Gretchen dort zu bleiben und ihre Strafe zu empfangen, schließlich wird sie von den Engeln erlöst.

Faust und Mephisto fliehen und lassen den Leser mit einem offenen Ende zurück, ohne dass man erfährt, ob Faust nun ins Himmelreich gelangt oder doch zu Mephistos Knecht wird. Erst der zweite Teil lässt die Geschichte nach mehreren Odysseen und noch mehr geistigen Exkursen zu einem Ende kommen. Der zweite Teil wird weitaus weniger rezipiert. Warum das so ist, soll hier nicht unser Thema sein.

So können wir zurückkehren zu Bauers Zusammenfassung der Kernmotive des Fauststoffes: Faust als Figur eines stets unzufriedenen Menschen auf der Suche nach Erkenntnis und Glück, bereit den Pakt mit dem Teufel zu schließen, um seine seelischen, geistigen und körperlichen Sehnsüchte zu stillen.

Demnach können wir sagen der Faust-Stoff besteht aus der Verflechtung der zwei Kernmotive:

1. Grenzüberschreitung des Menschen: darunter fällt der Hang zur Magie, Aufbruch, Rastlosigkeit und Zerrissenheit
2. Der Teufelspakt resultierend aus Punkt 1.

Punkt 1 ergibt eigentlich, wie bereits erwähnt, ein Motivbündel und verweist durchaus auf einige andere berühmte Helden wie Prometheus und auch auf andere literarische Stoffe, wie Odysseus oder Don Quijote.

Als Randmotive, die selbstverständlich stets vom einzelnen Leser abhängen (Beller 1970: 28) lassen sich folgende Motive benennen:

1. Hiob-Motiv: Faust wird einer Prüfung unterzogen, die die Wette zwischen Gott und dem Teufel darstellt.

2. Weltenfahrt: eine Reise durch verschiedene Stationen, ähnlich zu den Abenteuerromanen der frühen Neuzeit
3. Gretchentragödie: Liebesmotiv; eigentlich auch Motivbündel
4. In starken Zusammenhang mit dem ersten Kernmotiv eine Wissens- und Erkenntnis Skepsis gegenüber der „modernen“ Welt und deshalb Zuwendung zur Magie, bzw. Metaphysik, weil die letzten Fragen nicht rational zu beantworten sind. Damit wird eine Hinwendung zur Mystik und Spiritualität eröffnet.

Die Themen in Goethes *Faust I* sind unzählig und vielfältig, aber mir erscheinen folgende als handlungskonstituierend: Grenzüberschreitung, Skepsis gegenüber der Wissenschaft, Sehnsucht nach Liebe und Unerschließbarkeit der letzten Fragen.

Goethes Bearbeitung des Stoffs gliedert sich in den historischen Abschnitt der Aufklärung, um die es uns im Weiteren noch gehen soll.

5.3. Goethes Werk in Kontext seiner Zeit: Mephistopheles als radikaler Aufklärer

Wie bereits erwähnt, verdankt der historische Dr. Faustus seine Umwandlung vom Scharlatan der Puppenspieler zu einem Helden – einem Prometheus gleich – Johann Wolfgang von Goethe. „Daß diese komplette ‚Ummodelung‘ im Geist der Aufklärung vorgenommen wurde, darf als unstrittig vorausgesetzt werden. Es wäre ein Leichtes zu zeigen, daß in Goethes Welttheater der Geist der Aufklärung vornehmlich aus Mephistopheles spricht“ (Vaget 2002: 234). Darin ist bereits zu sehen, dass Goethe eine durchwegs kritische Position gegenüber dieser damals vorherrschenden Geistesströmung bezieht, wie auch Koopmann (2013: 18) konstatiert. Nicht umsonst lässt er auch Mephisto zum Sprachrohr der Aufklärung werden und ihn aber auch satirisch damit umgehen:

Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag,
 Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag.
 Ein wenig besser würd' er leben,
 Hätt'st du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
 Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
 Um tierischer als jedes Tier zu sein.

(Goethe 2006: 10)

In diesem letzten Satz scheint Goethe bereits eine Ahnung von der Dialektik der Aufklärung zu haben. Nietzsche nannte Mephisto „mäßig boshaft“ und mit nicht böse genug meint Nietzsche nicht aufgeklärt (!) genug. Denn Nietzsche erahnte bereits, was das 20. Jahrhundert grausam

belegen sollte, und zwar, dass die Aufklärung eine unabwendbare Dialektik in sich trägt, die zu unvorstellbaren Grausamkeiten führen kann (Vaget 2002: 237).

Es zeigt sich eine Skepsis gegenüber einem der Grundpfeiler der Aufklärung: Die Vernunft ist möglicherweise nicht der Weisheit letzter Schluss. Ebenso ersichtlich aus dem Monolog aus der ersten Szene des eigentlichen Dramas *Nacht*:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie!
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh' ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor;
Heiße Magister, heiße Doktor gar,
Und ziehe schon an die zehen Jahr,
Herauf, herab und quer und krumm,
Meine Schüler an der Nase herum –
Und sehe, daß wir nichts wissen können!

(Goethe 2006: 13)

Die Abkehr vom Schulwissen führt Faust auf die alternativen Wege der Magie. Dieser Zug ist offenbar bedingt durch den Stoff an sich, denn „sein Versuch, durch Magie zu Erkenntnis zu gelangen, [ist] ein renaissancehafter Zug“ (Koopmann 2013: 23).

Außerdem postuliert das Drama eine Opposition von Verstand und Herz (vgl. Koopmann 2013: 24):

Grau, treuer Freund, ist jede Theorie,
und grün des Lebens gold'ner Baum.

(Goethe 2006: 46)

Auch der bejubelte Individualismus der Kant'schen Philosophie wird in diesem Stück umgekehrt:

Aber was dort Triumph des Individuums war, wird hier, im Faust, zur erbarmungslosen Kritik an jenem Satz. Denn auch Faust ist selbstbestimmt, aber das in seiner negativen Variante: es geht ihm allein um die Erfüllung seiner Wünsche, Träume und Visionen. Als Mephistopheles

erscheint, meint er: „Nein, nein! der Teufel ist ein Egoist/ Und tut nicht leicht um Gottes Willen/
Was einem Andern
nützlich ist“ (V. 1651ff.). Faust geht dennoch auf Mephistos Angebote ein. Aber was ihm gegeben wird, ist nicht eine neue Freiheit; Faust zerstört ständig die Freiheit anderer. Seine Opfer sind Gretchen, deren Mutter, sind Philemon und Baucis. Anders gesagt: Faust setzt seine Selbstbestimmung absolut, sieht sich nicht eingegrenzt durch die Existenz anderer. Er versteht sich autonom, und damit markiert Goethe scharf die Gefahren und Grenzen einer von der Aufklärung geforderten Selbstbestimmung, die sich nicht am Selbstbestimmungsrecht anderer orientiert“ (Koopmann 2013: 30).

Durch den „aufgeklärten Intelligenzler“ Mephisto fällt die Aufklärung in Misskredit. „Und wenn Goethe Mephistopheles sagen läßt, daß alles, was entstehe, auch wert sei, daß es zu Grunde gehe (V. 1340), dann ist der Optimismus der Aufklärung in Negativität umgeschlagen“ (Koopmann 2013: 31). Vaget argumentiert weiter, dass Mephisto nicht irgendein Aufklärer ist, sondern ein Vertreter der französischen Aufklärung, nicht der deutschen, und das vor allem weil er der vorurteilsfreiste Geist des Stücks ist. Dies belegt er auch damit, dass Goethes Verpflichtung gegenüber der Aufklärung auch in seinen autobiographischen Texten nachweisbar ist.

Dennoch lässt sich sagen, dass dem Teufel in diesem Stück kaum Sympathie verwehrt werden kann und Thomas Mann ihn nicht ohne Grund den besten Teufel aller Zeiten nennt (vgl. Vaget 2002: 234). Seine aufgeklärte Haltung und sein geistreicher Witz machen Mephisto zu einer äußerst charmanten Gestalt, deren Anziehung man sich nur schwerlich entziehen kann. Dieser Teufel war völlig neu zu Goethes Zeit und blieb auch lange nachher ohne fähige Nachahmer.

6. Der Faust-Stoff bei Tawfīq al-Ḥakīm: Zum Teufel mit der Aufklärung und her mit der Kunst

Dieses Kapitel bildet das Herzstück unserer Arbeit und baut auf dem in den vorhergehenden Kapiteln gesammelten Wissen auf. Hier geht es um die Sammlung, Beschreibung und Analyse des eigentlichen Materials unserer Untersuchung. Nach einer Sichtung der von Hutchins erstellten Bibliographie al-Ḥakīms und der Literatur zu unserem Thema, konnte ich folgende Werke als Bearbeitungen des Faust-Stoffs erkennen. Dabei stütze ich mich außerdem auf bereits geleistete Vorarbeiten: vor allem Shraim (2008), der im Anhang ausgewählte Faust-Bearbeitungen auflistet sowie jene, die von al-Mousa (1998) und Shaikh (1986) bereits

bewältigt wurden. Aber ich füge auch jene Werke al-Ḥakīms hinzu, die meiner Ansicht nach ebenfalls eine gewisse Nähe zum Faust-Stoff und seinen vielfältigen Themen und Motiven aufweisen. Dabei wählte ich alle Texte aus, die den Teufel im Titel tragen oder wo dieser zumindest als Figur vorkommt.

Die Liste der hier behandelten Werke beinhaltet folgende Texte, die jeweils mit dem Erscheinungsjahr und dem Genre angegeben sind:

- *Šahrazād*, Drama, 1934
- *‘Ahd aš-Šayṭān*, Kurzgeschichte 1938, 1955 neu erschienen als *Madrasat aš-Šayṭān*
- *Aš-Šayṭān fī Ḥaṭar*, Einakter, 1951
- *Imrāa ḡalabat aš-Šayṭān*, Kurzgeschichte, 1953
- *Naḥwa hayātin afdal*, Drama, 1955
- *Le troisieme Faust (Faust III)*, Drama 1985
- *Der Triumph des Teufels*, Kurzgeschichte, Erstveröffentlichung 1949

Ich werde versuchen nachvollziehbar darzustellen, ob diese Werke eine Bearbeitung des Faust-Stoffs, wie wir ihn in Kapitel 5 abgesteckt haben, entspricht oder nicht. Es wurden nicht nur zentrale Motive, Figuren und der Handlungsrahmen entnommen, sondern wesentliche Themen des *Faust* scheinen für al-Ḥakīm ebenso von besonderer Wichtigkeit zu sein. Es folgen die Arbeitsschritte, die am Ende des zweiten Kapitels theoretisch dargelegt wurden. In der Praxis lassen sie sich nicht ganz so sauberlich voneinander trennen.

6.1. *Šahrazād*, Drama, 1934

Das Drama in sieben Szenen stellt eine Vielzahl komplexer Themen zur Diskussion und erzählt zugleich eine kaum darstellbare Geschichte, denn die Dialoge, Symbole und Metaphern stehen im Vordergrund. Es wird zu al-Ḥakīms Meisterwerken gezählt und lässt durch einen immensen Bedeutungsüberschuss viel Platz für verschiedene Interpretationen.

Die Dialoge finden meist in der Dämmerung oder bei Nacht statt – sozusagen stets in einer Zwischenwelt.

Das Stück setzt einige Zeit nach der 1001. Nacht des Märchens ein. Der nun arbeitslose Henker und ein Sklave unterhalten sich darüber, dass der König angeblich verrückt geworden sei. Sie sind zufällig vor dem Haus des Zauberers, plötzlich erscheint auch der König dort und verschwindet in dessen Haus. Der König gibt sich irgendwelchen okkulten Weissagungen hin, die auch ein Mädchenleben kosten. Seine Frau Šahrazād wirft ihm dies vor:

„*Šahrazād*: Damals hast du Blut vergossen, und nun tust du es wieder . . .

Šahriyar: Früher tötete ich zum Vergnügen, doch nun töte ich um zu wissen...“ (Ḥakīm 1988: 37; Ü.d.V.). Darauf antwortet ihm seine Frau lakonisch: „Konntest du durch Magie oder durch Lernen auch nur ein einziges Geheimnis lüften, das dir in der Seele brennt?“ (ebd.)

Der König widmet sich langen geistigen Reflexionen, er fragt *Šahrazād* wer sie ist. Aber sie antwortet ihm, sie sei einfach *Šahrazād*, die Tochter des ehemaligen Wesirs. Aber *Šahriyar* will wissen, was ihr innerstes Wesen, was ihr Kern ist. Er vergleicht sie mit der Natur, die uns durch ihre Schönheit oft verwirrt und sich nie wirklich ihre Geheimnisse entlocken lässt. Schließlich entschließt sich *Šahriyār* sich auf eine Reise zu begeben. Sein Wesir Qamar begleitet ihn, obwohl beide das aus unterschiedlichen Gründen nicht so recht wollen. Sie reisen einige Zeit umher, eines Tages kommen sie auf ihren Reisen in eine heruntergekommene Taverne und hören dort, wie Gerüchte in der Stad herumgehen, dass die Königin sich in Abwesenheit des Königs mit einem Sklaven amüsiert. Qamar verliert daraufhin die Fassung und will unverzüglich zurückkehren, *Šahriyār* bleibt ruhig. Sie kehren aber doch letztlich zurück ins Schloss, um die Wahrheit herauszufinden. Die letzte Szene beginnt damit, dass *Šahrazād* mit einem Sklaven auf ihrem Bett sitzt. Er fragt sie, warum sie mit seinem Leben spiele. Sie antwortet nur, wenn der König dich tötet, dann wird er auch mich deshalb köpfen. Doch sie glaubt nicht daran, denn der König hat diesen Zug seines Charakters abgelegt und kümmert sich nicht mehr um die Angelegenheiten des Herzens. Es klopft. Der König kommt herein und *Šahrazād* und er führen ein langes Gespräch. Plötzlich springt auch der Sklave aufgrund eines Missverständnisses aus seinem Versteck hervor. *Šahriyār* erkennt die Situation an, lässt aber den Sklaven gehen. Als Qamar diesen aus *Šahrazāds* Zimmer kommen sieht, bringt er sich vor Schmerz und Schande um. *Šahriyār* verlässt seine Königin, diesmal wahrscheinlich für immer. Mit dieser Tat wollte *Šahrazād* eigentlich ein *Déjà-vu* erzeugen: *Šahriyār*s erste Frau betrog ihn mit einem Sklaven, worauf er sie beide köpfen ließ und jede Nacht eine neue Jungfrau heiratete, die er bei Morgengrauen köpfen ließ. Doch der Geist des Königs scheint völlig losgelöst von den emotionalen Belangen dieser Welt zu sein (vgl. Ḥakīm 1988).

Alle sehen in *Šahrazād*, was sie sehen wollen: Der Wesir sieht in ihr eine großherzige Person, die durch ihr Handeln viele junge Mädchen vor dem Tod bewahrt und den König zu einem besseren Menschen gemacht hat, aber *Šahrazād* sagt ihm, das habe sie nur wegen ihres eigenen Kopfes willen gemacht. Aber der Wesir bestreitet dies: Sie antwortet ihm darauf: „Du siehst mich im Spiegel deiner Seele“ (Ḥakīm 1988: 53, Ü.d.V.). Der Wesir liebt *Šahrazād* auch, und will nicht weg von ihr. Der König liebt sie auch, aber hält ihr Geheimnis nicht aus und begibt sich aus diesem Grund auf Reisen.

Das Drama enthält mehrere Deutungsebenen: Einerseits wird die Beziehung zwischen Mann und Frau thematisiert, andererseits ist es auch eine Geschichte über die Suche nach einer höheren Wahrheit, die aber bis zuletzt unzugänglich bleibt. Indem Šahriyār seine Frau mit der Natur gleichstellt, stellt sie die Geheimnisse der Natur dar.

„Das macht sie [die Natur] auch...sie offenbart uns ihre Schönheit und verschleiert ihre Geheimnisse“ (ebd.: 67; Ü.d.V). Die Frau als Sinnbild für die ewigen Geheimnisse des Seins ist auch Thema in al-Ḥakīm's Theaterstück *Pygmalion*, das sich auf die antike Vorlage bezieht und angeblich von Girodet de Roussy-Triosons Gemälde im Louvre inspiriert wurde (vgl. Salama 2000: 225). Darin wird ebenso eine Dichotomie zwischen Leben und Kunst, sowie Frau und Mann aufgebaut.

Gleichzeitig weist das Stück auch absurde Momente auf, beispielsweise als der König und sein Wesir in die Taverne kommen und der Wirt sie ermahnt nicht auf den Teppich zu steigen, damit sie nicht nass werden.

Nur Šahriyār, Šahrazād und der Wesir Qamar tragen Namen, die anderen sind nur mit Sklave, Henker und der Zauberer benannt. Es ist nicht ganz klar, wer die Hauptperson ist: Das Stück trägt zwar den Namen Šahrazād, aber meistens geht es doch um Šahriyār.

Badawi (1987: 40) bemerkt zu diesem Drama, das aufgrund der Sprache und der kaum vorhandenen Handlung im engeren Sinne eher einem langen Gedicht gleicht, folgendes: „Like a poem, Shahrazad is written in a concise language in which every word must be listened to sensitively, otherwise some of the further implications, some dramatic irony, or premonition, some significant parallelism may be lost“ (ebd.). Es scheint mehr ein langes Poem zu sein, dass dramatisiert wurde, deshalb sind die einzelnen Abschnitte möglicherweise auch keine Akte, sondern Szenen.

Dieses Stück ist jenes, das als nächstes der Konzeption des „theater of the mind“ kommt:

„In the preface to his *Pygmalion*, al-Hakim explains what he means by his theatre of the mind: 'I set up my stage inside the mind, making my actors ideas moving in the region of abstract thought, but dressed as symbols. It is true that I retain the spirit of coup de theatre but the theatrical surprises are not so much in the incidents as in the thoughts“ (ebd.: 41).

Badawi zitiert weiter aus einem Essay al-Ḥakīm's:

„Shahrazad was watching over him with affection and dismay. She knew he was a dying man. He had left the earth but not reached the sky. He [Šahriyār] was suspended between earth and sky and sapped by anxiety. She began to plot a treatment for his malady... She had to bring

Shahriyar back to earth if he was to live. She used the Slave to help revive the animal perishing in the depths of Shahriyar. The attempt, however, was not successful. Shahriyar had to disappear from the theatre of existence““ (ebd.: 43).

Wenn wir uns ebenfalls auf al-Ḥakīm's Ausführungen stützen, dann müssen wir annehmen, dass der Wesir Qamar und der Sklave keine unabhängigen Charaktere sind, sondern nur eine andere Entwicklungsstufe von Šahriyār darstellen. Qamar bedeutet Mond auf Arabisch und ist letztlich der Abglanz der Sonne. Al-Ḥakīm postuliert eine Entwicklung des menschlichen Geistes, aber es geht nicht nur um eine intellektuelle Entwicklung, sondern um die geistig-spirituelle.

Hutchins (2003) streicht in seinen Bemerkungen einen weiteren wichtigen Aspekts des Stücks und der Titelfigur heraus: „Al-Hakim's character represents the mystery common to art, nature, and the divine“ (2003: 77). Šahrazād erscheint dabei beinahe wie eine „mystical saint“ (ebd.: 95). Durch diese Mystifizierung und ihre Unerreichbarkeit erinnert sie ebenso an das klassische Sufi-Motiv, des unerreichten Geliebten, Gott.

Das Stück lehnt sich an die Rahmenerzählung von 1001 Nacht an. Al-Ḥakīm nimmt das vorhandene literarische Material und denkt es weiter. Dabei bedient er sich eines „orientalischen“ Stoffes, der in Europa große Aufmerksamkeit erhielt - im Gegensatz zu anderen Werken des Ostens - und vielen dortigen Bearbeitung ausgesetzt war (vgl. Leeuwen 2018: 635).

Außerdem stellt Leeuween (2018) diese Bearbeitung von 1001 Nacht in den literaturgeschichtlichen Kontext der Zeit al-Ḥakīm's: „The complex nature of these narrative sources reflects the intellectual debate in Egypt at the beginning of the twentieth century, when a modern literature was molded out of a variety of indigenous, foreign, modern, and traditional models“ (ebd.:639).

Al-Ḥakīm eignet sich diesen Stoff wieder an und will ihn mit den modernen Strömungen des arabischen Dramas vereinen. Genauer gesagt mit dem, was er ein „Ägyptisches Drama“ nennt (Näheres in Kapitel 4): Jedoch geht es hier anders als in *Ahl al-Kahf* nicht um ‚Mensch gegen Zeit‘, sondern ‚Mensch gegen Raum‘: „Without the structuring encapsulation of the narratives, the Real destroys boundaries and differentiations, and the world becomes a limitless, unordered space, without markers and hierarchies. The only spatial entity that Shahriyar cannot cast off is his body“ (ebd.). Was hier mit „the Real“ bezeichnet wird, bedeutet die „wahre“ Realität, die sozusagen nicht mehr durch Narrative erfasst werden kann, sondern in ein riesiges unüberschaubares Chaos zusammenfließt. Die Illusion des Geschichtenerzählens hatte Šahriyār davon ablenkt, doch nun bricht es über ihn herein und er wird „verrückt“.

Parallelen zum Faust sind in diesem Stück weit weniger augenscheinlich, aber das Thema der Grenzüberschreitung spielt auch hier eine wesentliche Rolle: Šahriyār wendet sich – wie Faust einst – zu Beginn des Dramas an die Magie, aber auch hier findet er keine Antworten, anschließend begibt er sich auf Reisen, ebenso wie Faust. Aber er kehrt zurück. Er will den inneren Kern Šahrazādes erkennen. Und wenn sie die Natur, also alles Seiende symbolisiert, dann ist dies ebenso eine Parallele zu Faust. Eine weitere Parallele ist Šahriyars Gewissenlosigkeit für seine vermeintlich höheren Ziele zu töten, wie ihm von Šahrazād vorgeworfen wurde. Dies erinnert an die Bemerkung Koopmanns, der Faust als einen radikalen Vertreter des aufgeklärten Individualismus sieht, der ohne Rücksicht das Leben anderer zerstört. Aber in unserem Stück entwickelt sich Šahriyār weiter und gegen Ende ist er befreit von den weltlichen Belangen, aber auch das lässt ihn nicht zur Ruhe kommen.

Einzig der Teufel fehlt in dieser Konstruktion und auch der Pakt lässt sich nicht finden. Es ist nicht ganz offenkundig, ob sich dieser Text zweifellos in die vielen Bearbeitungen des Fausts einreihen lässt. Wie in Kapitel 2 bereits postuliert, bleibt die letzte Instanz in dieser Frage letztlich immer der Leser.

Meiner Ansicht nach gibt es viele thematische und einige motivische Parallelen zum Faust, aber es ist möglicherweise nicht vordergründig eine Faust-Bearbeitung. Wir sehen hier, wie al-Ḥakīm mit literarischen Stoffen umgeht: Nämlich, dass er sie weiterdenkt, die Geschichte fortsetzt und sich nicht mit einem *Happyend* zufriedengibt.

„Indeed, the Shahrazad of Tawfiq al-Hakim's play probably owes less to classical Arabic literature than to Maeterlinck, for the symbolist aspects of al-Hakim's technique are here particularly apparent: Shahrazad is a symbol of the unfathomable secrets of the universe, a 'mysterious woman' whose nature each of the other three main characters interprets according to his own disposition, but whose true nature remains a mystery to the end of the play” (Starkey 1977: 139).

Wie oben in Kapitel 4 erwähnt, bezeichnete al-Ḥakīm Šahriyār als eine Spiegelung seiner eigenen Persönlichkeit, auf der Suche nach absoluten Wissen in der Kenntnis, dass es unerreichbar ist, umgeben von Geheimnissen der Natur und des Menschen.

“Though al-Hakim has described Shahrazad as a picture of the struggle between man and space, he makes clear in the preface to the third edition of the play that he wants every reader to feel free to understand it in his own way” (Starkey 1977: 140).

6.2. *‘Ahd aš-Šayṭān*, Erzählung, 1938, 1955 neu erschienen als *Madrasat aš-Šayṭān*

‘Ahd aš-Šayṭān (*Der Pakt mit dem Teufel*) ist wohl einer der berühmtesten Verarbeitungen des Faust-Stoffs von al-Ḥakīm. Dieses Buch ist eine Anthologie aus mehreren Kurzgeschichten, die alle in irgendeiner Form auf Goethes *Faust* rekurren. Insgesamt beinhaltet diese Sammlung zwölf Kurzgeschichten. Der Prolog beginnt mit „*yā Šayṭān al-fann*“ (Oh Satan der Künste) und damit ist auch schon das grobe Thema dieser Geschichten, dessen Band wohlbemerkt mit dem Untertitel „Philosophische Geschichten“ präzisiert wurde, benannt: Es geht um das Verhältnis von Kunst und Alltag bzw. Leben:

Oh, Teufel der Kunst! Deine Zuwendung ist alles!
Jeder Tropfen meines Blutes ist dein.
Jede innere Regung meiner Seele ist dein.
Jede Stunde meines Glücks ist dein!
[...]
Oh, Teufel der Kunst! Du hast mir alles genommen!
Und was hast du mir gegeben!
Ich gab dir die Schöpfungskraft,
etwas, das sonst nur Gott kennt.

(Ḥakīm 1938: 10; Ü.d.V)

Das Buch versammelt einige essayistisch anmutende Kurzgeschichten, von denen die erste unsere fokussierte Aufmerksamkeit erhalten soll. Die Auswahl gründet in der Tatsache, dass die erste Geschichte die stärksten Anleihen bei Goethes *Faust I* macht.

Der Text ist auf Hocharabisch verfasst und greift *Faust* insofern auf, als dass der Ich-Erzähler zu Beginn der Handlung die Geschichte (!) *Faust* aufgeschlagen vor sich liegen hat. Es liegt demnach nicht das Drama vor, sondern scheint eine Adaptation in Prosa zu sein, wie aus dem Text hervorgeht: Der Ich-Erzähler nennt sie die *qiṣṣa* (arab. für Geschichte) über Faust, er spricht nicht von einem Theaterstück.

Nach dem Lesen legt der Ich-Erzähler das Buch weg. In seinem Inneren ruft er ebenfalls den Teufel an, doch dieser erscheint natürlich nicht und das weiß der Protagonist nur allzu gut. Müde vom Lesen, verfällt er in einen dämmerhaften Schlaf. Er träumt, dass der Teufel nun doch sein Rufen gehört hat und nun vor ihm stehe und ihm sogar einen Handel anbiete. Der Protagonist fordert vom Herrn der Finsternis die Liebe zum Wissen bzw. die Seele Fausts oder Goethes. Dafür ist er bereit seine Jugend zu opfern. Der Teufel – eigentlich kein Freund der Menschen – rät ihm ab, da doch nichts in der Welt die Jugend ersetzen könne, doch der

Protagonist besteht darauf. Er erwacht und fragt sich wie viele Jahre seit dieser Nacht vergangen sind. Er beschreibt sein Leben, das er meist unter einer Lampe über einem Buch und in Abgeschiedenheit verbracht hatte, bis ihn eines Tages ein Bediensteter darauf verwies, dass dies Leben, das er führe, kein Leben sei. Der Protagonist sieht sich im Spiegel an und erkennt sich kaum wieder, da er so stark gealtert ist. Die Kurzgeschichte endet damit, dass er zusammenbricht und schreit: „Er hat mir die Jugend genommen!“.

Der Text weist einen dezidierten intertextuellen Bezug auf, in dem der Name *Faust* bereits recht früh fällt. Beinahe die Hälfte der Seiten ist der Schilderung der Szene im Studierzimmer gewidmet, in welchem der Teufel Faust erstmals erscheint und ihm einen Pakt anbietet. Außerdem erzählt er die Geschichte so, dass Faust seine Seele für die Jugend opferte. Ich würde dies bei Goethe nicht als vordergründigen Aspekt des *Faust* sehen, aber dennoch streicht al-Ḥakīm genau diesen Zug heraus.

Anschließend verfällt der Protagonist in einen Schlaf, wo ihm der Teufel im Traum erscheint. Doch im Zuge des weiteren Textes scheint dieser Traum im realen Leben stattgefunden zu haben bzw. zumindest seine Auswirkungen auch hier zu haben. Ich meine, dass diese Zeit auch real vergangen ist und nicht wie von Zauberhand weg war. Dem Protagonisten erscheint es aber nun so, als ob es innerhalb einer kurzen Zeit geschehen war. Den Handel hatten nämlich beide erfüllt: Der Ich-Erzähler erhält die Seele Fausts bzw. Goethes und widmet sein Leben dem Studium verschiedenster Bereiche – ohne dass er merkt, wie die Zeit vergeht. Der Teufel musste sozusagen nichts zu tun, denn der Erzähler hatte sein Schicksal eigentlich ohnehin selbstgewählt.

Als Motiv ist vor allem dem Pakt aus dem Traum viel Platz eingeräumt worden, der sehr genau beschrieben wird. Er soll ebenfalls mit Blut gezeichnet werden, aber letztlich sieht der Teufel keine Notwendigkeit, den Vertrag aufzusetzen, da er weiß, dass sein Vertragspartner diesen ohnehin erfüllt. Demnach ist alles, was zum weiteren Geschehen beiträgt in dem Protagonisten selbst angelegt. Dies kann man nun so verstehen, dass die Anlagen zum Künstler bzw. die Ambition Grenzen zu überschreiten prinzipiell im Menschen an sich angesiedelt ist und nicht von einem Außen kommt. Damit wird das Böse nicht externalisiert, sondern scheint Teil der menschlichen Natur.

Der Hauptteil der Kurzgeschichte ist ein langer Dialog zwischen dem Teufel und dem Ich-Erzähler, worin sie das Verhältnis von Leben und Wissensdurst diskutieren.

Die Wirklichkeitswahrnehmung des Ich-Erzählers unterscheidet sich von der Wirklichkeit des Dieners beispielsweise und ist somit nicht kohärent. Auch das magische Element des Teufels kann nur durch den Traum in die Handlung eingebracht werden, während aber am Ende die

Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit aufgehoben wird. Der Text erscheint nun wie eine Erinnerung des Erzählers.

Obwohl er bei Faust selbst sieht, dass nichts die Jugend ersetzt, tauscht er sie dennoch ein. Die Wissenschaftsskepsis, die sich bei Goethes Version zeigt, wird bei al-Ḥakīm nicht wiederaufgenommen. Im Gegenteil: er setzt sich davon eindeutig ab, er fordert die Seele Fausts, das, was jener ohne Bedenken hergab. Doch am Ende ist er sich nicht mehr sicher, ob es die richtige Entscheidung war.

Al-Ḥakīm's Geschichte ist eine sehr freie, aber dennoch eindeutige und klare Bearbeitung des Faust-Stoffes, die aber auch nicht von einer Übersetzung ausgeht, sondern scheinbar von einer *qiṣṣa* „Geschichte“, also einer Adaptation in Prosa. Es ist eigentlich nur die Szene im Studierzimmer am Anfang des Goethe'schen Dramas thematisiert. Dieser Topos (Gelehrter im Studierzimmer) ist aus Faust entnommen und in die Wirklichkeit versetzt: Nun sitzt der Ich-Erzähler in seinem Studierzimmer. Dadurch stellt der Autor eine weitere Kontinuität zwischen sich und Faust bzw. Goethe her. Faust wurde oft mit Goethe gleichgesetzt und ich meine, dass dies al-Ḥakīm ebenso bewusst ist. Auch in seinem Text macht er keinen Unterschied zwischen dem Dichter selbst und seiner Figur.

Al-Ḥakīm entnimmt der Eingangsszene die für ihn wichtigen Gedanken und modelt sie um, allerdings nicht völlig. Er will Fausts Seele, aber erkennt am Ende, dass dies möglicherweise ein Fehler war. Damit kehrt er wieder in den Schoß der „ursprünglichen“ Geschichte zurück.

Das eigentliche Thema dieser Kurzgeschichte stellt vordergründig das Leben als Künstler und Schriftsteller zur Diskussion. Der Teufel stellt dabei – insofern wir uns auf das Gedicht zu Beginn beziehen – jene Kraft dar, die den Künstler aus sich herauslockt und ihn dazu bewegt über sich selbst zu wachsen. Diese Vorstellung eines Teufels, der der Geist der Künste ist, ist eine alte Vorstellung aus der altarabischen Dichtung (Walther 2004: 47). Hier wird diese Idee durch den Bezug zu Goethe in einen weltliterarischen Kontext gestellt. Der Kanon bzw. das Werk Goethes werden nicht in Frage gestellt, sondern al-Ḥakīm reiht sich ebenbürtig auf gleicher Ebene ein.

6.3. *Sulaymān al-Ḥakīm, Drama, 1943*

Während das vorhergehende Werk augenscheinliche Parallelen zu Goethes Werk aufweisen konnte, ist es bei *Salomon der Weise* weniger offenkundig. Aber dennoch können wir auch hier wesentliche Elemente ausmachen, die dieses Werk als eine Transformation des Faust-Stoffs gelten lassen. Shraim und al-Mousa ordnen dieses Theaterstück ebenso den Faust-Bearbeitungen al-Ḥakīm's zu.

Durch eine stärkere Transformation als im vorhergehenden Beispiel ist hier möglicherweise ein neues Narrativ in Form kulturelle Aneignung entstanden. Da wir aber die Liste der hier behandelten Werke teilweise aufgrund der Kriterien eines anderen Autors gewählt haben, müssen wir zuerst prüfen, inwieweit es wirklich zutrifft, dieses Werk dem Faust-Stoff zuzuordnen. Im Vorwort, das al-Ḥakīm selbst verfasst hat, gibt er als Quellen für diese Handlung den Koran, das Alte Testament und *1001 Nacht* an. Es handelt vom weisen König Salomon. Weiters schreibt er, dass hier dieselbe Methode wie bei *Ahl al-Kahf* und *Šahrazād* angewendet wurde: „Durch die Verwendung der alten Bilder und vergangener Mythen lasse ich ein Bild in meiner Seele erscheinen, nicht mehr und nicht weniger“ (vgl. Ḥakīm 1943: 10; Ü.d.V.).

Am Beginn dieses Theaterstückes findet ein armer Fischer eine Flasche in seinem Netz, die ihm besonders schwer erscheint. Er öffnet sie und heraus kommt ein *ġinn*. Dieser wurde von König Salomon für seinen Ungehorsam in diese Flasche gesperrt. Im Verlauf des Gesprächs zwischen Fischer und *ġinn* kommt es letztlich so, dass der *ġinn* dem Fischer dienen muss, doch ist diese Bürde dem einfachen Fischer zu groß. Er handelt mit Salomon aus, dass er bei ihm bleiben kann und die Kräfte des *ġinns* nur mit der Erlaubnis des weisen Königs ausüben wird:

„Ich bin sozusagen der Dschinn (oder *Ġinn*) in deinen Diensten und werde das Schloss nicht verlassen und immer unter Eurer Aufsicht bleiben, so dass Afrit mich nicht verführen kann“ (Ḥakīm 1943: 47; Ü.d.V.) Der zweite Teil des Dramas erzählt eine unglückliche Liebesgeschichte: König Salomon verliebt sich in die Königin von Saba, aber ihr Herz gehört bereits ihrem Gefangenen, der jedoch ihre Kammerzofe liebt. Salomon versucht ihr Herz dennoch mit der Hilfe des *ġinns* zu gewinnen. Aber er scheitert. Am Ende nimmt er sich (wahrscheinlich) das Leben, weil er seine Fehler nicht erträgt. Er ist gescheitert an seiner Prüfung. Der Selbstmord als Ausweg wirkt befremdlich im islamischen Kontext und gilt als absolutes Tabu, wie in allen monotheistischen Religionen. Salomon hatte von Gott nicht nur Weisheit erhalten, sondern wurde auch noch mit weltlichem Ansehen und Macht ausgestattet. Diese nicht zu missbrauchen, war seine Prüfung (vgl. Ḥakīm 1943). Scheinbar reichten seine Gaben nicht aus, um mit den Widrigkeiten dieser Welt und den Stürmen der Gefühle richtig umgehen zu können.

Es handelt sich um ein Drama in sieben Akten, die relativ lose miteinander verbunden sind. Das Stück ist zur Gänze auf Hocharabisch geschrieben. Das Hocharabische mag manchmal ein wenig befremdlich wirken, v.a. wenn es gesprochen wird. Aber in diesem Fall glaube ich, dass es durchaus passend ist, da es zur Zeit König Salomons spielt und das Hocharabische einen oft

altertümlichen Eindruck erweckt. Außerdem sind viele Stücke al-Ḥakīm ohnehin öfter gelesen als aufgeführt worden, wie in Kapitel 4 vermerkt.

„The *Wisdom of Solomon* is interesting only for its characterisation, not for any other dramatic merit. It is a passionate and idealistic play, but it suffers from a lack of action, implausible relationships and melodramatic outbursts“ (Ismat 2019: 32). Erst nach der Revolution 1952 änderte sich diese generelle „Nicht-Aufführbarkeit“ seiner Dramen: „Gradually, Tawfiq al-Hakim abandoned his claim that he was writing plays that could be categorised as ‚Theatre of the Mind‘. He began writing solid, performable plays with a strong sense of realism, clever dialogue and plenty of humour“ (ebd: 32.)

In diesem Stück finden sich viele ähnliche Motive, Themen und sogar Figureneigenschaften wie wir sie in Kapitel 5 zum Faust-Stoff ausmachen konnten, aber sie scheinen völlig anders angeordnet.

Der *ḡinn* weist Parallelen zu Mephisto auf: Er ist sarkastisch und gewitzt, und obwohl er dem Fischer eigentlich dienen soll, treibt er sein böses Spiel mit ihm und den anderen Figuren und führt sie stets in Versuchung seine Macht in Anspruch zu nehmen, ohne die Konsequenzen zu berücksichtigen. Aber auch er hat keine Gewalt über die Liebe, sondern kann das Liebesglück nur durch Tricks erschleichen, nicht entstehen lassen, obwohl er sonst durch seine Magie beinahe alles kann. Er scheitert an den menschlichen Gefühlen. Ebenso ergeht es auch Mephisto in Faust, als dieser ihm gebietet, dass Gretchen ihn lieben soll, erwidert Mephisto nur, dass er über sie keine Gewalt habe.

Im Nachwort zu diesem Stück weist al-Ḥakīm auf den Aspekt des *ḡinns* hin, dass dieser des Menschen hohe Aspirationen darstellt und ihn immer wieder dazu auffordert über das Gegebene hinauszugehen und Grenzen zu überschreiten: „...mich hielt meine Apathie gefangen, aber Sie hielt ihr Ehrgeiz in dieser Flasche gefangen!“ (Ḥakīm 1943: 16, Ü. d. V.), sagte der Fischer zum *ḡinn* bei ihrem ersten Gespräch. Damit ist das grundlegende Thema des *Faust* aufgegriffen: Hochmut und der Wille zur Grenzüberschreitung. Während im *Faust* ein endgültiges Urteil über die Vor- und Nachteile nach dem ewigen Streben ausbleibt, ist es hier klarer. Der Fischer und der *ḡinn* sind hier Symbole zweier komplementärer Prinzipien.

Ebenso erkennen wir das Motiv der Prüfung: Salomon und der Fischer werden einer Prüfung unterzogen und der Prophet – wie Salomon manchmal im Drama angesprochen wird – scheitert, aber der Fischer besteht: Salomon konnte nicht widerstehen die Mächte des bösen Geistes für sich selbst zu benützen. Als jedoch der Fischer auf ähnliche Weise hätte verführt werden sollen, widersteht der einfache Mann der Versuchung.

Hutchins sieht darin „the struggle of human life is to reconcile one’s human will with divine law and to balance the reality of the heart with the truth of the intellect” (Hutchins 2003: 2019). Dieses Thema wird auch in anderen Werken al-Ḥakīms behandelt, beispielsweise in *König Ödipus*: Ödipus findet heraus, dass er seine Mutter geheiratet hat und obwohl er glücklich mit ihr lebt, ist die Wahrheit doch eine andere.

Badawi spricht im Zusammenhang mit dem Drama *Sulaymān al-Ḥakīm* von zwei großen Themen: die Unfähigkeit der Macht, Gewalt über menschliche Gefühle zu haben und zusätzlich noch die korrumpierende Wirkung der Macht. Badawi sieht darin auch keine Verarbeitung des *Faust*:

„The play combines the mythological elements from the Koran concerning Solomon’s supernatural powers, such as his knowledge of the language of ants and birds like the hoopoe and his command of the genie; the marvellous and miraculous elements from the Arabian Nights, such as the story of the fisherman who catches a copper flask in which a genie is imprisoned [and] the magic flying carpet“ (Badawi 1987: 47).

Dieses Stück ist möglicherweise doch keine direkte Transformation des Faust-Stoffs, aber weist viele thematische Parallelen dazu auf. Anders als das im vorherigen Kapitel behandelte Werk, ist hier auf einer Oberflächenbetrachtung kein Faust zu finden, erst bei näherem Hinsehen kristallisieren sich diese Parallelen heraus. Auf diesen Aspekt verweist auch Al-Mousa (1998), wie in Kapitel 3 angeführt. Durch die völlig neue Aufmachung ist dies aber als ein neues Narrativ zu sehen: Indem hier arabisch-islamisches Inventar mit Elementen des Faust vermengt wird, entsteht ein neuer Blick auf die eigene Kultur in Form der Überlieferung zu Salomon.

6.4. *Imra`a ǧalabat aš-Šayṭān*, Kurzgeschichte, 1953

Die Kurzgeschichte *Eine Frau besiegt den Teufel* ist Teil einer Anthologie, die den Titel *Zeig mir Gott! (Arinī Allāh)*, (1953), trägt, aber noch nicht ins Deutsche übersetzt wurde. Darin geht es um eine alte hässliche Frau, deren Leben ebenso hässlich und trostlos ist. In einer Stunde der tiefsten Verzweiflung erscheint ihr der Teufel und sie bittet ihn, ihr zumindest zehn Jahre ein vergnügtes und zufriedenes Leben zu schenken und ihr alle Genüsse des Lebens zu gewähren, danach soll ihre Seele ihm gehören. Sie wird verjüngt und erhält alle Gaben des diesseitigen Lebens. Zwei Monate vor Ablauf der Frist erinnert sie der Teufel daran, dass er sie bald zu sich holen wird. Doch sie hatte ausführlich um *alle* Vergnügen des Lebens gebeten und dies sei nicht erfüllt worden, deshalb brauche sie noch zehn weitere Jahre. Der Teufel willigt missmutig ein.

Gleich darauf begibt sich die Frau auf Pilgerfahrt und führt ein Leben als Asketin, die den Armen und Bedürftigen hilft. Wieder zehn Jahre später erscheint der Teufel nochmals, doch diesmal sind es die Engel, die sie nicht in die Hölle fahren lassen wollen. Doch die Frau besteht darauf ihr Wort zu halten. Diese Ehrlichkeit ist letztlich der entscheidende Faktor, der sie in den Himmel bringt.

Die Geschichte endet mit dem Ausruf des Teufel: „[...] aber ich werde den Tag, an dem sie mich betrogen hat niemals vergessen...der Tag, an dem sie die Tugend einen Genuss nannte!“ (Ḥakīm 1953: 136; Ü.d.V.).

Auch diese Kurzgeschichte ist in einfachen, aber präzisen Sätzen auf Hocharabisch verfasst. Die Hauptfigur ist die Frau, die den Teufel überlistet. Durch dieses Motiv erinnert diese Erzählung ebenso an Märchen, wo der „dumme Teufel“ ausgetrickst wird.

Als der Teufel auftaucht, wird eine Parallele zum Faust gezogen und es erscheint, als wäre es derselbe Teufel: „[...] und da spalteten sich die Wände und der Teufel erschien, so wie er bereits im Faust erschienen war“ (Ḥakīm 1953: 132; Ü.d.V.).

Nicht nur das Erscheinen des Teufels und der Pakt sind Parallelen zum *Faust*, sondern v.a. das Ende: Wie auch bei Gretchen ist kurz nicht klar, ob die Protagonistin Erlösung im Himmel findet oder nicht. Bei Goethe ist es Mephisto, der sagt: „Sie [Gretchen] ist gerichtet“. Doch eine Stimme von oben (Gott?) korrigiert ihn: „ist gerettet!“. Auch bei Gretchen ist es ihre Ehrlichkeit, die sie vor der Hölle bewahrt ebenso wie in dieser Geschichte. Damit vereint al-Ḥakīm die Figur Fausts und Gretchens in einer Gestalt. Auch das Motiv der Prüfung kommt hier vor: Die Prüfung hier ist, dass sie ihr Wort halten muss.

Ein wichtiges Thema dieses Stücks ist, dass im Leben nicht ausschließlich materielle Güter zu Zufriedenheit führen, sondern erst geistiges Engagement und die Hingabe an Andere, im Sinne einer Spiritualität – weniger eines Wissensdurstes – werden die Erlösung bringen.

Trotz dieser doch sehr ernsten Moral hinter dieser Geschichte, ist es eine ironische Bearbeitung des Faust-Stoffes und die Protagonistin ist weitaus aktiver als Faust bei Goethe. Sie nimmt ihr Schicksal schließlich selbst in die Hand und ist auch weitaus integrier als Faust: Trotz des harten Loses entscheidet sie sich dazu den Vertrag einzuhalten. Amüsant dabei ist, dass den Engeln Verträge scheinbar nicht so wichtig sind und somit wird auch gezeigt, dass die moralische Ebene oftmals über der juristischen steht.

Diese Transformation des Stoffes ist keinesfalls eine Adaptation, sondern ist ein eigenständiges Werk mit neuen Aspekten und Themen, aber noch genügend Anleihen, um als Stoff erkennbar zu bleiben. Vor allem die Namensnennung Fausts baut wieder eine unmittelbare Verbindung zwischen beiden Texten auf.

Khatab (2008) sieht darin ebenfalls keine schlichte Adaptation:

„[...] sie ist zweifellos vom Dichter nicht so angelegt. Bereits die gewählte Form der Kurzerzählung erlaubt nicht solche philosophisch-religiösen Dimensionen, wie sie in Goethes Faust zu finden sind. Die Teufelsgeschichte von Al-Hakim ist eine belehrende Parabel. Al-Hakim hat für seinen eigenen Text Anregungen von Goethes Faust übernommen und sie mit orientalistisch-arabischen Lebensweisheit und Philosophie angereichert. Deutsche Motive wurden transformiert und der eigenen Kultur angeglichen“ (Khatab 2008: 84).

Große Bekanntheit erlangte das Stück durch seine Verfilmung 1973 (El Cinema o. J.).

Trotz Parodie und Witz ist es eine kritische Revision des Mythos, der die Geschlechterverhältnisse zumindest teilweise in Frage stellt und den weiblichen Faust sogar positiver darstellt als das männliche Vorbild Goethes: Dabei rekurriert al-Ḥakīm auf den Prototyp der „alten Frau“, die listig genug ist, um sogar den Teufel zu überlisten. Sie kommt in vielen Märchen und Sprichwörtern vor und findet sich auch in manchen europäischen Märchen wieder. Auch wenn al-Ḥakīm als Anti-Feminist gesehen wird, lässt er hier einen äußerst positiven weiblichen Charakter auftreten, der nicht in das Schema „virgin-or-courtesan“ hineinpasst. Auch das Stück Šahrazād zeichnet einen starken unabhängigen weiblichen Charakter.

6.5. *Aš-Šayṭān fī Ḥaṭar*, Einakter, 1951

Dieses kurze Stück mit dem Titel *Der Teufel in Gefahr* (Ḥakīm o.J.: 183ff) verweist durch die prägnante Anfangssequenz auf Faust. Der Teufel, rot gekleidet, erscheint einem Philosophen im Studierzimmer und bittet ihn um Hilfe: Er brauche eine Idee, um den atomaren Krieg und das Ende der Menschheit zu verhindern. Der Philosoph ist verwundert und möchte helfen, doch nicht ganz ohne Gegenleistung. Sie versuchen einen Pakt zu schließen und den Preis zu verhandeln. Der Teufel ist geschockt darüber, dass der Philosoph aus dieser prekären Situation für die Welt Profit schlagen will. Nicht weniger verwundert ist der Philosoph, dass das Heil der Welt dem Teufel am Herzen liegt. Plötzlich erscheint die Frau des Philosophen, allerdings kann sie den Teufel nicht sehen, und es beginnt ein Streit zwischen den Eheleuten über Geld und die Oberhand im Haus:

„Der Reformier: Und schon wieder beginnt das Gezänke!...Bist es nicht du gewesen, die mir heute Morgen die Geldtasche aus der Hand riß?...Danach hast du mich mit deinen langen Nägeln gekratzt und danach bist du zum Kaufläden gegangen und hast dir Strümpfe und

Parfum gekauft und denkst nicht mal daran deinem Ehemann ein einziges Hemd zu kaufen, damit er nicht seine alten zerlumpten Hemden tragen muss?!“ (Ḥakīm o.J.: 180, Ü.d.V.).

Der Streit droht erneut in Gewalt zu eskalieren, so dass der Philosoph den Teufel um Hilfe bittet. Aber dieser ist erschüttert, dass nicht einmal im Haus eines Philosophen ein kleiner Streit verhindert werden kann und flieht.

Dieses Stück vereint Vieles, was ich als grundlegend für al-Ḥakīm's Werke verstehe. Es ist eine totale Umkehrung des Ausgangsmotivs, das auf humoristische Art und Weise zum Philosophieren einlädt: Einerseits über die Verantwortung von Wissenschaftlern in der Gesellschaft, über das Verhältnis von Mann und Frau in einer Ehe und ebenso über die uralte Frage nach dem Bösen und seinen Wurzeln.

Das Erscheinen des Teufels lässt unweigerlich an *Faust* denken, auch wenn dieser dieses Mal nicht namentlich erwähnt wird. Doch sogar die Konstellation aus dem Studierzimmer wird umgekehrt, indem der Teufel nun beim Philosophen um Hilfe bittet.

Dieser Einakter scheint auch weniger in einen bestimmten kulturellen Kontext eingebettet, sondern beschäftigt sich vordergründig mit der atomaren Bedrohung. Das Stück ist klar vor dem Hintergrund des Kalten Krieges zu verstehen, wobei Ägypten als Blockfreier Staat eine besondere Rolle spielte, da dies ja eine globale Bedrohung war, aber die wenigstens Staaten Einfluss nehmen konnten.

6.6. *Naḥwa ḥayāt afdal*, Einakter, 1955

Dieses Theaterstück trägt den Titel *Hin zu einem besseren Leben* und umfasst lediglich einen Akt, der auf Hocharabisch verfasst ist.

Der Einakter beginnt – wie *Faust* – in einem Zimmer, wo die Figur des Reformers liest. Seine Frau kommt herein und bittet ihn auch schlafen zu gehen, da er doch nun genug gelesen habe. Aber der Reformers vertröstet sie und schickt sie allein schlafen. Er liest nämlich gerade *Faust*. Plötzlich vernimmt er die Anwesenheit einer Person im Zimmer und glaubt anfangs, es ist seine Frau. Doch eine andere Stimme antwortet ihm. Er ist verwundert und fragt, wer er sei. Der eben Erschienene sagt, dass er jener aus der Geschichte ist, die er gerade liest. Da versteht der Reformers, dass der Teufel persönlich bei ihm erschienen ist. Sie gehen einen Pakt ein, aber der Teufel verlangt nicht mehr die Seele des Reformers, sondern er fordert von ihm immer die Wahrheit zu sagen. Der Reformers kann den Menschen aber nicht sagen, dass ihm der Teufel bei den Reformen beistand. In nur einem Wimpernschlag sind die Reformen vollbracht und der Reformers kann das Dorf kaum wiedererkennen. Aber nach und nach ergeben sich neue

Probleme: Die Bauern wollen sich nun mehrere Frauen nehmen und rauchen Haschisch. Der Teufel (T) und der Reformier (R) hatten unterschiedliche Vorstellungen eines besseren Lebens:

T: Hat es sich etwa nicht geändert [das Leben der Bauern]?... Hat sich ihr Elend nicht etwa in Wohlstand verwandelt? Was ist es, was ihnen fehlt?

R: Die Seele!

T: Was redest du?

R: Du hast nichts Neues geschaffen! [...] Sie wollen nach Europa gehen mit dem Schiff oder Flugzeug oder mit einem Cadillac und kommen zurück und verstehen vom Genuss nicht mehr als Machrouz!

T: Ich verstehe nicht ganz, was du meinst?

R: Ich meine, dass materieller Besitz eine Sache und Wohlstand des Geistes eine andere Sache ist!

[...]

T: Und was willst du mehr als das?

R: Ich will einen besseren Menschen...ich will ein besseres Verständnis des Lebens an sich!

(Ḥakīm o.J.: 141: Ü.d.V.)

Am Ende stellt sich jedoch heraus, dass dies alles nur ein Traum war: Die Frau des Reformers kommt herein und weckt ihren Mann auf, der über dem Buch *Faust* eingeschlafen ist. Wie im zweiten Text ist es auch hier ein Traum, in dem der Teufel erscheint.

Der Gelehrte in seinem Studierzimmer, der nie des Lesens überdrüssig ist, ist ein klarer Verweis auf den Beginn des Goethe'schen Dramas. Gleichzeitig drängt es den Gelehrten zur Tat und sein Beruf ist Berufung. Die Figuren im Stück werden nur als *Der Reformier*, *Die Frau*, *Der Teufel* betitelt. Interessanterweise tragen die Figuren der Bauern, die gegen Ende auftreten durchaus Namen. Das Stück spielt in Ägypten, da die Frau des Reformers sagt, er könnte in Kairo so viel lesen, wie er will. Demnach müssen sie irgendwo am Land in Ägypten sein.

Der Hauptteil des Stücks ist das Gespräch zwischen Teufel und Reformier. Bemerkenswert dabei ist, dass der Teufel kein Interesse mehr an den Seelen der Menschen hat. Stattdessen fordert er vom Reformier stets die Wahrheit zu sagen. Dieser wird aber mit diesem Problem gar nicht konfrontiert, da sich niemand fragt, wie dies alles möglich war. Die Menschen hinterfragen ihr Glück nicht. Doch der materielle Reichtum bringt eine gewisse Wohlstandsverwahrlosung mit sich: Beispielsweise das Haschisch rauchen.

Dieses Stück bezieht eindeutig wichtige Elemente aus *Faust*: Einerseits liest der Hauptdarsteller in diesem Buch und setzt davon inspiriert seine Gedanken fort, andererseits erscheint der Teufel

und sie schließen sogar einen Pakt. Gleichzeitig scheint es ein völlig neuer Kontext zu sein und der Teufel ist mit der Zeit gegangen, auch wenn er die Seelen der Menschen nicht mehr versteht. Wichtig in diesem Stück ist erneut die Sphäre zwischen Traum und Realität: Wie bereits in *‘Ahd aš-Šayṭān*, kann der Teufel auch hier nur im Traum erscheinen. Die Realität wird nicht als magisch konstruiert, sondern erweist sich als komplex und nicht einfach “mechanisch“ regulierbar durch das Anheben des Lebensstandards.

Al-Mousa (1998: 114) sieht darin eine Kritik an den Landreformen nach der Revolution 1952, in welcher die Reformer nur halbherzig und aufgrund des eigenen Ansehens nach Reformen strebten.

Ähnlich wie in einigen hier behandelten Texten, liest der Reformer zu Beginn des Stücks Faust und erzählt seiner Frau von der Handlung dieses Buches. Das ist die erste und augenscheinlichste Referenz des alten Stoffs, doch auch einige Motive lassen die Nähe zum Faust erkennen: Der Protagonist geht einen Pakt mit dem Teufel ein, welcher derselbe ist wie aus Faust, also Mephisto. Der Teufel erklärt dem Reformer, dass er von Faust betrogen wurde und die menschliche Seele eigentlich nicht verstehe, deshalb fordere er auch, dass der Reformer die Wahrheit sage. Außerdem wird der Reformer zu Beginn ebenso wie der alte Gelehrte, als wissensdurstiger und stets skeptischer Charakter dargestellt.

Einzig in ihrer Forderung weichen Faust und der Reformer voneinander ab: Der Reformer fordert nichts für sich, sondern für sein Volk, doch der vermeintliche Wohlstand birgt zugleich Folgen, die unkontrollierbar scheinen.

6.7. *Faust III*, Drama, 1985

Dieses Stück fand nicht Eingang in die Liste von Shraim (2005) oder die der anderen Literaturwissenschaftler. Es bezieht sich aber eindeutig auf den *Faust* und sieht sich sogar als dessen legitime Fortsetzung, wie der Titel zeigt. Leider liegt mir dieses Stück nur in einer Übersetzung auf Englisch vor. William M. Hutchins hat es aus dem Französischen – die ursprüngliche Sprache des Stücks – ins Englische übertragen. Es kam unter dem Pseudonym *Goethe fils*, also *Goethes Sohn* heraus (vgl. Hutchins 1988).

Nach den ersten beiden Sätzen folgt ein wortgleiches Zitat aus Goethes Drama aus dem *Prolog im Himmel* (vgl. dazu Seite 40):

„The little god of the world, man, has not changed. He is as bizarre as he was the first day. If you just had not struck his brain with that ray of celestial light, I think he would be leading a more appropriate life” (Hutchins 1988: 269).

Der Herr fragt, ob Mephisto Karl kennt. Welchen Karl, fragt Mephistopheles. Karl Marx, deinen Knecht, antwortet ihm der Herr, der dir auf besondere Art und Weise dient. (Ebenso beinahe wortgleich). Sie bewundern Marx, da er die Welt, die von Gott geschaffen wurde, verändern will. Gott führt das auf die Jugend zurück und auch Mephisto ist in seinen Augen noch jung. Mephistopheles repräsentiert die Jugend, die stets offen für Neues und Veränderungen ist. Gott beneidet die Menschen, am meisten für ihre Neugier.

In Akt II sieht man Karl Marx seine eigenen Bücher verbrennen. Mephistopheles kommt zurück und berichtet, dass der Herr verrückt und zum Atheisten geworden ist. Zwei Nonnen erscheinen, die Gretchen und Faust sind. Sie bereiten sich auf ihre Striptease-Show vor. Früher waren sie ein Mann und eine Frau, doch nun sind sie „unisex“.

Gott scheint sich auf der Welt nicht mehr auszukennen, er kennt weder Galaxien noch andere wissenschaftliche Erkenntnisse der neuesten Zeit, auch von Kasinos hatte er zuvor noch nie gehört. Mephistopheles schlägt vor, sie sollten nach Monte Carlo ins Kasino fahren. Das Drama endet damit, dass sich die beiden Freunde – so werden sie bezeichnet – dorthin auf den Weg machen.

Wie hier bereits zu sehen ist, ist dieses Stück hauptsächlich durch seine breite Dialogizität geprägt. Es gibt keine Handlung, die die drei einzelnen Akte miteinander verbindet. Sie stehen eher lose nebeneinander.

Der Teufel ist stark an Goethe angelehnt und trägt denselben Namen. Er wirkt im Gegensatz zu Gott agil und handlungstreibend. Gott weiß nicht so recht, was er machen soll und zieht sich von allem zurück. Der Teufel hingegen will Veränderung.

Karl Marx wird in die Tradition von Faust gesetzt. In Hutchins Artikel, dessen Anhang ich auch die Übersetzung des Stücks entnommen habe, sieht dieser, dass dieses Stück Marx als jemanden darstellt, der zugibt, dass seine Ideen überkommen sind. Damit reiht Hutchins dieses Stück in die anti-marxistische Kritik al-Ḥakīms ein, die er auch in seinen anderen Werken findet.

Aber es muss hier ebenso angemerkt werden, dass Karl Marx nicht zwangsläufig als negative Figur in diesem Werk gedeutet werden muss: Immerhin wurde er mit Faust sozusagen gleichgesetzt und erkennt schließlich selbst, dass einige seiner Ideen überkommen sind.

Aber um diese Frage geht es uns nicht, sondern darum, wie al-Ḥakīm darin mit dem Stoff, wie er ihn bei Goethe vorfindet, umgeht. Die Reminiszenz ist durch den Anfangsdialog augenscheinlich. Wie wir sehen konnten, ist es beinahe dasselbe wie unser Zitat aus Goethes *Faust* weiter oben. Doch wieder ist dies nur der Ausgangspunkt, um anschließend eine völlig andere Geschichte zu erzählen.

Der dramatische Aspekt ist gar nicht so sehr im Vordergrund, denn es geht eher um die Gespräche, die geführt werden. Das Drama ist von Dialogen geprägt, die Reflexionen zu einigen sogenannten menschlichen Grundfragen beinhalten.

Der Faust-Stoff wird zwar historisch de-kontextualisiert, aber nicht kulturell, sondern er verbleibt im europäischen Rahmen. „In this way the author has used Christianity to allow him to say things he might feel uncomfortable saying otherwise. It also demonstrates a willingness to see all religions (or at least all Abrahamic ones) as part of a continuum“ (Hutchins 1988: 248).

6.8. Der Triumph des Teufels, Kurzgeschichte, Erstveröffentlichung 1949

Diese kurze Parabel steht mir leider nicht in Originalsprache zur Verfügung, aber der Vollständigkeit halber darf sie hier nicht unerwähnt bleiben. Diese Kurzgeschichte entnahm ich aus *The Tavern of Life and Other Stories*, einer von Hutchins übersetzten Sammlung von al-Ḥakīm's Texten aus dem Jahr 1998.

Diese kurze Erzählung ist wie ein Märchen aufgebaut: Ein Mann will einen Baum fällen, denn die Menschen beten ihn an, wie einen Gott. Als der Fromme seine Axt ansetzt erscheint der Teufel und will dies verhindern. Sie kämpfen und der Fromme geht als Sieger hervor, aber er ist müde vom Kampf, so dass er nachhause geht, um sich auszuruhen.

Am nächsten und übernächsten Tag ereignet sich dasselbe. Der Teufel gesteht sich ein, dass er so den frommen Mann nicht besiegen wird und so überlegt er sich eine List: Er sagt ihm, dass er nicht will, dass dieser den Baum fällen, um nicht den Zorn der Leute auf sich zu ziehen. Der Teufel verspricht dem Frommen, dass er ihm dafür jeden Tag zwei Goldmünzen unter das Kopfkissen legen wird. Sie schlagen ein und der Pakt ist besiegelt. Am nächsten Morgen erwacht der fromme Asket und findet wirklich zwei Goldmünzen unter seinem Kissen und so geht es die nächsten Tage. Doch nach einem Monat findet er plötzlich keine Münzen mehr unter seinem Kissen. Da begibt er sich nun doch zum Baum, um diesen zu fällen. Der Teufel tritt ihm entgegen und will dies verhindern. Sie kämpfen erneut, aber dieses Mal gewinnt der Teufel und fragt ihn zynisch, wo seine Stärke denn nun hin sei. Darauf gibt er ihm aber gleich selbst die Antwort: „Als du für Gott gekämpft hast, hattest du damit bereits gewonnen. Als du aber für dich selbst gekämpft hast, hatte ich bereits gewonnen!“ (vgl. al-Ḥakīm 2008: 260ff; Ü.d.V.).

Diese Parabel nimmt ein paar Anleihen bei Goethe, beispielsweise den Pakt, der mit dem Teufel geschlossen wird. Aber ansonsten scheint dies eher eine märchenhafte Parabel zu sein, die uns eine Moral mitgeben will: Nämlich, dass wir stärker sind, wenn wir für Gott (oder eine höhere Idee) eintreten, als wenn wir egoistisch unsere eigenen Ziele verfolgen.

Dieses Werk ist eindeutig keine Faust-Transformationen, sondern eine Parabel, wie sie auch in Europa oder sonst wo zu finden sein könnte. Der Teufel ist eben ein multikultureller Charakter.

6.9. Zusammenfassung der Ergebnisse

Wie wir auf den vorherigen Seiten sehen konnten, hat al-Ḥakīm diesen Stoff auf vielfältige und originelle Weise übernommen und transformiert. Zumeist war seine Transformation auch eine Adaptation in ein anderes Genre. Auffallend ist, dass al-Ḥakīm sich in mehreren Werken diesem Stoff widmet, ohne dass sich jedoch ein einheitliches Bild herauskristallisieren würde. Al-Ḥakīm lässt Faust in verschiedenen Figuren aufgehen: als Schriftsteller oder als Reformier, als Frau oder sogar als Karl Marx. Der Teufel spielt dabei nicht die Rolle des Bösen schlechthin, sondern ist ein ambivalenter Charakter, der eher die Natur des Menschen spiegelt, als *das* Böse zu externalisieren. Er ist es, der oft unbegrenzte Möglichkeiten eröffnet und über das Gegebene hinausführt, der aber auch gleichzeitig dazu verführen kann zu weit zu gehen.

Der Faust-Stoff ist oft Ausgangspunkt der Handlung, die sich dann weit davon entfernt und eine neue Geschichte schafft. Teilweise wird die „ursprüngliche“ Geschichte dabei auf gewitzte Weise parodiert, wie in der Geschichte, wo der Teufel von einer Frau überlistet wird oder in der Geschichte *Der Teufel in Gefahr*.

Dabei erwähnt er Faust mehrmals namentlich und bezieht sich dezidiert auf diesen Stoff. Da diese Erwähnung meist mit einer Szene in einem Studierzimmer verbunden war, erinnert sie „uns“ (zumindest im deutschsprachigen Raum) wie selbstverständlich an Goethes *Faust*: Aber nicht nur dieser Topos wurde entnommen, sondern wir finden auch das Hiob-Motiv, den Pakt mit dem Teufel, die Weltenfahrt und das Liebesmotiv wieder. Außerdem gibt es viele thematische Parallelen zum Faust: Suche nach der letzten Wahrheit, das Verhältnis von Kunst und Leben und die Bereitschaft über das Gegebene und Überkommene hinauszugehen und Grenzen zu überschreiten. Bei den verschiedenen Ausformungen des Faust-Stoffs in der arabischen Literatur spielt jedenfalls der folgende Aspekt eine wichtige Rolle: „Wißbegier und Stolz, sich nicht mit dem zufrieden zu geben, was dem Menschen von Gott zugeteilt wurde [...] dem Menschen werden überdies Schöpferqualitäten zuerkannt, die ihn wiederum vor unlösbare Aufgaben stellen und in vollkommene Verwirrung stürzen“ (Behzadi 2008: 73). Meiner Ansicht nach ist das am besten in dem Stück *Hin zu einem besseren Leben* sichtbar.

Aber auch andere Faust-Einflüsse sind bei näherem Hinsehen sichtlich vorhanden: Da al-Ḥakīm eine besondere Liebe zur französischen Kultur verband, ist es nicht unwahrscheinlich, dass er in den 1940er Jahren zur Lektüre von Paul Valéry's *Faust* griff. Paul Valéry's Faust beschäftigt sich vordergründig mit Freiheit und seiner Suche nach dem Sinn des Lebens (vgl. al-Mousa

1998: 106), allerdings erschien dieses Buch erst 1940. Ebenso kannte al-Ḥakīm Marlowes *Faust* und setzte ihn in Bezug zu Goethe (vgl. al-Ḥakīm o.J.: 43).

Wie eben gesehen, verweist er meist durch direkte Nennung auf Faust und fordert dadurch eigentlich zur Lektüre auf, zumindest in manchen Fällen. In anderen erzählt er die Geschichte nach und „erspart“ die Lektüre sozusagen. Dies zeigt zumindest teilweise auf, dass dieser Stoff nicht unbedingt allen bekannt sein muss, die er zu seinem Lesepublikum zählt.

Der Teufel und der Pakt bleiben wesentliche Bestandteile des Stoffs und kommen in beinahe jeder Geschichte vor. Außer im Drama *Šahrazād*, welches aber auch nicht unbedingt zu den Faust-Transformationen gezählt werden muss bzw. kann. Einzig einige thematische Parallelen verweisen auf den Faust.

An mancher Stelle wird aber auch eine thematische Schwerpunktverschiebung vorgenommen, die die Grenzüberschreitung und den Pakt mit bösen Geistern in den Kontext des Künstlers und seines Schaffens stellt. Damit wird auf eine alte arabische Vorstellung verwiesen, worin der Dichter einen *ḡinn* besitzt, der ihn inspiriert und vorantreibt.

In einigen Fällen ist von kultureller Aneignung zu sprechen, v.a. wenn er die Tradition von Faust mit sufistischen Ideen verknüpft:

„The idea that even Satan must be part of God's plan is one with a long history in Sufi literature. [...] Although there is nothing to suggest that Tawfiq al-Hakīm has ever been directly associated with the Sufi side of Islam, he certainly has enriched literature and theology with certain Sufi images and insights“ (Hutchins 1988: 248).

Mit seiner Andeutung auf sufistische Traditionen verweist er bereits auf die nächste Generation an Schriftstellern, für welche Mahmoud Shahrin als Beispiel dienen kann, der ebenfalls den Faust-Stoff bearbeitete. Al-Ḥakīm ist ein Vorreiter für die

„in den 80er und Jahren einsetzenden literarischen Strömung [...], die einer allgemeinen Resignation folgend, nicht mehr gesellschaftspolitisches Engagement forderte (wie noch in den 60er Jahren), sondern verstärkt nach den spirituellen Wurzeln arabisch-islamischer Kultur suchte und dabei u.a. bei den Vertretern der islamischen Mystik fündig wurde“ (Behzadi 2008: 71).

Durch diese Verknüpfung erweitert er den Kanon der Weltliteratur und kreiert neue Geschichten.

Einige Stücke wurden verfilmt und erlangten dadurch große Bekanntheit. Natürlich publikumswirksam inszeniert, waren sie nicht unwesentlich an der Popularität al-Ḥakīms in

Ägypten beteiligt, wo zu seiner Zeit die Mehrheit der Menschen weder lesen noch schreiben konnte.

7. Zusammenfassung und Konklusion

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Transformation des Faust-Stoffs in Tawfiq al-Ḥakīm's Werk, welcher diesen Stoff mehr als nur einmal zum Ausgangspunkt seiner eigenen Texte machte. Als Antwort auf die eingangs gestellte Frage, wie al-Ḥakīm diesen Stoff verarbeitet, kann man kurz sagen, dass sein Werk in dieser Hinsicht sehr facettenreich ist.

Zumeist verbleibt er zwar im dramatischen Genre, aber er verleiht den Adaptationen des Faust-Stoff durchaus neue Facetten und kreiert völlig neue Narrative. Al-Ḥakīm greift nie auf einen ähnlichen formalen Aufbau zurück. Seine Art der Intertextualität zeigt sich durch Namensnennungen und Nacherzählungen, aber auch durch Zitate (wie bei *Faust III*), sowie einen ähnlichen Themen- und Motivkomplex. Vor allem bei *Šahrazād* werden ähnliche Themen aufgegriffen, aber sonst verweist nichts auf Goethes Faust.

Auffallend sind die vielen thematischen Überschneidungen und Ähnlichkeiten, die letztlich darauf verweisen, dass viele Themen allgemein menschlicher Natur sind. Von al-Ḥakīm oft aufgegriffene Themen sind die Suche nach den letzten Wahrheiten und der daraus resultierenden Grenzüberschreitung. Interessant bei al-Ḥakīm ist, dass dieser den Faust-Stoff oft in den Kontext der Kunst stellt und es als des Künstlers Pflicht sieht das Gegebene zu überkommen und Grenzen zu überwinden. Damit kann er auch mühelos an arabische Vorstellungen anknüpfen. Faust ist sozusagen nicht der Prototyp des modernen Menschen an sich, sondern er ist der Prototyp des Künstlers an sich. Wobei unter Künstler eigentlich nur der Schriftsteller gemeint ist.

Al-Ḥakīm's Schaffen fällt nicht nur in eine Zeit, wo die arabische Welt im Allgemeinen und Ägypten im Besonderen auf der Suche nach einer neuen Identität waren, sondern wo auch die Rolle des Künstlers bzw. Schriftstellers neu ausverhandelt werden musste.

Möglicherweise verknüpft al-Ḥakīm das Motiv der Grenzüberschreitung mit dem Teufel der hier meist als europäische Figur dargestellt wird, um so auf die Gefahren der Maßlosigkeit westlicher Kulturen hinzuweisen. Gleichzeitig ist der Teufel in dem Stück *Hin zu einem besseren Leben* keineswegs der Bösewicht, sondern er will die bösen Machenschaften der Menschen (Erfindung der Atombombe und nukleare Bedrohung) verhindern.

Darin sehe ich eine skeptische Einstellung al-Ḥakīm zum Westen und meine zu erkennen, dass sein Verständnis zur aufgeklärten Moderne ebenso misstrauisch ist. Gleichzeitig ist diese Skepsis eine Verbindung zum Faust, denn bereits der alte Doktor zweifelte an der Rationalität. Damit verweist al-Ḥakīm auf ihrer beider Gemeinsamkeiten.

Der Rückgriff auf einen „fremden“ Stoff mag hier auch mit der Zensur zusammenhängen, da sonst möglicherweise Vieles nicht geäußert hätte werden könnte.

Sein freier Umgang mit Mythen und Stoffen sowohl des Orients als auch des Westens spiegeln den ägyptischen Kampf nach kultureller Souveränität wider, der abseits jeglicher politischer Agenda stand und zu Beginn experimentell nach allen vielen Richtungen griff. Diese Dynamik ist in vielen arabischen und anderen ehemals kolonialisierten Ländern zu sehen und gibt uns Aufschluss über die Gewichtigkeit von Kultur. Aber natürlich führen diese postkolonialen Aushandlungsprozesse zu Kultur- und Politikverständnis auf weitergehende Fragen, die es zu klären galt: Es geht dabei, um den „Kampf um die eigene Lebensweise zu führen, die es erst im Zuge dieses Kampfes zu finden gilt. Verhandelt wurde dabei die Frage, welches Ausmaß an Modernisierung und Massenkultur notwendig, erstrebenswert oder schädlich sei“ (Sing 2017: 154).

Auf diese vielfältigen Diskurse verweisen seine Werke und zeigen gleichzeitig die Aktualität dieses Stoffes auf, der scheinbar über kulturelle Grenzen und historische Bedingungen hinweg Gültigkeit besitzt.

Dabei gleicht sich al-Ḥakīm keineswegs an, sondern stellt sich mit seinen Verarbeitungen ebenbürtig neben die anderen Transformationen dieses Stoffs im 20. Jahrhundert. Natürlich liegt über ihnen stets ein gewisser Schatten des alten Meisters, der aber auch sein Leben diesem Werk gewidmet hat. Es ist kaum möglich sich nicht zum Goethe'schen Werk zu positionieren, wobei die Gefahr der „Einschüchterung durch die Klassizität“, wie es Bertold Brecht nannte (Bauer 2018: 288) auftreten kann. Aber davon ist bei al-Ḥakīm nichts zu merken, eher sieht al-Ḥakīm's lyrisches Ich sich in der Tradition Fausts bzw. Goethes.

Anders aber als bei den bereits sehr freien Faust-Übersetzungen Anfang des 20. Jahrhunderts kommen hier verstärkt kreative Kräfte ins Spiel und lassen neue Traditionen und Erzählungen entstehen. Dabei stellt sich al-Ḥakīm als ebenbürtiger Literat auf dieselbe Stufe wie Goethe, aber er lässt es sich nicht nehmen auch ab und zu diese Geschichte zu parodieren, beispielsweise in der Geschichte *Die Frau, die den Teufel überlistet*.

Bei der konkreten Bearbeitung des Stoffes folgt oft eine kleinere oder größere Nacherzählung von Goethes Version, worauf aber dann die Version von al-Ḥakīm beginnt.

Der ursprünglich als genuin europäisch empfundene Stoff wird problemlos übernommen, denn die Thematiken des Stückes lassen sich leicht auch auf andere Kulturen übertragen, zumindest auf eine wie die islamische, welcher die Figur des Teufels vertraut ist. Zwar führt der Autor die arabischen Leser oft durch Nacherzählen an den Stoff heran, aber letztlich muss nicht viel erklärt werden. Darin sieht man auch, dass das, was als europäisch oder orientalistisch bezeichnet wird, oft nur ein Konstrukt ist. In al-Ḥakīm's Werken können wir beobachten, mit welcher Leichtigkeit literarische Stoffe über Raum und Zeit aufgegriffen und bearbeitet werden können. Er war zwar ein ägyptischer Autor und eines seiner vorrangigsten Ziele war die Schaffung eines ägyptischen Nationalbewusstseins. Doch dieses Bewusstsein schaffte er durch den Rückgriff auf andere Kulturen, die seine eigene bereichern sollten.

Zeitlebens oszillierte al-Ḥakīm zwischen Niltationalismus und der Vorstellung eines Ägyptens, das zur Mittelmeerregion gehört und damit auch Anteil an der okzidentalen Kultur hat. Aber seine Position als Schriftsteller erlaubte keine Festlegung, sondern nur ein stetiges Ausloten aller Aspekte dieser Ideen.

Das Verhältnis des wahren Künstlers bzw. Schriftstellers zur Politik sieht er in Goethes gleichgültiger Haltung zur Revolution. „Die Flamme der Französischen Revolution erlosch..., es blieb aber der Kopf Goethes, erhaben leuchtend in der Höhe, ein Symbol des ewigen menschlichen Geistes“ (Naguib 1988: 364). Viele sehen keinen klaren politischen Standpunkt bei al-Ḥakīm, sondern nur eine Haltung zu Politik generell (vgl. ebd.). Al-Ḥakīm sieht sich eher als Beobachter und Kommentator, aber beschäftigt sich als Künstler mit allgemeinen Fragen, weniger mit konkreten Problemen des Alltags. Auch wenn er einige Stellen im Kulturbetrieb übernahm und auch für die UNESCO tätig war, scheinen seine Arbeiten, die in Zusammenhang mit Faust stehen, eher zeitlose Fragen nach der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft zu stellen. Diese Herangehensweise ist wohl ein großer Unterschied zu Nagīb Maḥfūz, der ungefähr zur selben Zeit wirkte und dessen Literatur weitaus direkteren Bezug zu aktuellen Ereignissen hatte.

Andererseits kommt hier auch der Gedanke auf, inwieweit Faust, seines Namens entkleidet, überhaupt als europäischer Stoff beansprucht werden kann. Gab es nicht in vielen Kulturen eine Figur, die für ihre Wünsche bereit ist, den Pakt mit dem Bösen zu schließen und das Gegebene zu überschreiten? In der arabisch-islamischen Kultur ist dieses Motiv nicht bekannt, aber viele andere kennen ähnliche Geschichten.

Auch wenn es schwierig ist über Erfolg und Misserfolg zu sprechen: Inwieweit ist die Vermittlung gelungen? Der Artikel von Mahfouz (2012) vergleicht auf nur wenigen Seiten einige arabische Ödipus-Versionen, aber er bleibt allzu nah am Ausgangstext und deshalb

konnte er nur zu dem Schluss kommen, dass die anderen schlecht sind. Doch dies war Sophokles Lebenswerk, geschaffen in einer Umgebung, in welcher das Theater bereits Platz gefunden hatte, während sich arabische Schriftsteller auf den Weg machten ihr eigenes Drama überhaupt zu etablieren und sich an der Geschichte unterschiedlicher Stoffe abarbeiten mussten. Nimmt man den „Erfolg“ der Vermittlung als Maßstab dafür, ob die Transformation eines Stoffes gelungen ist, dann muss hier gesagt werden, dass dies in vollem Maße zutrifft und al-Ḥakīm den arabischen Leser an den Stoff heranzuführt und die zentralen Punkte herausstreicht. Aber er hat dennoch eine ambivalente Einstellung zum „großen“ Faust, dessen Geschichte er zwar oft nacherzählt, aber die er dann doch völlig verfremdet und neu montiert. Faust als Deutscher wird damit eigentlich unwirksam.

Obwohl al-Ḥakīm sich oft mit tagespolitischen Themen auseinandersetzte, scheint er mittels des Faust-Stoffs eher generelle Fragen zu diskutieren. Möglicherweise weil sich dieser Stoff eben äußerst gut eignet, um allgemeine Fragen nach dem Sinn des Seins und des Schaffens (eines Künstlers) zu stellen. Ein weiterer Grund, warum er sich mit diesem Stoff auseinandersetzt, ist, dass dieser eben als europäischer Stoff gilt, den er nun aber universalisiert und sich gleichzeitig auf dieselbe Ebene stellt, wie all jene, die diesen Stoff zuvor bearbeitet haben.

Jedenfalls geht er weit über die bloße Nachahmung hinaus und eignet sich den Stoff auf eigenwillige und kreative Weise an. Auf seinem Weg das Drama in die arabische Hochkultur einzuführen, hat al-Ḥakīm sich den Faust-Stoff angeeignet und seine eigene Perspektive auf diesen Mythos gezeigt. Nicht nur Faust, auch die anderen von al-Ḥakīm verarbeiteten Stoffe wurden zu einem Vehikel, um seine eigenen Ideen auszudrücken und diese seinem Publikum zeitgemäß zu vermitteln. Dabei experimentiert er nicht nur mit den Inhalten alter Mythen, sondern auch mit den Formen und Gattungen, um dadurch ein arabisches bzw. ägyptischen Theater überhaupt erst zu schaffen. Ich bin mir sicher, dass seine Interpretation, die den Künstler/Reformer als Erneuerer in den Mittelpunkt des Faust-Stoffs stellt, die folgenden Generationen und ihr Faust-Verständnis maßgeblich geprägt hat.

Der Aspekt der Aufklärung und Mephisto als ihr wichtigster Propagator tritt bei al-Ḥakīm eher in den Hintergrund. Zumindest wird der Teufel hier nicht mit den klassischen Werten der Aufklärung verknüpft, aber er erscheint dennoch oft als der Erneuerer oder zumindest jener, der zu Neuem anregt, auch wenn dies die Gefahr des Hochmuts birgt. Dadurch, dass al-Ḥakīm genau diesen Aspekt herausstreicht, zeigt er nicht nur eine weitere Dimension des Mythos auf, sondern macht den Teufel zu einer zeitlosen Figur der Erneuerung, die wiederum in die Nähe der Aufklärung gestellt werden kann.

Eine interessante Frage wäre im Weiteren, danach zu fragen, welche Texte aufbauend auf al-Ḥakīm's Schaffen diesen Stoff weiterverarbeitet haben und inwieweit dieselben Aspekte und Perspektiven auf diesen Stoff zum Tragen kamen.

8. Literaturverzeichnis

- Abboud, Abdo. 1984. *Deutsche Romane im arabischen Orient. Eine komparatistische Untersuchung zur Rezeption von Heinrich Mann, Thomas Mann, Hermann Hesse und Franz Kafka*. Frankfurt am Main - Berlin - Bern - New York - Paris - Wien: Peter Lang.
- Al-Shetawi, Mahmoud. 1989. „The Treatment of Greek Drama by Tawfiq al-Hakim“. *World Literature Today* 63 (1): 9–14. <https://doi.org/10.2307/40145039>.
- Andreotti, Mario. 2000. *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern & Wien: Haupt (UTB).
- Badawi, Mohamed Moustafa. 1987. *Modern Arabic Drama in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1988. „A Passion for Experimentation: The Novels and Plays of Tawfiq al-Hakim“. *Third World Quarterly* 10 (2): 949–60.
- Bauer, Manuel. 2018. *Der literarische Faust-Mythos : Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-476-05385-5>.
- Behzadi, Lale. 2008. „Ausblick und Spiegelung: Goethes Faust in der arabischen Literatur“. In *Orient und Okzident : zur Faustrezeption in nicht-christlichen Kulturen*, herausgegeben von Jochen Golz, 67–76. Köln & Wien: Böhlau.
- Beller, Manfred. 1970. „Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre“. *Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft / International Journal for Literary Studies* 5 (1): 1–38.
- Carlson, Marvin. 2013. „Negotiating Theatrical Modernism in the Arab World“. *Theatre Journal* 65 (4): 523–535.
- . 2016. „Tawfiq al-Hākīm as the Representative Egyptian Dramatist in the West“. In *Rewriting narratives in Egyptian theatre: Translation, Performance, Politics*, herausgegeben von S. Aaltonen und A. Ibrahim, 97–106. Taylor and Francis Inc.
- Conrad, Sebastian, Hrsg. 2012. *German Colonialism: A Short History*. Übersetzt von Sorcha O'Hagan. Cambridge : Cambridge University Press,.
- Daly, M. W., Hrsg. 1998. *The Cambridge History of Egypt: Volume 2: Modern Egypt, from 1517 to the End of the Twentieth Century*. Bd. 2. The Cambridge History of Egypt. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521472111>.
- Diem, Werner. 1974. *Hochsprache und Dialekt im Arabischen. Untersuchungen zur heutigen arabischen Zweisprachigkeit*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- DWDS. o. J. „Rezeption“. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Zugriffen 31. März 2020. <https://www.dwds.de/wb/Rezeption>.
- El Cinema. o. J. „Al-mar'a allati ġalabat aš-Šayṭān“. *El Cinema*. Zugriffen 6. Juli 2020. <https://elcinema.com/ar/work/1004170/>.
- El-Enany, Rasheed. 2000. „Tawfiq Al-Hākīm and the West: A New Assessment of the Relationship“. *British Journal of Middle Eastern Studies* 27 (2): 165–175.
- Frenzel, Elisabeth. 2008. *Motive der Weltliteratur*. 6., überarb. u. erg. Aufl. Kröners Taschenausgabe 301. Stuttgart: Kröner.
- Friedrich, Hans-Edwin. 2009. „Rezeptionsästhetik / Rezeptionstheorie“. In *Methodengeschichte der Germanistik*, herausgegeben von Jost Schneider. Berlin & New York: De Gruyter.
- Goethe, Johann Wolfgang. 2006. *Faust. Der Tragödie Erster Teil*. Stuttgart: Reclam.
- Golz, Jochen, Hrsg. 2008. *Orient und Okzident: zur Faustrezeption in nicht-christlichen Kulturen*. 1. Aufl. Köln & Wien: Böhlau.
- Hākīm, Tawfiq al-. o.J. *Fann al-Adab*. Kairo: Dār Miṣr li-ṭ-Ṭibā'a

- Ḥakīm, Tawfiq al-. o.J. *Sirr al-muntaḥira*. Kairo: Dār Miṣr li-ṭ-Ṭibāʿa
- . 1938. *ʿAhd aš-Šayṭān*. Kairo: Dār Miṣr li-ṭ-Ṭibāʿa.
- . 1943. *Sulaymān al-Hakīm*.
- . 1953. *Arinī Allāh*. Kairo: al-Maktab al-Adab.
- . 1988. *Šahrazād*. Kairo: Dār Miṣr li-ṭ-Ṭibāʿa.
- . 1990. *Return of the Spirit: Tawfiq al-Hakim's Classic Novel of the 1919 Revolution*. 1. Engl.-language ed. Washington, DC: Three Continents Press.
- Ḥakīm, Tawfiq, und William Maynard Hutchins (Übersetzer). 1998. *In the Tavern of Life & Other Stories*. Boulder, CO [u.a.]: Rienner, Print. A Three Continents Book.
- Ḥakīm, Tawfiq al-. 2008. *The Essential Tawfiq al-Hakim*. Herausgegeben von Denys Johnson-Davies. Kairo: The American University in Cairo Press.
- Ḥakīm, Tawfiq, und Mona Radwan (Übersetzerin). 2015. *The Revolt of the Young: Essays by Tawfiq Al-Hakim*. Bd. First edition. Modern Intellectual and Political History of the Middle East. Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Hempfer, Klaus. 2018. *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hilmi, Aladin. 1986. Die Rezeption Goethes in Ägypten. Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag: Stuttgart.
- Hutchins, William M. 1988. „The theology of Tawfiq al-Hakīm: an exposition with examples“. *The Muslim World* 78 (3–4): 243–79.
- . 2003. *Tawfiq Al-Hakim: A Reader's Guide. A Three Continents Book*. Boulder: Rienner.
- Ismat, Riad. 2019. *Artists, Writers and The Arab Spring*. Cham, Schweiz: Palgrave Macmillan.
- Khattab, Aleya. 2008. „Die faustische Frau in der arabischen Literatur: Die Frau, die über den Teufel triumphierte“. In *Orient und Okzident : zur Faustrezeption in nicht-christlichen Kulturen*, herausgegeben von Jochen Golz, 77–90. Köln & Wien: Böhlau.
- Koopmann, Helmut. 2013. *Nachgefragt. Zur deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. [N.p.]: Vittorio Klostermann.
- Kreutzer, Leo. 2012. „Entstehung und Erfahrungen der 'École de Hanovre' in der afrikanischen Germanistik“. In *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart: Literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, herausgegeben von Michael Hoffmann und Rita Morrien. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik ; 80. Amsterdam : New York, NY : Rodopi.,
- Leeuwen, Richard van. 2018. *The Thousand and One Nights and Twentieth-Century Fiction: Intertextual Readings. Handbook of Oriental Studies*. Section One, The Near and Middle East 124. Leiden & Boston: Brill.
- Leisler, Edda, und Giesela Prossnitz. 1970. „Max Reinhardts ‚Faust‘-Inszenierungen in Salzburg 1933–1937“. *Maske und Kothurn* 16 (2): 105.
<https://doi.org/10.7767/muk.1970.16.2.105>.
- Lotman, Jurij M. 1975. *Die Analyse des poetischen Textes*. Kronberg, Ts.: Scriptor-Verlag.
- Ludwig, Klemens. 2019. *Die Opferrolle. Der Islam, seine Selbstinszenierung und die Werte der Aufklärung*. München: Langenmüller.
- Lukács, Georg. 1947. *Goethe und seine Zeit*. Bern: A. Francke Ag. Verlag.
- Mahfouz, Safi Mahmoud. 2012. „The Arab Oedipus: Oriental Perspectives on the Myth“. *Modern Drama* 55 (2): 171–96.
- Mommsen, Katharina. 2014. *Goethe and the Poets of Arabia*. Herausgegeben von Michael M. Metzger. Studies in German literature, linguistics, and culture. Rochester, NY: Camden House.
- Mousa, Nedal al-. 1998. „The fortunes of Faust in Arabic Literature“. *New Comparison. A Journal of Comparative and General Literary Studies* 26: 103–17.

- Naguib, Nagi. 1988. „Ägypten als Kunstwerk oder ästhetische Idee. Zur Rezeptionsgeschichte des Romans ‚Die Rückkehr des Geistes‘ (‘Audat ar-rūh) von Taufiq al-Ḥakīm“. *Die Welt des Islams* 28: 363–78.
- Paret, Rudi. 1966. *Der Koran: Übersetzung*. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer.
- Salama, Mohammad R. 2000. „The Aesthetics of ‚Pygmalion‘ in G.B. Shaw and Tawfiq Al-Hakim: A Study of Transcendence and Decadence“. *Journal of Arabic Literature* 31 (3): 222–237.
- Scarinzi, Alfonsina. 2014. „Thematics , oder Warum ein Thema der Literatur überlieferungsfähig und kulturübergreifend wird“. *Orbis Litterarum* 69 (1): 1–22.
- Scherer, Ludger. 2001. „Faust“ in der Tradition der Moderne : Studien zur Variation eines Themas bei Paul Valéry, Michel de Ghelderode, Michel Butor und Edoardo Saguinetti mit einem Prolog zur Thematologie. Bonner romanistische Arbeiten 74. Frankfurt am Main & Wien: Lang.
- Schulze, Reinhard. 1990. „Das islamische achtzehnte Jahrhundert: Versuch einer historiographischen Kritik“. *Die Welt des Islams* 30 (1/4): 140–59.
<https://doi.org/10.2307/1571049>.
- Shaikh, Khalil. 1986. *Der Teufel in der modernen arabischen Literatur*. Islamkundliche Untersuchungen 118. Berlin: Schwarz.
- Shraim, Iyad. 2008. „Goethes Faust und Der Neue Faust Die Rezeption eines Stoffes der Weltliteratur bei Ali Ahmad Bakathir und Hamid Ibrahim“. Münster: Westfälischen Wilhelms-Universität.
- Sing, Manfred. 2017. „Pharaonische Hochkultur und islamischer Niedergang. Das Ringen um kulturelle Souveränität im Ägypten des 19. und 20. Jahrhunderts“. In *Kulturelle Souveränität: Politische Deutungs- und Handlungsmacht jenseits des Staates im 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Gregor Feindt, Bernhard Gißibl, und Johannes Paulmann, 1. Auflage ; 1 ; edition, 112:135–166. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Starkey, Paul. 1977. „Philosophical Themes in Tawfiq Al-Hakīm’s Drama“. *Journal of Arabic Literature* 8 (1): 136–152.
- . 2006. *Modern Arabic literature. New Edinburgh Islamic surveys Modern Arabic literature*. Washington, D.C.: Georgetown University Press.
- Szyska, Christian. 1997. „Re-writing the European Canon: Ali Ahmad Bakathir’s ‚New Faust‘“. In *Encounters of words and texts : intercultural studies in honor of Stefan Wild on the occasion of his 60th birthday*, March 2, 1997, presented by his pupils in Bonn, herausgegeben von Lutz Edzard, 131–48. Arabistische Texte und Studien 10. Hildesheim [u.a.]: Olms.
- Vaget, Hans Rudolf. 2002. „‚Mäßig boshaft‘: Fausts Gefährte“. In *Goethe-Jahrbuch*, herausgegeben von Jochen Golz, Bernd Leistner, und Edith Zehm, 118:234–46. Stuttgart: J.B. Metzler. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02861-7_19.
- Walther, Wiebke. 2004. *Kleine Geschichte der arabischen Literatur*. Von der vorislamischen Zeit bis zur Gegenwart. München: C.H. Beck Verlag.
- Wilpert, Gero von. 2001. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Zymner, Rüdiger, und Achim Hölter, Hrsg. 2013. *Handbuch Komparatistik*. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler.

9. Anhang

Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Rezeption von Goethes Faust I in den Werken von Tawfīq al-Ḥakīm. Dabei wurde der Frage nachgegangen, welche Rezeptionsspuren sich in al-Ḥakīm's Texten finden lassen und wie das Goethe'sche Drama übernommen und verarbeitet wurde. Dazu wurde ein Analysemodell erstellt, das sich auf einschlägige Theorien der Intertextualität, der kulturellen Aneignung und der Rezeptionsforschung stützt, und den Vergleich der Motive, Inhalte und Themen ermöglicht. Die Auswertung zahlreicher Werke al-Ḥakīm's ergab ein vielschichtiges Bild dieses kulturellen Austauschprozesses: Es konnte gezeigt werden, dass sich Tawfīq al-Ḥakīm zwischen verschiedenen Polen der Rezeption bewegt; sich mal auf Augenhöhe zu Goethe gesellt, ihn an anderer Stelle parodiert oder sich den literarischen Stoff aneignet, um ein neues Narrativ zu erschaffen, das Elemente vermeintlich verschiedener Kulturen vereint.

Abstract

This thesis deals with the reception of Goethe's Faust I in the writings of Tawfīq al-Ḥakīm. It examines the question which traces of reception can be found in al-Ḥakīm's texts and how Goethe's drama was adopted and absorbed. For this purpose, an analysis model was created, which is based on relevant theories of intertextuality, cultural appropriation and reception theory, and which allows the comparison of motives, concepts and themes. The evaluation of numerous works al-Ḥakīm's revealed a multi-layered picture of this cultural exchange process: It could be shown that Tawfīq al-Ḥakīm moves between different poles of reception; sometimes joining Goethe at eye level, parodying him at another point or appropriating the literary material in order to create a new narrative that combines elements of supposedly different cultures.