BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN • BAND 26

DAS ERZÄHLERISCHE FRÜHWERK MAḤMŪD TAYMŪRS

BEITRAG ZU EINEM ARCHIV DER MODERNEN ARABISCHEN LITERATUR

VON

ROTRAUD WIELANDT

BEIRUT 1983

IN KOMMISSION BEI FRANZ STEINER VERLAG • WIESBADEN

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000001

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000003

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000004

ROTRAUD WIELANDT

DAS ERZÄHLERISCHE FRÜHWERK MAḤMŪD TAYMŪRS

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000005

BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN

HERAUSGEGEBEN VOM

ORIENT-INSTITUT

DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

BAND 26

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000006

DAS ERZÄHLERISCHE FRÜHWERK MAḤMŪD TAYMŪRS

BEITRAG ZU EINEM ARCHIV DER MODERNEN ARABISCHEN LITERATUR

VON

ROTRAUD WIELANDT

BEIRUT 1983

IN KOMMISSION BEI FRANZ STEINER VERLAG • WIESBADEN

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000007

ISBN 3-515-03106-5
ISSN — 0067-4931

Orient-Institut
der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft
Beirut/Libanon, B.P. 2988

Gedruckt in der Imprimerie Catholique, Beirut.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000008

إلى موظَّفي دار الكتب المصرية في القاهرة

أُهدي هذا الكتاب

مع التقدير العميق والذكرى الطيبة .

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000009

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000010

VORWORT

Das vorliegende Buch ist aus einem ursprünglich breiter angelegten Forschungsvorhaben erwachsen: der chronologischen Erfassung und Beschreibung sämtlicher zwischen 1917 und 1934 erschienenen Erzählwerke Ägyptens und des ostarabischen Raumes. Dieses Unternehmen war Teil des vom Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft begonnenen Projekts „Archiv der modernen arabischen Literatur", mit dessen Fortführung ich ab Mai 1975 als Referentin in Beirut betraut war. Als sich Ende 1977 herausstellte, daß die in Aussicht genommenen äußeren Voraussetzungen für den Abschluß des ganzen mir übertragenen Projektteils wider Erwarten auf absehbare Zeit hinaus nicht geschaffen werden konnten, stand ich vor der Aufgabe, meine Arbeit so umzuorientieren, daß sich aus ihren bisherigen Erträgen auch in wesentlich verkleinertem Rahmen noch ein nützliches Stück arabistischer Grundlagenforschung machen ließ. In dieser Situation entschloß ich mich, den auf Maḥmūd Taymūr bezogenen Teil meiner Materialsammlung gezielt zu vervollständigen und auf seiner Basis eine Monographie über das erzählerische Frühwerk dieses Autors zu verfassen. Für diese Entscheidung waren zwei Gesichtspunkte maßgeblich: die literaturgeschichtliche Bedeutung Maḥmūd Taymūrs und die Tatsache, daß es von seinen Werken wegen der ungewöhnlich komplizierten Überlieferungssituation wahrscheinlich niemals eine kritische Gesamtausgabe geben wird, die wissenschaftlichen Ansprüchen voll genügt. Der letztere Umstand macht gerade in seinem Falle das Verfahren einer genauen Charakterisierung aller einzelnen Erzähltexte, das bei leichter zugänglichen Autoren überflüssig erscheinen könnte, zu einem notwendigen und sinnvollen Unterfangen.

Bei meinen Bibliotheksarbeiten in Kairo haben mir das Deutsche Archäologische Institut sowie Frau Dr. Viktoria Meinecke-Berg und Herr Dr. Michael Meinecke durch ein außergewöhnliches Maß an

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000011

Gastfreundschaft sehr geholfen, wofür ich ihnen nochmals herzlich danken möchte. Die französischen Übersetzungen von Erzählungen Maḥmūd Taymūrs, die im Inventarteil dieses Buches mitverzeichnet sind, wurden mir größtenteils durch Herrn Professor Reinhold Kontzi (Tübingen) bekannt, der mich in seine Sammlung europäischer Übersetzungen arabischer Literatur Einblick nehmen ließ; ich danke ihm für diese Großzügigkeit. Mein Dank gilt weiter den Mitarbeitern der Imprimerie Catholique in Beirut, die beim Druck dieses Buches erneut ihre bewunderungswürdige Genauigkeit im Umgang mit deutschsprachigen Manuskripten bewiesen. Den Referenten des Orient-Instituts und insbesondere Frau Dr. Erika Glassen danke ich für die Drucküberwachung vor Ort.

Gewidmet ist das Buch den Mitarbeitern der Ägyptischen Nationalbibliothek Dār al-kutub in Kairo. Sie haben mir über Monate hin und auch bei hochsommerlichen Temperaturen mit gleichbleibender Freundlichkeit die vielen Zeitungs- und Zeitschriftenbände herausgesucht und ausgehändigt, die ich brauchte, um die schriftstellerische Produktion Maḥmūd Taymūrs verfolgen zu können. Ich danke ihnen für ihre Hilfsbereitschaft.

Marburg, im November 1981 ROTRAUD WIELANDT

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000012

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG 1

TEIL I: SYSTEMATISCHE ANALYSE 23

Kapitel I:
MAḤMŪD TAYMŪRS ZUGANG ZUR ERZÄHLKUNST 25

Kapitel II:
DAS BILD DER WIRKLICHKEIT IN DEN ERZÄHLUNGEN 38

1. *Eigenart und Wandel der realistischen Optik des Autors* . . . 38
2. *Das typisch Ägyptische* 59
3. *Die gesellschaftlichen Verhältnisse* 73
4. *Die innere Welt* 92

Kapitel III:
TYPEN VON ERZÄHLUNGEN 96

1. *Die Charakterstudie* 98
2. *Die Milieustudie* 101
3. *Die ereignisbetonte Erzählung* 103
4. *Die problemorientierte Erzählung* 108

Kapitel IV:
ELEMENTE DER ERZÄHLTECHNIK 115

1. *Die Anlage der Erzählsituation* 115
2. *Die Personencharakteristik und ihr Verhältnis zur Handlung* . 122
3. *Personelle Besetzung und Einheit der Handlung* 131
4. *Ort und Zeit* 133
5. *Anfänge und Schlüsse* 136
6. *Die Wahl der Titel* 140

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000013

7. *Das Vertrauen zum Leser als erzähltechnisches Problem* . . . 143
8. *Zur Frage der Formbestimmung* 146

Kapitel V:
Die sprache der Erzählungen 150

Kapitel VI:
Die Technik der Wiederveröffentlichung und Überarbeitung 160

Schluss 175

TEIL II: INVENTAR 179
Hinweise für die Benutzung des Inventars 181
Werkbeschreibungen in chronologischer Anordnung 184

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER BESCHRIEBENEN ERZÄHLUNGEN 409

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER BESCHRIEBENEN ERZÄHLUNGEN 413

INDEX 417

ABKÜRZUNGEN 419

AUSGEWÄHLTE LITERATUR 421

SUMMARY 427

الخلاصة 431

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000014

EINLEITUNG

Der Ägypter Maḥmūd Taymūr (1894-1973) zählt schon seit etlichen Jahrzehnten zu den Klassikern der modernen arabischen Literatur, und zwar sowohl unter Arabern als auch unter Orientalisten. Gleich seine ersten zwei Bände gesammelter Erzählungen, die 1925 erschienen, wurden von der arabischen Kritik als bahnbrechende Leistung begrüßt,[1] und noch im gleichen Jahr unterbrach im fernen Petersburg ein Professor, der die beiden Bücher vom Autor persönlich zugesandt erhalten hatte, den Gang seiner Vorlesung, um den Studenten begeistert zu verkünden, „daß in der arabischen Literatur eine originelle Novelle geschaffen sei" und Maḥmūd Taymūr bei deren Entwicklung allem Anschein nach „eine hervorragende Rolle" spielen werde.[2] Von jener Zeit an bürgerte es sich im arabischen wie im nichtarabischen Schrifttum ein, Maḥmūd Taymūr als „den" Vater, Begründer oder Wegbereiter der arabischen Kurzgeschichte zu bezeichnen.[3] Und selbst in Darstellungen, die ihn nicht direkt so nennen, erscheint er manchmal als ein einsamer Vorkämpfer einer ganzen Kunstform, dessen Beispiel erst allmählich Schule zu machen begann.[4]

---

[1] S. dazu die u. auf p. 210 und p. 238 angeführten Rezensionen.

[2] I. Kračkovskij (von ihm selbst berichtet in *Über arabische Handschriften gebeugt* 68).

[3] S. z.B. die von an-Nassāǧ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 313 ff. zusammengetragenen Äußerungen, ferner ders., *Maḥmūd Taymūr fī ḍamīrinā l-adabī*, in: al-Adīb Jg. 31 Nr. 6 (Juni 1972) 6 (= *Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya* 118); al-Ḥakīm, *Maḥmūd Taymūr rāʾid al-qiṣṣa al-ʿarabīya* (Buchtitel!); Abdel-Meguid 109; Schoonover 36; Diem 113.

[4] S. z.B. Kračkovskij 69, außerdem die Laudatio Ṭāhā Ḥusayns auf Maḥmūd Taymūr bei dessen Aufnahme in die Kairiner Akademie der arabischen Sprache am 26.1.1950, in: Maǧallat maǧmaʿ al-luġa al-ʿarabīya 8 (1955) 45 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000015

Daß Maḥmūd Taymūr um die Verwurzelung der Kurzgeschichte in der modernen arabischen Literatur außerordentlich große Verdienste hat, ist über jeden Zweifel erhaben. Dennoch waren seine frühesten Erzählungen zu dieser Zeit in Ägypten weder der Konzeption nach so neu noch der Qualität der Ausführung nach so einmalig, daß man ihretwegen den Ruhmestitel der Begründung der arabischen Kurzgeschichte ihm allein vorbehalten dürfte. Wenn er vielen als der einzig würdige Anwärter auf solche Gründerehren erschien, so beruht das nicht zuletzt auf den näheren Umständen des Beginns seiner Erzählerkarriere: Als Maḥmūd Taymūr mit seinen ersten beiden Kurzgeschichtenbänden an die Öffentlichkeit trat, erfreuten sich Autoren von Kurzgeschichten in der arabischen Welt im allgemeinen noch nicht des Interesses renommierter Kritiker und Verleger, weil man ihre Bemühungen aufgrund der traditionellen einheimischen Begriffe von Sprachkunst vorerst nicht als ernstzunehmendes Literaturschaffen betrachtete. Sie konnten daher in der Regel ihre Arbeiten nicht in Buchform auf den Markt bringen, und einflußreichere Rezensenten schenkten ihnen kaum je Aufmerksamkeit. Maḥmūd Taymūr nun befand sich in der glücklichen Ausnahmesituation, aus einem sehr vermögenden Hause zu stammen; daher konnte er seine Erzählbände ohne Schwierigkeit auf eigene Kosten bei einer angesehenen Verlagsdruckerei in den Satz geben und nachher unentgeltlich bis weit über die Grenzen Ägyptens hinaus an Publizisten und Fachleute für arabische Literatur verschicken. Am Anfang seiner Laufbahn kam ihm bei den Kritikern zudem nicht nur sein eigenes unbestreitbares Talent zugute, sondern auch das hohe Sozialprestige der bekannten Aristokratenfamilie, der er angehörte, und der Ruf ungewöhnlicher philologischer Gelehrsamkeit, in dem sein Vater Aḥmad Taymūr bis nach Europa hin stand. Die Beziehungen, die dieser Vater bereits zu in- und ausländischen Kennern der arabischen Literatur und zur arabischen Presse unterhielt, machten es Maḥmūd Taymūr leicht, seine Erzählbände gezielt an die Adresse derer gelangen zu lassen, die durch eine Besprechung zu ihrer Publizität beitragen konnten. Alle diese Voraussetzungen halfen ihm dabei, sich ins rechte Licht zu setzen, während andere, vielleicht nicht minder begabte Kurzgeschichtenautoren noch weitgehend ein Schattendasein führten. Im übrigen hat die Orientalistik mit ihren Wertungen keinen geringen Anteil am Zustandekommen von Maḥmūd Taymūrs

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000016

frühem Ruhm auch innerhalb der arabischen Welt,[5] und gerade sie war technisch nur schwer in der Lage, das, was andere rings um diesen Autor her in Ägypten auf dem Sektor der Kurzgeschichte leisteten, sofort ganz in den Blick zu bekommen. Denn Kurzgeschichten anderer erschienen aus den erwähnten Gründen eben zunächst fast immer nur in Zeitungen und Zeitschriften, und diese gelangten großenteils überhaupt nicht nach Europa oder Amerika und waren oftmals selbst in der arabischen Welt nicht weit genug verbreitet, um auswärtigen Forschungsreisenden dort bei vorübergehenden Aufenthalten rasch aufzufallen. Wie originell Maḥmūd Taymūr im Bereich der Kurzgeschichte wirklich war, ließ sich unter diesen Bedingungen von orientalistischer Seite kaum abschätzen.

Inzwischen hat sich jedoch unser Kenntnisstand grundlegend verändert: einmal ist es heute für Außenstehende wesentlich einfacher als vor fünfzig Jahren, sich exakt über Vorgänge im modernen Kulturleben der Araber zu informieren; zum anderen hat die arabische Forschung sich während der letzten zwei Jahrzehnte intensiv mit der Entwicklung der modernen arabischen Erzählkunst speziell Ägyptens befaßt und dabei nicht zuletzt die Anfänge der Kurzgeschichte gründlich durchleuchtet. Einen ersten Anreiz dazu gab Yaḥyā Ḥaqqīs *Faǧr al-qiṣṣa al-miṣrīya* (1960), ein Buch, das keine wissenschaftliche Abhandlung im strengen Sinne war, aber die Erinnerungen festhielt, die ein am Entstehen der ägyptischen Kurzgeschichte selbst beteiligter Autor an die Pioniertätigkeit seiner Schriftstellerkollegen bewahrte. Den bisher wichtigsten Schritt in der Aufhellung dieses lange vernachlässigten

---

[5] In frühen arabischen Besprechungen führen die Rezensenten als Beweis für die schriftstellerische Vortrefflichkeit Maḥmūd Taymūrs verschiedentlich positive Urteile von Orientalisten über ihn an (al-Muqtaṭaf Bd. 69 [Juliheft 1926] 102 f.; ibid. Bd. 84 [Aprilheft 1934] 517; ar-Risāla Jg. 3 Nr. 34 [26.2.1934] 359 f.). Für das Bekanntwerden solcher Urteile beim arabischen Publikum sorgte Taymūr selbst: Im Anhang zu seinem dritten Erzählband, *aš-Šayḫ Sayyid al-ʿabīṭ* (1926), ließ er in extenso lobende Äußerungen von Kračkovskij, Krenkow, Kampffmeyer und H. A. R. Gibb abdrucken, die ihm diese Gelehrten in ihren Dankbriefen für die Übersendung der ersten zwei Erzählbände hatten zukommen lassen (197 ff.). Der Sammelband *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) hatte statt eines Vorworts den Text eines Kongreßvortrags von A. Schaade, in dem Maḥmūd Taymūrs Erzählkunst gewürdigt wurde (s. u. p. 351), und der Sammelband *Abū ʿAlī ʿāmil artist* (1934) wurde den Lesern auf einer besonderen Seite gleich hinter dem Titelblatt mit einem für den Autor schmeichelhaften Zitat aus Widmers Einleitung zu seiner Taymürübersetzung (s. u. p. 183) empfohlen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000017

Kapitels neuerer arabischer Literaturgeschichte tat später Sayyid Ḥāmid an-Nassāǧ mit seinem Werk *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra fī Miṣr min sanat 1910 ilā sanat 1933* (1968); neue Einblicke boten aber auch einige kleinere Studien wie etwa ᶜAbbās Ḫiḍr's *al-Qiṣṣa al-qaṣīra fī Miṣr munḏu našᵓatihā ḥattā sanat 1930* (1966). Dank diesen und anderen Arbeiten sind wir heute über das historische Umfeld, aus dem Maḥmūd Taymūrs frühe Erzählwerke hervorgingen, recht genau unterrichtet. Und die Erkenntnisse, die in ihnen niedergelegt sind, zeigen eindeutig, daß man bei dem schon vom Ansatz her problematischen Versuch, die Entstehung der modernen arabischen Kurzgeschichte in den Personen einzelner Gründergestalten historisch zu fixieren,[6] die Lorbeeren keinesfalls nur Maḥmūd Taymūr vorbehalten darf, weil neben ihm und teils sogar vor ihm andere Autoren diese Kunstform mit ähnlichen Zielen und Mitteln wie er und auf durchaus beachtlichem Niveau pflegten.

Damit stellt sich die Aufgabe, den Beitrag Maḥmūd Taymūrs zur Einbürgerung der Kurzgeschichte in der arabischen Literatur neu zu definieren. Erste Voraussetzung dafür ist ein zuverlässiger und detaillierter Überblick über das, was er geschrieben hat. Man mag vielleicht annehmen, ein solcher Überblick müsse gerade im Falle eines Autors, der wie er über Jahrzehnte hin die Beachtung der Kritiker und die Gunst der Leser in weit stärkerem Maße auf sich gezogen hat als die Mehrzahl seiner Kollegen, beim interessierten Publikum längst vorhanden sein. In Wahrheit fehlt er aber bis heute, weil Maḥmūd Taymūr selbst es durch noch zu erörternde Besonderheiten seiner Schaffensweise sehr erschwert hat, ihn zu gewinnen. Darum gibt auch bisher kein Buch einigermaßen vollständig darüber Auskunft, was er alles veröffentlicht hat und in welcher Reihenfolge, wie diese Werke inhaltlich und formal in großen Zügen beschaffen sind, wann, wo und wie oft sie gedruckt wurden und wie sich ihr Text gegebenenfalls von einem Druck zum anderen verändert hat. Diese Lücke soll die vorlie-

---

[6] Die grundsätzliche Problematik eines solchen Unterfangens ist in ihren wichtigsten Aspekten eingehend diskutiert in AN-NASSĀǦ's Artikel *Ḥawla qaḍīyat „ar-riyāda" fī l-qiṣṣa al-miṣrīya al-qaṣīra* (*Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya* 33-50). an-Nassāǧ glaubt allerdings, sie mit einem Kunstgriff entschärfen zu können, der seinerseits recht problematisch ist: er unterscheidet willkürlich zwischen „Versuchen" (*muḥāwalāt*) auf dem Gebiet der Kurzgeschichte und wirklichen Kurzgeschichten und vertritt die Meinung, die Phase der bloßen Versuche habe mit Muḥammad Taymūr, dem älteren Bruder Maḥmūds, geendet (ibid. 48-50).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000018

gende Arbeit ein Stück weit füllen. Sie erschließt einen zeitlich begrenzten Ausschnitt aus Maḥmūd Taymūrs umfangreicher epischer Produktion, und zwar mit zwei verschiedenen Instrumenten. Das erste ist eine systematische Analyse; sie weist auf, vor welchem historischen Hintergrund und mit welchen theoretischen Prämissen Maḥmūd Taymūr zum Erzähler wurde, verfolgt dann die Eigenart seiner Stoffe, Themen, Gestaltungsmittel und Publikationsmethoden durch die Texte der betrachteten Schaffensphase und stellt so eine Basis her, von der aus die Frage nach dem literaturgeschichtlichen Ort seiner frühen Erzählungen neu aufgerollt werden kann. Das zweite ist ein chronologisch geordnetes Inventar; es beschreibt alle einzelnen ermittelten Werke der behandelten Zeit und weist dabei auf Besonderheiten des Gehalts, des Aufbaus und der Textgeschichte hin. Der erste, systematische Teil ist zu fortlaufender Lektüre gedacht; der zweite, das Inventar, kann auch zu Nachschlagezwecken dienen und macht zugleich die Textgrundlage sichtbar, auf der die allgemeineren Aussagen des ersten beruhen. Da es vornehmlich um eine Bestandsaufnahme geht, die grundlegende Sachverhalte rasch durchschaubar macht, kann die Darstellung weder beliebig in die Breite noch beliebig in die Tiefe gehen. Darum werden manche Gesichtspunkte, die einer näheren Untersuchung wert wären, mehr angedeutet als erschöpfend erörtert, und die Werkbeschreibungen vermerken nicht alles, was zu dem jeweiligen Text gesagt werden könnte, sondern nur einige Hauptcharakteristika und über sie hinaus das, was im Vergleich zu anderen Texten des Autors besonders auffällt.

Die hier unternommene Übersichtsstudie beschränkt sich auf das erzählerische Frühwerk Maḥmūd Taymūrs. Darüber, was im Werk dieses Autors als früh zu betrachten ist, gibt es keinen wissenschaftlichen Konsensus, und es kann ihn auch nicht geben: was unter bestimmten Aspekten noch als früh einzustufen ist, ist es unter anderen schon nicht mehr, und objektive und allgemeingültige Maßstäbe dafür, wo bei einem Schriftsteller die Jugend endet, besitzen wir nicht. Trotzdem muß von jedem, der über Maḥmūd Taymūrs erzählerisches Frühwerk redet, erwartet werden, daß er offenlegt, was er unter ihm versteht und nach welchen Kriterien er es definiert.

Man könnte meinen, wenigstens im Hinblick auf den Anfang dieses Schaffensabschnitts seien keine unterschiedlichen Auffassungen möglich.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000019

Es gibt sie aber doch, und zwar aus mehr als einem Grund: Zunächst einmal besteht keine Einhelligkeit darüber, ab wann Maḥmūd Taymūrs dichterische Veröffentlichungen den Namen Erzählung verdienen. Er hat nämlich zwischen 1916 und 1919 in der Zeitschrift „as-Sufūr" eine Reihe poetischer Prosastücke publiziert, und eines von ihnen, *al-Ḥubb bayna damᶜat al-yaᵓs wa-qublat al-amal,*[7] schließt, wenngleich in blassen Konturen, die Darbietung einer kleinen Begebenheit ein. Nun wird vereinzelt argumentiert, dieser Text baue ungeachtet seines lyrischen Tons und seiner Empfindsamkeit auf dem Ereignis auf, das in Berichtshaltung vorgeführt werde, und müsse demnach als Erzählung bewertet werden.[8] In der Tat handelt es sich hier um einen Grenzfall, über dessen Einordnung man geteilter Ansicht sein kann. Fest steht aber, daß dieses Prosastück keine Erzählung im Sinne der Kurzgeschichten ist, die Maḥmūd Taymūr später berühmt gemacht haben, und daß er selbst es auch nicht als solche auffaßte. Er bezeichnete nämlich die Geschichte *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*, die erstmals im Mai 1922 in „as-Sufūr" erschien, als seine früheste.[9]

Damit kommen wir allerdings gleich zu einem zweiten kontroversen Punkt. Denn dieses Selbstzeugnis des Autors, das in einem Teil der Sekundärliteratur zum Ausgangspunkt der Chronologie gemacht wird,[10] ist eindeutig falsch und wahrscheinlich einem Erinnerungsfehler entsprungen. Der Autor hat mit der genannten Angabe über *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*, wie am Wortlaut seiner Äußerung zu ersehen ist, das Entstehungsdatum, nicht die Publikationszeit gemeint,[11] und die Entstehung

---

[7] In: as-Sufūr Nr. 69 (29.9.1916) 7.

[8] N. Ibrāhīm 173 ff. Die gleiche Einordnung findet man ohne genaue Angabe von Gründen zuvor schon bei Ḫiḍr 176. Ibid. 177 wird noch ein zweites poetisches Prosastück des Autors aus „as-Sufūr" als Erzählung identifiziert, und zwar vielleicht deshalb, weil es 1941 gänzlich umgestaltet in dem Erzählband *Maktūb ᶜalā l-ǧabīn* erneut auftauchte; in seiner ursprünglichen Fassung ist es jedoch eine allegorische Dichtung, die genau wie etwa Goethes *Heidenröslein* in der Vergangenheitsform spricht, aber gleichwohl keine Handlung im epischen Sinne enthält.

[9] So z.B. schon im Vorspruch der Geschichte in der 1. Aufl. des Sammelbandes *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* 3 und später im Vorwort des Sammelbandes *Firᶜawn aṣ-ṣaġīr* 21.

[10] S. z.B. al-Ḥakīm 43, Abū Sālim 53, Ibn aš-Šarīf 32, al-Ibyārī, *ᶜĀlam Taymūr al-qaṣaṣī* 12.

[11] Deutlich vor allem in der Formulierung des Vorworts von *Firᶜawn aṣ-ṣaġīr* (s. o. Anm. 9): „Mir floß eine Kurzgeschichte aus der Feder, nämlich *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*, und nach ihr schrieb ich eine zweite Geschichte, nämlich *Yuḫfaẓu bi-šubbāk al-barīd.*" (gemeint ist: *Yuḫfaẓu bi-l-būsta*).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000020

von *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* ist durch eine andere Quelle für das Jahr 1921 bezeugt.[12] Schon im Mai 1920 aber hat er in „aš-Šabāb" die Geschichte *Yuḥfaẓu bi-l-būsta* veröffentlicht, die nachher zusammen mit *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* in seinen ersten Erzählband einging. Legt man also, was in dieser Arbeit geschehen soll, Maḥmūd Taymūrs eigenen Begriff der Erzählung zugrunde, so beginnt das erzählerische Frühwerk des Autors 1920 mit *Yuḥfaẓu bi-l-būsta.*

Die Entscheidung darüber, bis wohin man sinnvollerweise die frühen Erzählungen Taymūrs ansetzen soll, wirft wesentlich kompliziertere Probleme auf und erfordert zugleich eine Teilantwort auf die allgemeinere Frage, in welche Phasen die künstlerische Entwicklung des Autors als ganze zu gliedern ist. Solche Phaseneinteilungen sind in der Fachliteratur schon mehrfach versucht worden und folgen im ganzen zwei verschiedenen Schemata.

Das eine geht auf die früheste und bis heute beste arabische Monographie über Maḥmūd Taymūr zurück, die 1944 Nazīh al-Ḥakīm publizierte. Dieser Verfasser unterscheidet ohne Angabe genauer Zeitgrenzen im bis dahin erschienenen epischen Werk Taymūrs drei Phasen, und zwar vornehmlich in Bezug auf die Art der Behandlung der Personen. In der ersten konzentrierte sich nach ihm der Autor auf die Beschreibung des sinnlich Wahrnehmbaren (*waṣf ḥissī*) an den Gestalten, wobei er als Helden „gewöhnliche Menschen" bevorzugte, die nur selten von oberhalb der Mittelklasse stammten; bereits damals begann er freilich ein spezielles Interesse an krankhaft veränderten Persönlichkeiten an den Tag zu legen; als Beispiele aus dieser Phase nennt al-Ḥakīm die Geschichten *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*, *aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas*, *ᶜAmm Mitwallī*, *al-Uǧra*, *Ḥūrīyat al-baḥr*, *aš-Šayṭān* und *at-Tawba.* In der zweiten Phase bewegte sich Maḥmūd Taymūr ihm zufolge zwischen der Tendenz, an den Personen und ihrem Tun das sinnlich Wahrnehmbare herauszuarbeiten, (*ḥissīya*) und der anderen, sie psychologisch zu analysieren (*taḥlīlīya*); er gestaltete gern den Kampf zwischen Vernunft und Instinkt, Körper und Geist und ließ dieses Drama vorzugsweise in Individuen ablaufen, die zu den Unterdrückten und physisch oder intellektuell Zukurzgekommenen zählten; typisch für diese Phase sind nach al-Ḥakīm die Erzählungen *al-Kasīḥ*, *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* und *al-Aṭlāl.*

[12] AL-IBYĀRĪ, *ᶜĀlam Taymūr al-qaṣaṣī* 12.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000021

In der dritten Phase nahm dann laut al-Ḥakīm bei Taymūr das Interesse an der psychologischen Analyse völlig überhand, und zwar richtete es sich primär auf das Walten der Instinkte, von denen der Autor nun die menschliche Persönlichkeit beherrscht sah; im Vordergrund stand dabei der Selbsterhaltungsinstinkt (*ġarīzat al-baqāʾ*), den Taymūr häufig in der Auseinandersetzung mit Krankheit und Tod vorführte oder in der Sonderform des Geschlechtstriebs studierte; dieser Phase gehören nach al-Ḥakīm beispielsweise die Geschichten *ʿIzrāʾīl al-qarya*, *Ǧarīmat ḥubb* und *al-ʿAwda* an.[13] Im Ablauf aller drei Phasen sieht al-Ḥakīm eine Entwicklung von der realistischen zur analytischen Grundhaltung (*min al-wāqiʿīya ilā t-taḥlīlīya*).[14] Parallel zu diesem Umschwung fand seiner Auffassung nach in Maḥmūd Taymūrs Werk eine Abkehr von Stoffen, Themen und Darbietungsformen mit ausgeprägtem Lokalkolorit zugunsten allgemein menschlicher Gehalte und Aussageformen statt. Die hiermit gegebene Interpretation der Wandlungen von Taymūrs Erzählkunst hat im arabischen Schrifttum fortgewirkt und ist in den Hauptlinien unter anderem von an-Nassāǧ übernommen worden.[15]

Eine Periodisierung, die von diesem Muster teils erheblich abweicht und zudem die gesamte Erzählerkarriere Maḥmūd Taymūrs deckt, hat 1974 Issa Peters in einer bemerkenswerten, leider noch ungedruckten Dissertation vorgeschlagen.[16] Er teilt das epische Werk des Autors in vier Phasen ein. Die erste (1920-1926) ist nach ihm die „naturalistische"; in ihr stellte Taymūr mit sozialkritischem Tenor das Leben als Kampf ums Dasein dar, in dem die Menschen hauptsächlich nach Maßgabe ihrer Instinkte handeln und um ihres Vorteils willen auch hemmungslos Heuchelei und bewußte Täuschung praktizieren. Die zweite (1928-1937)[17] nennt Peters die „Übergangsphase" (transitorial phase); in ihr machte der Autor seinem Urteil nach unter dem Einfluß

---

[13] *Maḥmūd Taymūr* 42-69.

[14] So die Kapitelüberschrift ibid. 42.

[15] *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 362 ff.

[16] *Maḥmūd Taymūr and the Modern Egyptian Short Story*. Maschinenschriftl. Ph.D.-Thesis Columbia University 1974.

[17] Die Lücke von einem Jahr, die zwischen dieser und der vorausgegangenen Phase klafft, erklärt sich daraus, daß Peters keine zuerst 1927 publizierten Erzählungen Maḥmūd Taymūrs gefunden hat. Es gibt aber doch welche (Nr. 34, 35 und 36 unseres Inventars).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000022

westlicher Schriftsteller einen Reifungsprozeß durch, während dessen das Individuum mit seinem freien Willen und seiner Verantwortung, seinen Gefühlen und seinen Geisteszuständen ins Zentrum seines Erzählens rückte, womit er selbst von einem „writer of social consciousness" zu einem „writer of individual consciousness" wurde; seine bevorzugten Themen waren damals Entsagung, Enttäuschung, übermäßige Zentriertheit auf das eigene Ich, Autosuggestion, Schuldgefühle und moralische Konflikte. In einer dritten Phase (1937-1959), die Peters als die „realistische" bezeichnet, befand sich der Autor im Stadium seiner künstlerischen Reife; er zeigte in seinen Erzählungen wieder mehr Interesse an Sozialbeziehungen, maß den äußeren Umständen im Leben des Individuums neben dem Subjektiven verstärktes Gewicht bei und betonte die Rolle des Schicksalhaften; damit verriet er nach Peters insgesamt eine vertiefte Einsicht in die Komplexität menschlicher Existenz. Als vierte schließlich nimmt Peters eine Phase des Niedergangs (1959-1973) an, in der der Autor in vordergründiges Moralisieren und Sentimentalität verfiel.[18]

Diese beiden Periodisierungen unterscheiden sich insbesondere in der Frage, an welcher Stelle innerhalb der Entwicklung von Taymūrs Erzählkunst das Interesse an menschlichen Instinkten und der Realismus am ausgeprägtesten sind, und sie arbeiten zudem offenkundig mit stark divergierenden Begriffen davon, was Realismus überhaupt ist. All dies braucht uns jedoch für jetzt nicht näher zu beschäftigen. Hier geht es allein darum, zu prüfen, welche Gesichtspunkte man aus ihnen für eine zweckmäßige Begrenzung von Maḥmūd Taymūrs epischem Frühwerk gewinnen kann. Unabhängig von biographischen Daten und speziellen inhaltlichen Kriterien läßt sich der Begriff des Frühwerks auf zwei verschiedene Weisen fassen: einmal eng und statisch, nämlich so, daß unter ihn nur fällt, was der Autor im wesentlichen nach Art seiner allerersten Publikationen verfaßt hat; zum anderen weiter und dynamischer, nämlich so, daß er alle Texte bis zu jenem Zeitpunkt einschließt, an dem ein erster umfassender Wandel in den Gestaltungs-

[18] Die Arbeit von PETERS gilt fast ganz der Begründung dieser Phaseneinteilung und ihrer Illustrierung am Beispiel ausgewählter Kurzgeschichten; daher erübrigen sich hier Einzelbelege. Eine Kurzfassung des Einteilungsschemas findet sich auf p. 2 f. des Abstracts der Dissertation.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000023

prinzipien des Autors vollzogen und insofern eine neue Entwicklungsstufe erreicht war. Wir legen im folgenden die zweite Begriffsfassung zugrunde. So verstanden würde das erzählerische Frühwerk Taymūrs nach dem Schema von al-Ḥakīm mit Eintritt der dritten Phase enden, die anhand der Textbeispiele spätestens ab Ende 1929 anzuberaumen wäre, nach dem Schema von Peters mit der zweiten Phase, die 1928 beginnt. Beide Forscher sind sich aber nicht nur darin einig, daß etwa um die gleiche Zeit, gegen Ende der Zwanzigerjahre, bei Taymūr ein neues Schaffensstadium erreicht ist, sondern sie haben auch eine bis zu einem gewissen Grade identische Vorstellung davon, worin das Neue bestand, das sich damals in Taymūrs Erzählungen manifestierte: al-Ḥakīm spricht von einer ungeteilten Hinwendung zur Methode psychologischer Analyse, Peters von einer Konzentration auf Bewußtsein und Gefühlsleben des Individuums; beide vermerken also eine wesentliche Vertiefung in der Behandlung des Seelischen. Dieses Phänomen beobachtete an-Nassāğ bei seiner chronologischen Sichtung der Texte ebenfalls, und zwar etwa ab Ende 1928.[19] Auch die für diese Arbeit angestellten Untersuchungen bestätigen es und ergeben lediglich, daß es schon etwas früher anzusetzen ist, nämlich ab Mai 1927.[20]

Daß mit der Hinwendung zum Psychologischen unmittelbar eine Richtungsänderung weg vom Lokalkolorit und hin zum allgemein Menschlichen einhergegangen sei, können wir allerdings anhand unserer Textbefunde nicht behaupten. Diese Ansicht hat al-Ḥakīm offensichtlich aus einer Selbstdarstellung übernommen, die Taymūr 1938 in einem Vortrag gab.[21] Dort beschrieb der Autor seine verstärkte Neigung zur Seelenanalyse, hinter der seinem Empfinden nach das Bemühen um die Charakteristik des ägyptischen Milieus nunmehr zurückzutreten hatte, als Ergebnis einer Läuterung seines Begriffes von „hoher Literatur", die er auf seinem ersten langen Europaaufenthalt erfahren habe; er sprach von dem „grellen Lokalkolorit"[22] seiner früheren

---

[19] *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 364.

[20] Mit der Erstpublikation von *Raǧab Afandī* (näheres dazu u. p. 52 ff. und p. 93).

[21] Gehalten in der Amerikanischen Universität Beirut. Unter dem Titel *al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba* erstmals gedruckt als Vorwort des Erzählbandes *Fir'awn aṣ-ṣaġīr* (1939, hier zitiert nach der 3. Aufl. Kairo 1963) und dann nochmals als Vorwort der Essaysammlung *Šifā' ar-rūḥ* (Kairo o.J.).

[22] Ibid. (= Vorwort zu *Fir'awn aṣ-ṣaġīr* 30 = Vorwort zu *Šifā' ar-rūḥ* 15). Der verwendete arabische Terminus lautet *al-alwān al-maḥallīya aṣ-ṣāriḫa*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000024

Erzählungen als etwas Übertriebenem und Unreifem.[23] Taymūr schien in diesem Zusammenhang etwas unreflektiert vorauszusetzen, Vertiefung in die Eigenart des ägyptischen Milieus vertrage sich von einem bestimmten Punkt an nicht mehr mit „hoher Literatur", weil sie die Vertiefung in allgemein menschliche Strukturen der Psyche behindere. Diese Theorie ist von arabischen Kritikern bereits mit Recht angefochten worden.[24] Läßt man einmal die Problematik der Bestimmung der „hohen Literatur" beiseite, so bleibt die Frage, weshalb eigentlich die intensive Beschäftigung des Schriftstellers mit dem Milieu seiner Gestalten deren psychologischer Durchdringung im Wege stehen soll; Innenleben und Milieu des Menschen hängen gewöhnlich zu eng miteinander zusammen, als daß man das eine überhaupt ohne das andere verstehen könnte. Wohl nicht zuletzt deshalb hat Taymūr in seinen Erzählungen auch nach 1927 de facto dem Lokalkolorit nicht entsagt: die seither erschienenen Geschichten lassen zwar hin und wieder einmal im Vergleich zu den vorherigen ein gesteigertes Interesse am allgemein Menschlichen und eine Tendenz zum Abstrahieren vom konkreten ägyptischen Rahmen erkennen;[25] die allermeisten zeichnen sich jedoch nach wie vor durch ein kräftiges Lokalkolorit aus und leben in ihrer Wirkung nicht zuletzt von ihm. Das Jahr 1927 bildet also nur in Bezug aufs Psychologische, nicht in Bezug aufs Lokalkolorit eine deutliche Zäsur.

Mit dieser Zäsur könnte man das erzählerische Frühwerk Maḥmūd Taymūrs gleichwohl enden lassen. Das soll aber in dieser Arbeit nicht geschehen, und zwar vor allem aus folgenden Erwägungen heraus: Was die ab 1927 erkennbare Vorliebe des Autors für das Nachzeichnen subtiler seelischer Vorgänge konkret bedeutete und inwieweit sie ihn über seine früheren Muster der Personen- und Handlungsdarstellung hinausführte, sieht man bei ihrem ersten Auftreten noch nicht so klar wie in den folgenden Jahren; geht man ihr noch ein Stück weit nach, dann wird besser verständlich, von welchen Voraussetzungen aus der Autor sich in diesem Punkt entwickelte und wohin. Außerdem brachten

---

[23] Ibid. 30 f. bzw. 15 f. (sehr ähnlich *Dirāsāt* 121 ff.).

[24] Ḫiḍr 179; ʿA. Ibrāhīm 226.

[25] S. z.B. die Erzählungen *al-Umūma* und *aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir* (Werkbeschreibungen u. p. 374 und p. 404).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000025

gerade die ersten Jahre nach der Wendung zur psychologischen Analyse bei Taymūr im Gegensatz zu allen vorausgegangenen einen sehr auffälligen Zuwachs an erzähltechnischen Fertigkeiten; würde man diese Jahre aus dem Frühwerk ausklammern, so bekäme man auf der Ebene des Formalen doch wiederum nur einen relativ statischen Ausgangszustand in der Erzählkunst des Autors zu Gesicht, nicht, wie wir es vorhaben, einen ersten Entwicklungsabschnitt.

Bis wohin läßt man nun zweckmäßigerweise Taymūrs erzählerisches Frühwerk reichen, wenn man es nicht mit der Zäsur von 1927 für abgeschlossen erklären will? Gemäß dem Schema von Peters wäre der Autor 1937 mit dem Eintritt in eine „realistische Phase" im Stadium seiner Reife angelangt. Von diesem Schema her läge es also nahe, das Frühwerk als die Summe der bis 1937 erschienenen Erzähltexte zu begreifen. Gegen eine solche Lösung ist jedoch etliches einzuwenden.

Peters erblickt Taymūrs Realismus in einer neuen Gewichtsverteilung zwischen den Elementen der in den Erzählungen dargestellten Wirklichkeit: stärkere Berücksichtigung des Sozialen neben dem Individuellen, der äußeren Umstände neben der Innerlichkeit, usw. Welches genaue Mischungsverhältnis zwischen diesen Wirklichkeitskomponenten seiner Ansicht nach das „realistische" ist und warum, verrät er uns allerdings nicht. Schon deshalb ist objektiv nicht nachprüfbar, ob nach den von ihm angewandten Kriterien in Taymūrs Entwicklung gerade 1937 ein Einschnitt anzusetzen ist. Dazu kommt noch ein weiteres: Nehmen wir einmal an – wofür in den Texten tatsächlich einiges spricht –, bei Taymūr habe im Laufe der Dreißigerjahre eine Akzentverschiebung in der von Peters bezeichneten Richtung stattgefunden. Dann brachte dieser Vorgang jedenfalls keine plötzliche und radikale Umkehr der Proportionen in der Zusammensetzung der dargestellten Wirklichkeit, sondern nur einen ganz allmählichen Wandel um feine Nuancen; dieser Wandel vollzog sich überdies nicht mit fortschreitender Zeit gleichmäßig in allen neu veröffentlichten Erzählungen, sondern machte sich nur in einem Teil von ihnen bemerkbar, während andere durch ihn gar nicht berührt wurden. Bei dieser Sachlage wäre es, selbst wenn Peters seinen Maßstab des Realismus genauer definiert und begründet hätte, äußerst schwierig, objektiv zu entscheiden, ob Taymūr nun 1937 in Peters' Sinne zum Realisten wurde und nicht vielleicht ein paar Jahre vorher oder nachher. Inwieweit der Realismusbegriff von Peters

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000026

ein wesentliches Moment in Taymūrs erzählerischer Entwicklung erfaßt, sei für jetzt dahingestellt. Unabhängig von dieser Frage ist es jedoch problematisch, ihn oder auch beliebige andere inhaltliche und formale Kriterien als Grundlage für ein Urteil darüber zu benutzen, wann der Autor künstlerisch „reif" war. Was Interpreten reif finden und was nicht, ist zu einem guten Teil eine Angelegenheit subjektiver Wertung und ändert sich auch im Lauf der Geschichte. Speziell im Hinblick auf die Entwicklung Taymūrs wird man daran zweifeln können, ob — wenn man überhaupt von Reife sprechen will — die Jahre zwischen 1928 und 1937, die Peters etwas leichtgewichtig als bloße „Übergangsphase" qualifiziert, wirklich einer noch nicht reifen Erzählkunst zuzurechnen sind. Gerade in ihnen hat der Autor nämlich einige seiner gedanklich tiefsten und technisch gekonntesten Kurzgeschichten publiziert — die wohl nicht zuletzt dieser ihrer Qualitäten wegen auch zu den meistübersetzten gehören: *Ṣābiḥa*, *Abū ʿArab*, *ʿIzrāʾīl al-qarya*, *Naǧīya ibnat aš-šayḫ* usw. [26]

Alles in allem ist die von Peters angenommene „realistische" Phase des „reifen" Taymūr eine zu wenig objektivierbare Größe, als daß sie uns hier für eine klare Begrenzung des erzählerischen Frühwerks des Autors dienlich sein könnte. Verzichtet man aber bei der Definition dieses Frühwerks ganz auf den Bezugspunkt einer wie auch immer bestimmten Reifephase, so läßt sich damit noch nicht alle Subjektivität ausschließen: was sich in Taymūrs Erzählungen entwickelt hat, entwickelte sich fast durchweg mit gleitenden Übergängen, und während sich manche formalen oder inhaltlichen Charakteristika änderten, blieben andere konstant; insofern haftet jedem Versuch, das Schaffen des Autors in historische Abschnitte zu unterteilen, ein gewisses Maß an Willkür an. Darum erhebt auch die im folgenden vorgenommene Grenzziehung nicht den Anspruch, die einzig vertretbare zu sein.

Wir setzen für diese Arbeit Taymūrs erzählerisches Frühwerk bis einschließlich zum Jahr 1934 an. Spätestens in diesem Jahr hatte der Autor einen erzähltechnischen Standard erreicht, der sich als demjenigen seiner Anfangszeiten eindeutig überlegen demonstrieren läßt; und aus

[26] Auf welche Tatsachen sich das hier ausgesprochene Werturteil stützt, ist an den entsprechenden Werkbeschreibungen im Inventarteil dieser Arbeit leicht abzulesen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000027

dem nämlichen Jahr stammt das erste Zeugnis dafür, daß der Autor selbst sich nunmehr als fortgeschritten empfand und auf die bisherige Entwicklung seiner Erzählkunst mit Stolz zurückzublicken begann. Beides, die objektive technische Vervollkommnung und das subjektive Bewußtsein, sie erzielt zu haben, dokumentiert sich greifbar in dem Sammelband *al-Waṭba al-ūlā*, den der Autor 1934 mit genauer Inhaltsbeschreibung als im Druck befindlich ankündigte.[27] Der Titel bedeutet „*Der erste Sprung*" oder, wie man in freierer Übersetzung besser sagen würde, „*Der erste große Schritt*". Das Buch vereinigt in sich ausgewählte Erzählungen aus den ersten drei Sammelbänden des Verfassers, die 1925 bis 1926 erschienen waren. Es bietet diese Texte dem Leser jedoch nicht in der Originalfassung, sondern in meist stark überarbeiteten Versionen, an denen leicht zu erkennen ist, was dem Autor jetzt an ihrer vormaligen Gestalt nicht mehr gefiel und in welche Richtung sich seine Formprinzipien inzwischen gewandelt hatten. Er selbst verschwieg das Faktum der Überarbeitung nicht, erweckte freilich mit Titel und Vorwort den Eindruck, er wolle die drei frühesten Erzählbände dem Publikum deshalb ins Gedächtnis rufen, weil sie in sich selbst der erste große Schritt seiner künstlerischen Entwicklung gewesen seien. In Wirklichkeit hat sich mit diesen ersten drei Bänden und innerhalb der Jahre vor ihrer Veröffentlichung an Taymūrs Erzählkunst verhältnismäßig wenig geändert, dafür aber umso mehr zwischen 1926 und der Redaktion von *al-Waṭba al-ūlā*, wie der Vergleich der überarbeiteten

---

[27] Im Anhang des Erzählbandes *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* zusammen mit dem Band *al-Aṭlāl*, der dann noch 1934 herauskam. *al-Waṭba al-ūlā* erschien aus bisher ungeklärten Gründen erst drei Jahre später, also 1937. Man könnte angesichts dieser Tatsache daran zweifeln, daß Taymūrs Vorankündigung, nach der sich das Buch 1934 schon „im Druck" befand, ganz korrekt und das Manuskript damals wirklich völlig abgeschlossen war. Doch selbst wenn das nicht restlos der Fall gewesen sein sollte, bleibt die Vorankündigung ein Indiz für das bei dem Autor eingetretene subjektive Bewußtsein der Reife. Denn sie enthält als solche schon den Buchtitel, aus dem das gewandelte Selbstverständnis des Autors spricht, und kennzeichnet durch die Art der Inhaltsangabe frühere Erzählwerke des Autors als einer vergangenen Schaffensphase zugehörig und von seinem jetzigen Standpunkt aus gesehen stark revisionsbedürftig. Peters (18) hat das Erscheinen von *al-Waṭba al-ūlā* im Jahre 1937 als Bestätigung dafür betrachtet, daß in diesem Jahr tatsächlich, wie von ihm angenommen, die Reifephase des Autors begann. Versucht man aber, wie es hier geschieht, festzustellen, ab wann spätestens Taymūr sich subjektiv als gereiften Schriftsteller empfand, dann kann man sich ausnahmsweise nicht an den Zeitpunkt des Erscheinens des Buches halten, der sich durch rein technische Hemmnisse, die mit der Bewußtseinslage des Autors nichts zu tun hatten, hinausgezögert haben kann.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000028

Erzählungen mit den Vorlagen zeigt. Hier hat also der „erste große Schritt" stattgefunden, die Entwicklung, an deren Ende sich Taymūr als künstlerisch fortgeschritten empfand und darzustellen wünschte.

Für 1934 als Begrenzung des Frühwerks spricht außer diesem Sachverhalt, daß sich damals im Bereich der von Taymūr gebrauchten epischen Formen eine neue Entwicklung anbahnte. Der Autor hat im Laufe seines Lebens zwei Hauptarten der Erzählung gepflegt, die auch in seinem Selbstverständnis deutlich voneinander geschieden waren: eine kompakte, auf wenige Personen und meist einen Handlungsstrang beschränkte, deren Umfang in der Regel zwischen 10 und 30 kleinen Oktavseiten lag; und eine weitere, in sich differenziertere und komplexer strukturierte, die eine größere Personen-, Handlungs- und Weltfülle darbot und gewöhnlich mindestens 90 solcher Seiten einnahm. Die kürzere war für Maḥmūd Taymūr das Äquivalent des französischen „*conte*", und er nannte sie, wenn er sich terminologisch genau ausdrücken wollte, *uqṣūṣa*;[28] mit der längeren hatte er das im Sinne, was französisch „*roman*" heißt, und er bezeichnete sie als *riwāya*, *riwāya qaṣaṣīya*[29] oder auch *qiṣṣa ṭawīla*.[30] In der vorliegenden Arbeit nennen wir die letztere Form Roman. Die erstere bezeichnen wir — wo nicht der Einfachheit halber die allgemeineren Begriffe Geschichte und Erzählung benutzt sind — durchweg als Kurzgeschichte, und zwar ohne Rücksicht darauf, daß die literaturtheoretische Diskussion über das „Wesen" der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum noch nie zu einem endgültigen und allgemein akzeptierten Schluß gekommen ist.[31] Der Terminus Kurzgeschichte hat für den vorliegenden Zusam-

---

[28] So in der Abgrenzung der beiden Formen im Vorwort von *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*, 1. Aufl. *dāl*, 2. Aufl. 5, jeweils mit Angabe der französischen Entsprechung *conte* und der englischen Entsprechung *short story* in Fußnote. In der Praxis hat der Autor freilich die Begriffe *uqṣūṣa* und *qiṣṣa* meist als Synonyme für die kürzere Erzählform gebraucht. Das sieht man. z.B. schon an der vollen Form der Titel seiner Erzählbände: *aš-Šayḫ Ǧumᶜa wa-qiṣaṣ uḫrā* (1925), *ᶜAmm Mitwallī wa-qiṣaṣ uḫrā* (1925; im ersten Satz des Vorworts präsentiert als „*maǧmūᶜat aqāṣīṣī ṭ-ṭāniya*"!), *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ wa-aqāṣīṣ uḫrā* (1926), *al-Ḥāǧǧ Šalabī wa-aqāṣīṣ uḫrā* (1930) und *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist wa-qiṣaṣ uḫrā* (1934).

[29] So in der Abgrenzung im Vorwort von *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* (s. vorige Anm.), mit Angabe der französischen Entsprechung *roman* und der englischen Entsprechung *novel* in Fußnote, und im Untertitel des Bandes *al-Aṭlāl* (1934).

[30] So im Vorwort von *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* 1. Aufl. *ǧīm* f.; im selben Kontext benutzt der Autor hinwiederum vereinzelt *qiṣṣa* als Synonym für *qiṣṣa ṭawīla* (s. *ṭā'*, Z. -6).

[31] Wieviele verschiedene Theorien auf diesem Gebiet schon entwickelt wurden

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000029

menhang den Vorteil, inhaltlich wenig festgelegt zu sein und somit die Interpretation nicht im voraus auf bestimmte Strukturmerkmale einzuengen; außerdem übersetzt er genau den arabischen Begriff *qiṣṣa qaṣīra*, unter den nach heutigem wissenschaftlichem Sprachgebrauch die kürzeren Erzählungen des Autors fallen. Legt man diese Unterscheidung der Erzählformen zugrunde, dann läßt sich feststellen: bis 1934 hat Maḥmūd Taymūr keine Erzählungen veröffentlicht, die nicht eindeutig in die Kategorie der Kurzgeschichte gehören oder ihr zumindest sehr viel näher stehen als der des Romans. Das Jahr 1934 nun war auf dem Gebiet der Kurzgeschichte weit mehr der Rückschau, dem Sammeln und dem Überarbeiten gewidmet als der Neuschöpfung: von den insgesamt 14 Texten dieser Art, die der Autor in diesem Jahr veröffentlichte, waren, soweit wir bisher wissen, nur zwei Erstpublikationen,[32] alle anderen waren nur mehr oder minder stark veränderte Wiederabdrucke schon einmal erschienener Werke. Im gleichen Jahr legte der Autor jedoch mit der Titelerzählung des Bandes *al-Aṭlāl* erstmals einen Roman vor,[33] erprobte also eine epische Großform, die er später noch etliche Male benutzte. Damit gewann sein Schaffen eine neue Dimension, die die wissenschaftliche Analyse vor zusätzliche Aufgaben eigener Art stellt. Insofern scheint es zweckmäßig, mit einer Untersuchung von Taymūrs erzählerischem Frühwerk bei diesem Text haltzumachen.

Die Entwicklung von Maḥmūd Taymūrs Erzählkunst zu erforschen, bereitet in einigen Hinsichten ungewöhnliche Schwierigkeiten, und zwar wegen der besonderen Publikations- und Überarbeitungstechnik des Autors, auf die in dieser Studie noch des näheren eingegangen werden wird. Die Erzählungen des Autors sind überwiegend zuerst

---

und wie verschwindend wenig Übereinstimmung in der Sache sie bisher erbrachten, zeigen z.B. die Literaturübersicht bei ROHNER 37-56 und der Abschnitt „Der Begriff ‚Kurzgeschichte'" bei DAETZ 174-195.

[32] *al-Iflās* und *aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir* (Nr. 76 und Nr. 79 des Inventars).

[33] Eventuell ist der Erstdruck dieses Romans entgegen der fast einhelligen Meinung der bisherigen Forschung bereits ins Jahr 1933 zu datieren (vgl. dazu u. p. 400 Anm. 8). In diesem Falle wäre sein Erscheinen kein Argument mehr für 1934 als hintere Begrenzung von Maḥmūd Taymūrs erzählerischem Frühwerk. Es bliebe aber immer noch das Faktum bestehen, daß das Jahr 1934 für den Autor auf dem Gebiet der Kurzgeschichte eine Zäsur markiert (s. dazu auch u. p. 163). — *Raǧab Afandī* (1927) ist zwar lang, aber trotzdem kein Roman; zum Problem der Formbestimmung näheres u. p. 147 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000030

in Zeitschriften veröffentlicht worden und erschienen danach größtenteils ein weiteres Mal oder sogar noch mehrere Male in Sammelbänden — mitunter in mehreren Auflagen des gleichen, mitunter auch in mehreren verschiedenen; schließlich wurden manche von ihnen nach Jahren erneut in Zeitschriften publiziert, zuweilen mehrfach. Taymūrs Erzählungen sind auf diese Weise über Dutzende von verschiedenen Zeitschriften und zahlreiche Sammelbände verstreut, und die verschiedenen Auflagen der letzteren weichen noch dazu manchmal in der Zusammensetzung der in sie aufgenommenen Stücke so stark voneinander ab, daß sie nur etwa die Hälfte ihres Inhalts gemeinsam haben.[34] Man kann sich also, wenn man an irgendeiner Stelle eine Erzählung des Autors findet, nie darauf verlassen, daß sie dort zum erstenmal gedruckt wurde oder daß sie, wenn es sich um einen Sammelband handelt, nur in diesem einen und in sämtlichen Auflagen dieses einen zu lesen steht. Dazu kommt ein weiteres: Maḥmūd Taymūr hat bei der Wiederveröffentlichung kaum je einmal eine Geschichte aus einem früheren Druck unverändert übernommen, vielmehr seine Texte fast bei jeder neuen Publikation überarbeitet, wobei er sie zuweilen nur in ein paar Kleinigkeiten der Wortwahl retuschierte, zuweilen aber auch von Grund auf umschrieb. Er hat seine Erzählungen also mit der Veröffentlichung nie endgültig losgelassen und aus der Hand gegeben, sondern sie auch nachher noch als seinen persönlichen Besitz betrachtet, als Werkstücke, an denen er nach Lust und Laune weiter herumfeilen konnte, um sie dem Publikum irgendwann in neuer Gestalt und womöglich auch unter neuem Titel zu präsentieren — häufig ohne jeden Hinweis auf das ältere Original und auf die Abweichungen des nun vorgelegten Textes von ihm. Diese seine Auffassung von künstlerischer Freiheit war begreiflicherweise manchem Kritiker ein Ärgernis;[35] denn sie erschwert

[34] Vgl. z.B. von dem Sammelband *Qalb ġāniya* die 1. Aufl. 1937 mit der 3. Aufl. 1961.

[35] So stellte Abū Sālim (64 ff.) die grundsätzliche Frage, ob ein Autor berechtigt sei, seine früheren Werke immer neu zu überarbeiten, und er verneinte sie — unter Rückgriff auf eine Stellungnahme von Yūsuf as-Sibā'ī im selben Sinne — mit dem Argument, Erstlingswerke eines Autors seien Dokumente, die nicht mehr diesem allein gehörten. an-Nassāǧ (*Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 384) wollte dem Autor das Recht auf ständige Überarbeitung seiner Werke nicht prinzipiell absprechen, bemerkte aber, der Autor habe die Pflicht, Überarbeitungen wenigstens als solche zu kennzeichnen — eine Pflicht, die Maḥmūd Taymūr vielfach gröblich vernachlässigt habe.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000031

es ungemein, seinen Werdegang literaturgeschichtlich exakt zu verfolgen.

Aus dieser Situation müssen einige grundlegende methodische Konsequenzen gezogen werden. Die erste von ihnen ist: am Beginn wissenschaftlich solider Studien über die Entwicklung und historische Bedeutung von Taymūrs erzählerischem Werk hat eine möglichst korrekte und vollständige chronologische Erfassung der Texte zu stehen, die Wiederveröffentlichungen, auch solche unter verändertem Titel, einschließt. Die Herstellung einer solchen Chronologie ist wesentlich einfacher geworden, seit 1972 Sayyid Ḥāmid an-Nassāǧ eine Bibliographie der ägyptischen Kurzgeschichte zwischen 1910 und 1961 veröffentlichte, die sich auf die systematische Auswertung einer großen Zahl von Periodica und Sammelbänden stützt[36] und in beschränktem Umfang auch Wiederabdrucke verzeichnet.[37] Dieses gigantische Pionierwerk enthält allerdings mancherlei Lücken und Verwechslungen, und so konnte es für die Zwecke der vorliegenden Arbeit in etlichen Punkten ergänzt und korrigiert werden.[38] Welche bewunderungswürdige

---

[36] *Dalīl al-qiṣṣa al-miṣrīya al-qaṣīra, ṣuḥuf wa-maǧmūᶜāt 1910-1961*; vgl. von demselben Autor auch die Liste der Erzählwerke Maḥmūd Taymūrs in *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 397-399 und 401 f.

[37] AN-NASSĀǦ führt in seinem *Dalīl* bedauerlicherweise nur die Wiederabdrucke von zuerst in Zeitschriften erschienenen Geschichten in späteren Sammelbänden an (unvollständig), nennt aber bei zuerst in Sammelbänden erschienenen Geschichten, die es auch gibt, den Erstpublikationsort nicht, sondern nur den ersten Abdruck in einer Zeitschrift; außerdem verzeichnet er bei Geschichten, die mehrmals in Zeitschriften erschienen, die einzelnen Drucke separat unter ihrem jeweiligen Datum ohne Hinweis auf die vorhandenen früheren oder späteren, was dazu führen kann, daß Benutzer einen Großteil der Identitäten übersehen, speziell wenn sich noch dazu die Titel von Druck zu Druck verändert haben.

[38] Diese Änderungen und Korrekturen wurden — bis auf die gleich zu nennenden Ausnahmen — unabhängig von der Dissertation von PETERS erarbeitet, die mir erst kurz vor Abschluß meines Manuskripts zugänglich wurde. Peters hat seinerseits die Wichtigkeit einer chronologischen Erfassung der Kurzgeschichten Taymūrs unabhängig von AN-NASSĀǦ erkannt und daher im Anhang seiner Arbeit eine entsprechende Bibliographie erstellt (, die allerdings Wiederveröffentlichungen in Sammelbänden nicht berücksichtigt). Als AN-NASSĀǦ's *Dalīl* dann kurz vor Abgabe der Dissertation in seine Hand gelangte, ergänzte er seine eigenen bibliographischen Funde offensichtlich noch rasch durch — manchmal fehlerhaft abgeschriebene — Angaben von an-Nassāǧ. Ich selbst konnte aus dem, was Peters zuvor in eigener Sucharbeit ermittelt hatte, aber in einigen Punkten noch Nutzen ziehen: ich schulde ihm die Kenntnis zweier Geschichten des bearbeiteten Zeitraums, die mir entgangen waren, außerdem die Kenntnis von fünf zusätzlichen Wiederabdruckstellen und eine Korrektur meiner Datierung der Erstpublikation im Falle von drei Geschichten. Inwieweit umgekehrt

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000032

Leistung es dennoch darstellt, merkt man gerade, wenn man seine Angaben verifizieren und womöglich über sie hinausgelangen will: dazu muß man viele Jahrgänge der diversesten arabischen Zeitungen und Zeitschriften und viele Sammelbände in ihren verschiedenen Auflagen durchforsten — in Ermangelung von Indices oftmals, indem man mit eigener Hand Blatt um Blatt umwendet, und zur Feststellung der Identitäten von etwa überarbeiteten Texten jede einzelne erzählerische Publikation des Autors ohne Rücksicht auf Datum und Titel wenigstens ein Stück weit anlesend. Ich halte es nicht für unwahrscheinlich, daß auch mir trotz monatelanger Suche in der Dār al-kutub in Kairo und anderwärts noch einiges entgangen ist, zumal ich nicht beliebig viele Periodica der Zwanziger- und Dreißigerjahre auf Verdacht hin durchsehen konnte und auch nie alle Quellen am selben Ort zur Verfügung hatte, nicht einmal sämtliche Auflagen der rund dreißig verschiedenen Bände gesammelter Erzählungen des Autors. Selbstzweck oder Hauptziel ist die Sammlung bibliographischer Angaben im übrigen in der vorliegenden Arbeit nicht; sie soll lediglich dazu verhelfen, ein annähernd adäquates Bild vom Umfang und der Eigenart des erzählerischen Frühwerks Maḥmūd Taymūrs zu gewinnen und die vielfältigen Überlieferungen und nachträglichen Transformationen der in es gehörenden Texte in etwa überschauen zu können. [39]

---

meine bibliographischen Funde über die seinen hinausreichen, ist am Inventarteil dieses Buchs leicht abzulesen. Ich habe Ergänzungen und Korrekturen zu den Bibliographien von an-Nassāǧ und Peters nur dort besonders kenntlich gemacht, wo sie für Einordnung und Interpretation des betroffenen Werks von größerer Bedeutung sind. Im übrigen habe ich abgesehen von drei eigens vermerkten Ausnahmefällen, in denen mir eine Nachprüfung wegen Unzugänglichkeit der Quellen technisch nicht möglich war, weder von an-Nassāǧ noch von Peters eine Angabe ungeprüft übernommen. Wo meine Aussagen über Fundstellen von denen des einen oder des anderen dieser Autoren abweichen, beruht das stets auf meinem persönlichen Augenschein.

[39] Bei der Angabe von Rezensionen und Sekundärliteratur wurde bewußt keine Vollständigkeit erstrebt. Im Rahmen der bio-bibliographischen Monographienserie *Aʿlām al-adab al-muʿāṣir fī Miṣr*, die Marsden Jones und Ḥamdī Sakkūt an der Amerikanischen Universität Kairo mit einem umfangreichen Mitarbeiterstab herausgeben, ist auch ein Band über Maḥmūd Taymūr in Vorbereitung, der alles registrieren soll, was von dem Autor und über ihn geschrieben wurde, einschließlich der Besprechungen seiner Werke. Da mit dem Erscheinen dieses Bandes nach Auskunft eines der beiden Herausgeber in naher Zukunft zu rechnen ist, braucht in der vorliegenden Arbeit nur eine Auswahl an Rezensionen und Sekundärliteratur genannt zu werden, die dem Leser eine erste Orientierung über Rezeptionsgeschichte und Forschungsstand vermittelt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000033

Eine weitere Konsequenz aus Taymūrs spezieller Veröffentlichungsweise ist die, daß die Entwicklung seines erzählerischen Werks nur dann richtig dargestellt werden kann, wenn man die Geschichten zunächst einmal in der Reihenfolge und Form ihrer meist in Zeitschriften erfolgten Erstpublikation betrachtet. Setzt man sich über dieses elementare Prinzip hinweg, indem man, wie das schon etlichen Forschern unterlaufen ist, den gewöhnlich bekannteren ersten Wiederabdruck in einem Sammelband zugrundelegt oder sich gar an noch spätere Abdrucke in dessen Neuauflagen oder ganz anderen Sammelbänden hält, kann man unversehens in Fehlurteile verfallen. Das sei hier nur an einem Beispiel illustriert: ᶜAbbās Ḫiḍr hat ganz richtig bemerkt, daß die Erzählung *ᶜAmm Mitwallī* durch ihre sorgfältige Vertiefung in die Psyche des Titelhelden, ihre plastische Milieuschilderung und ihre Vermeidung didaktischer Erzählerkommentare im Frühwerk Taymūrs eine herausragende Stellung einnimmt. Seine Behauptung allerdings, sie stelle einen „spürbaren Fortschritt" dar,[40] ist fragwürdig. Sie beruht nämlich auf der Annahme, die Geschichte sei, da sie den zweiten Erzählband des Autors eröffnet, später entstanden als die Geschichten des ersten Erzählbandes. Die Erstpublikationsdaten weisen aus, daß in Wahrheit nur drei der zwölf Geschichten des ersten Erzählbandes älter sind als die aus einer Zeitschrift fast unverändert in den zweiten Erzählband aufgenommene Geschichte *ᶜAmm Mitwallī*, alle übrigen Geschichten des ersten Erzählbandes, die zum Teil merklich gegen *ᶜAmm Mitwallī* abfallen, jedoch bis zu zwei Jahren jünger sind als diese Geschichte. Demnach ist die von Ḫiḍr konstruierte Fortschrittskurve hinfällig.

Aus Maḥmūd Taymūrs besonderem Verfahren des verändernden Wiederabdruckens ergibt sich weiter, daß man die Entwicklung des Autors nicht nur anhand der Erstveröffentlichungen studieren darf, sondern dafür auch Wiederveröffentlichungen an ihrem jeweiligen chronologischen Ort betrachten muß, soweit diese von den ursprünglich erschienenen Texten signifikant abweichen. Auch die Überarbeitung ist ein Stück Entwicklung, und sie ist noch dazu ein sehr aussagekräftiges, insofern sie den direkten Vergleich mit einem früheren Stadium

[40] *al-Qiṣṣa* 191.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000034

erlaubt. Unsere Bestandsaufnahme soll den Überarbeitungen, die in den untersuchten Zeitraum fallen, den ihnen gebührenden Platz einräumen. In Ausnahmefällen wird sie auch noch auf spätere eingehen, wo diese geeignet sind, Bauprobleme eines zwischen 1920 und 1934 erstmals publizierten Textes von ihrer nachmaligen Überwindung her zu verdeutlichen oder längerfristig wirksame Tendenzen des Autors, die über die von uns gesetzte Zeitgrenze hinausgreifen, besser erkennbar zu machen.

Während der vergangenen zehn Jahre hat in der arabischen Welt erfreulicherweise das Prinzip an Boden gewonnen, auch von modernen Autoren Gesamtausgaben zu veranstalten, die als verläßliche Forschungsgrundlage dienen können und das mühselige Fahnden nach weit verstreuten, mitunter nur noch schwer erhältlichen Einzeltexten überflüssig machen. Wird uns also in absehbarer Zeit auch einmal eine Ausgabe von Maḥmūd Taymūrs sämtlichen Werken zur Verfügung stehen, die solches zu leisten vermag? Darauf besteht leider kaum Hoffnung. Denn Maḥmūd Taymūr hat durch das häufige Überarbeiten und Neupublizieren seiner Erzählungen eine so komplexe Überlieferungssituation heraufbeschworen, daß es heute schier unmöglich ist, unter den vielen von ihm selbst stammenden Textvarianten nach objektiven Kriterien die „maßgeblichen" zu bestimmen, daß es aber auch wiederum nicht sinnvoll und praktikabel erscheint, alle diese Varianten in einer Gesamtausgabe nebeneinander abzudrucken. Umso wichtiger ist es, daß Wissenschaftler und Laien ohne langwierige eigene Recherchen feststellen können, zu welchen Drucken welcher Erzählungen Maḥmūd Taymūrs sie von ihren jeweiligen Interessen her greifen sollten, wenn sie möglichst schnell und sicher das finden wollen, was sie suchen. Nicht zuletzt dazu soll ihnen der Inventarteil dieser Arbeit verhelfen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000035

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000036

TEIL I:

SYSTEMATISCHE ANALYSE

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000037

HINWEIS ZUR TECHNIK DER ZITATION

Die besprochenen und als Belege benutzten Erzählungen Maḥmūd Taymūrs werden im folgenden, um angesichts der ungewöhnlich komplexen Überlieferungssituation eine Überfrachtung von Text und Fußnoten mit bibliographischen Angaben zu vermeiden, grundsätzlich nur mit dem Titel zitiert, den sie bei ihrer ersten Publikation trugen. Die Seitenzahlen beziehen sich bei Erzählungen, die während des untersuchten Zeitraums nur in Periodica erschienen sind, immer auf die Erstveröffentlichung, soweit nichts Gegenteiliges vermerkt ist; bei Erzählungen, die auch in Sammelbänden oder nur in Sammelbänden erschienen sind, beziehen sie sich, soweit nichts anderes gesagt wird, stets auf die früheste Publikation in einem Sammelband. Um welchen Sammelband es sich dabei handelt, ist aus dem Inventarteil zu entnehmen; dort steht auch, ob in diesem Sammelband der im analytischen Teil allein zitierte ursprüngliche Titel der jeweiligen Erzählung bereits verändert ist und wie in diesem Falle der neue Titel lautet, unter dem man den zitierten Text zu suchen hat.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000038

Kapitel I:

MAḤMŪD TAYMŪRS ZUGANG ZUR ERZÄHLKUNST

Maḥmūd Taymūr ist in einer Familie aufgewachsen, in der der Umgang mit schöner Literatur zum Alltag gehörte und in der es auch nichts Ungewöhnliches war, mit eigener Poesie oder Prosa an die Öffentlichkeit zu treten. ᶜĀʾiša at-Taymūrīya (1840-1902), eine ältere Schwester seines Vaters, hat sich als Dichterin und Schriftstellerin einen Namen gemacht. Sein Vater, Aḥmad Pascha Taymūr (1871-1930), verfaßte mehrere lexikographische und historische Werke, die ihm die Achtung der Fachwelt eintrugen, und baute sich eine berühmt gute Privatbibliothek von etwa 20 000 Bänden Umfang auf, in der sich zahlreiche kostbare Handschriften befanden. Muḥammad Taymūr (1892-1921), einer der beiden älteren Brüder Maḥmūds, hat während der kurzen Lebensspanne, die ihm beschieden war, Pionierarbeiten auf dem Gebiet der arabischen Kurzgeschichte geschaffen und besonders dem arabischen Theater als Bühnenautor, Schauspieler und Kritiker nachhaltige Impulse vermittelt.

Seine Tante ᶜĀʾiša hat Maḥmūd Taymūr als Kind noch selbst gekannt, und seinem Urteil nach hatte sie maßgeblichen Anteil daran, daß in ihm frühzeitig eine besondere Sensibilität für die Wirkungen erwachte, die das wohlgesetzte dichterische Wort auf die menschliche Seele ausüben kann.[1] Wie er berichtet, verdankte er die Weckung dieser Sensibilität allerdings nicht dem persönlichen Gespräch mit ihr, sondern ihren Versen, die sein Vater ihm, als er ein kleiner Schulbub war, zum Auswendiglernen ins Heft zu diktieren pflegte — der sprachlichen Übung wegen und auch wegen der moralischen Maximen, die sie enthielten.[2]

---

[1] *aš-Šaḫṣīyāt al-ᶜišrūn* 166.

[2] Ibid. 164 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000039

Aḥmad Taymūr hatte seine Frau verloren, als er erst dreißig Jahre und Maḥmūd fünf Jahre alt war. Er ging daraufhin keine neue Ehe mehr ein, sondern „heiratete" — wie ein ägyptischer Schriftsteller die Situation geschildert hat — seine Bibliothek.[3] Mit dieser Bibliothek ließ er auch seine Söhne, denen er neben der Schule her kontinuierlich philologischen Privatunterricht erteilte, von klein auf leben. Er führte sie persönlich an die Schätze des arabischen Kulturerbes heran und hat es offenbar verstanden, eine dauerhafte Liebe zum sprachlichen Kunstwerk in ihnen zu entzünden. Ein frühes Buchgeschenk, das er Maḥmūd machte, war eine Ausgabe von *Tausend und einer Nacht*, und Maḥmūd erinnert sich, sie begierig verschlungen zu haben.[4]

Seine Begeisterung für die Erzählkunst, so wie er selbst sie später sein Leben lang praktizierte, geht allerdings nicht auf den Vater und dieses sein Geschenk zurück, sondern auf Vorbild und Anleitung seines um zwei Jahre älteren Bruders Muḥammad. Die Bedeutung dieses Bruders für Maḥmūds Werdegang ist kaum zu überschätzen. Muḥammad Taymūr kehrte 1914 von einem mehrjährigen Aufenthalt in Paris heim, dessen primärer Zweck das Studium der Jurisprudenz gewesen war, den er aber vor allem dazu benutzt hatte, sich gründlich mit europäischer Literatur und europäischem Theaterleben vertraut zu machen. Der damals gerade zwanzigjährige Maḥmūd las zu jener Zeit mit Vorliebe Autoren der libanesischen Emigrationsliteratur, besonders Ǧibrān Ḫalīl Ǧibrān und Mīḫāʾīl Nuʿayma; unter ihrem Eindruck entstanden auch noch die in empfindsamem Ton gehaltenen poetischen Prosastücke, die er — lange nach seinem ersten unveröffentlicht gebliebenen Versuch auf dem Gebiet des Geschichtenschreibens[5] — zwischen 1916 und 1919 in „as-Sufūr" drucken ließ.[6] Doch Muḥammad Taymūr hatte aus Frankreich die Überzeugung mitgebracht, daß sich Ägypter wie

---

[3] Muḥammad ʿAbdalḥalīm ʿAbdallāh in Maḥmūd Taymūrs Interview-Band *Bayn al-miṭraqa wa-s-sindān* 23.

[4] *al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba* (= Vorwort zu *Firʿawn aṣ-ṣaġīr* 15 = Vorwort zu *Šifāʾ ar-rūḥ* 7 f.).

[5] Nach eigener Angabe schrieb er im Alter von etwa 14 Jahren bereits eine Geschichte mit dem Titel *aš-Šaraf ar-rafīʿ*, in der sich eine indische Familie für die Vergewaltigung ihrer Tochter durch einen englischen Offizier rächt (*Kayfa aṣbaḥtu qaṣaṣīyan*, in: al-Adīb Januar 1963, 15).

[6] Vgl. o. p. 6.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000040

Franzosen in erster Linie für Erzählungen interessieren sollten, die sich mit der gesellschaftlichen Realität ihres eigenen Landes befaßten. Darum regte er Maḥmūd zunächst einmal zur Lektüre zweier ägyptischer Werke an, die erste Schritte auf dem Wege der Entwicklung einer so gearteten Erzählliteratur markierten: Muḥammad Ibrāhīm al-Muwayliḥīs Maqāmenwerk *Ḥadīṯ ʿĪsā b. Hišām* (Buchausgabe 1904) und Muḥammad Ḥusayn Haykals Roman *Zaynab* (1913).[7] Weiter empfahl er ihm aufs wärmste das erzählerische Werk von Maupassant, den Maḥmūd alsbald ausgiebig zu studieren begann und den er später zeitlebens bewundert und als sein großes Leitbild betrachtet hat.[8] In einem Lesezirkel, den Muḥammad zusammen mit anderen Literaturbegeisterten nach seiner Rückkehr einrichtete und in den er auch Maḥmūd einbezog, wurden hauptsächlich französische Autoren durchgenommen, deren Werke seinem in Paris gewonnenen Ideal entsprechend auf die soziale Wirklichkeit ihres Entstehungsmilieus bezogen waren; es waren dies neben Maupassant besonders Balzac und Flaubert.[9]

Wenn zunächst Muḥammad Taymūr beschloß, Erzähltexte in Form von Kurzgeschichten zu schreiben, und nach ihm auch Maḥmūd zum Kurzgeschichtenautor wurde, so beruht das vor allem darauf, daß beide sich an den *œuvres courtes* von Maupassant orientierten.[10] Der Eindruck, den die Kurzgeschichten Čechovs ihnen machten, bestätigte sie in der positiven Einschätzung der Möglichkeiten dieser Kunstform. Maḥmūd ging in seinem Enthusiasmus für sie sogar so weit, daß er im Vorwort seines ersten Sammelbandes *aš-Šayḫ Ǧumʿa* (1925) erklärte, er sei überzeugt, die Kurzgeschichte werde den Roman bald gänzlich aus der Literatur verdrängt haben, da sie grundsätzlich alles zu leisten vermöge, was dieser leiste, dabei aber den Bedürfnissen des stets eiligen

---

[7] *al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba* (= Vorwort zu *Firʿawn aṣ-ṣaġīr* 23 f. = Vorwort zu *Šifāʾ ar-rūḥ* 12 f.), ferner *Kayfa aṣbaḥtu qaṣaṣīyan*, in: al-Adīb Januar 1963, 16.

[8] *al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba* (= Vorwort zu *Firʿawn aṣ-ṣaġīr* 24 f. = Vorwort zu *Šifāʾ ar-rūḥ* 13); ferner *Kayfa aṣbaḥtu qaṣaṣīyan*, in: al-Adīb Januar 1963, 16 und *Malāmiḥ wa-ǧuḏūn* 189 f., wo Maḥmūd Taymūr in einem imaginären Brief an Maupassant zum Ausdruck bringt, wieviel er ihm schuldet.

[9] *Tšīkūf*, in: al-Hilāl Jg. 68 (März 1960) 53.

[10] Eine Unterscheidung von *contes* und *nouvelles* bei Maupassant, wie man sie in einem Teil der Editionen und der Sekundärliteratur findet, machen die Brüder Taymūr nicht. Für sie sind alle kürzeren Erzählwerke des Autors *qiṣaṣ*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000041

Menschen des schnellebigen technischen Zeitalters besser gerecht werde; der Roman habe sich überlebt, die Zukunft gehöre allein der Kurzgeschichte.[11] Zwar nahm er diese Theorie schon im Vorwort der 2. Auflage dieses Bandes 1927 wieder zurück, weil er inzwischen zu der Einsicht gelangt war, daß Roman und Kurzgeschichte nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ verschiedene Dinge seien.[12] Doch hatte er im Vorwort seines zweiten Sammelbandes *ᶜAmm Mitwallī* (1925) inzwischen die Absicht bekundet, sich fortan literarisch überhaupt nur noch auf dem Gebiet der Kurzgeschichte zu betätigen;[13] und bis zum Jahr 1934 sah es auch ganz so aus, als wolle er diese Ankündigung wahr machen.

Sein Bruder Muḥammad veröffentlichte 1917 in „as-Sufūr" eine Reihe von Kurzgeschichten — die einzigen, die er hinterlassen hat.[14] Mit ihnen lieferte er Maḥmūd Taymūr nicht nur den äußeren Anstoß, es ihm nachzutun und sein Talent ebenfalls in dieser Kunstform zu erproben. Wie im folgenden noch sichtbar werden wird, hat Maḥmūd den Kurzgeschichten Muḥammads etliche Motive und technische Feinheiten abgeschaut. Vor allem aber übernahm er von ihm das Programm, daß Kurzgeschichten ägyptischer Autoren „echt ägyptisch" zu sein hätten. Er verstand sich nach Muḥammads frühem Tod als Fortsetzer dieses Programms und maß auch andere zeitgenössische Erzähler des Landes an ihm. Noch 1926 schrieb er im Vorwort zu seinem dritten Erzählband *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* über Muḥammad Taymūr: „Ich, der ich einer seiner Fahnenträger bin, einer von denen, die seiner Lehre und Methode[15] folgen, die seinen Wunsch vollstrecken und seine Bestrebungen und Hoffnungen vollständig in die Tat umsetzen — ich erkenne unseren Erzählern ... Verdienste nur in dem Maße zu, in dem sie der Lehre nahestehen und sich auf die Lehre

---

[11] *wāw* ff.

[12] 7.

[13] *ǧīm*.

[14] Später posthum gesammelt unter dem Titel *Mā tarāhu l-ᶜuyūn* als Teil des *Wamīḍ ar-rūḥ* betitelten ersten Bandes der von Maḥmūd Taymūr besorgten Ausgabe der sämtlichen Werke Muḥammad Taymūrs (vgl. Literaturverzeichnis).

[15] Die hier verwendeten arabischen Originalbegriffe lauten *maḏhab* und *ṭarīqa* und heißen auch „religiöse Rechtsschule" und „religiöse Bruderschaft"; ihre Wahl beleuchtet gut das gläubige Eingeschworensein des jüngeren Bruders auf das Vorbild des älteren.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000042

verstehen, die für den Verewigten bei allem, was er schrieb, die Devise war: daß man nämlich an der Schaffung einer im wahren Sinne ägyptischen Literatur arbeiten müsse."[16]

Maḥmūd Taymūr betrachtete nicht sich selbst, sondern seinen Bruder Muḥammad als den Begründer der ägyptischen Kurzgeschichte, als das erste Genie und den ersten wirklichen Könner auf ihrem Gebiet.[17] Seine Verehrung für ihn war so groß, daß er sich, wo es ihm um die Ursprünge dieser Kunstform im Lande ging, mit einer gewissen Ausschließlichkeit auf ihn berief und dazu neigte, ihn als einsamen Pionier herauszustellen. Ein Pionier war Muḥammad Taymūr in der Tat, aber kein einsamer. Vielmehr war er der Mitbegründer und einer der führenden Köpfe eines Literatenzirkels mit der Selbstbezeichnung „Neue Schule", der sich ab 1917 zunächst um das Blatt „as-Sufūr" scharte und anfangs den Charakter einer Lese- und Debattierrunde mit häufigen Zusammenkünften hatte. Zu ihm gehörte von der ersten Stunde an neben anderen Ḥusayn Fawzī, den Maḥmūd Taymūr als Erzähler sehr schätzte.[18] Nach und nach stießen dann weitere Autoren wie zum Beispiel Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd, Ibrāhīm al-Maṣrī, Maḥmūd Ṭāhir Lāšīn, Zakī Ṭulaymāt und Yaḥyā Ḥaqqī zu ihm. Jahre nach Muḥammad Taymūrs Tod, wohl Anfang 1925, organisierte sich dieser Kreis zu einem regelrechten Verein mit eigener Satzung, dessen Präsident Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd[19] war und der mit der Zeitung „al-Faǧr" ein eigenes Publikationsorgan betrieb.[20] Maḥmūd Taymūr hat die Aktivi-

---

[16] 45.

[17] Vorwort zu *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* (1. Aufl. 1925), *hāᵓ*; Vorwort zu *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* 46; *aš-Šaḫṣīyāt al-ᶜišrūn* 160.

[18] Zu seinen wenigen Kurzgeschichten, die alle 1924 und 1925 erschienen sind und von Maḥmūd Taymūr besonders gelobt wurden (Vorwort zu *ᶜAmm Mitwallī, dāl*), s. AN-NASSĀǦ's Studie *Bidāyāt adabīya li-d-duktūr Ḥusayn Fawzī*, in: *Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya* 51-72. Der heutige Ruhm des Autors beruht nicht auf diesen Geschichten, sondern auf einer Reihe von Reisebüchern, die er als „moderner Sindbad" großenteils im Zusammenhang mit seiner wissenschaftlichen Arbeit als Meeresbiologe schrieb, und auf seinen kompetenten, in Ägypten viel beachteten Interpretationen klassischer europäischer Musik.

[19] Zu seiner Person und seinen Leistungen s. besonders AN-NASSĀǦ, *Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd .. wa-l-istiqlāl al-fikrī*, in: *Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya* 10-32, ferner MUḤAMMAD AMĪN ḤASSŪNA: *Aᶜlām al-madrasa al-ḥadīṯa IV: Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd*, in: al-Ḥadīṯ 7 (1933) 153-160, YAḤYĀ ḤAQQĪ, *Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd*, in *Damᶜa .. fa-btisāma*(= *Muᵓallafāt Yaḥyā Ḥaqqī* Bd. 6), Kairo 1977, 174-182.

[20] Zur Entstehung der Neuen Schule und ihrer schließlichen Organisation als

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000043

täten dieses Vereins im Mai 1925 im Vorwort seines Erzählbandes *ᶜAmm Mitwallī* emphatisch begrüßt: „Nunmehr haben sich die Geister dieser neuen Art von Literatur aufgeschlossen, und es erschienen in der Welt der modernen Sprachkunst neue ägyptische Kurzgeschichten, geboren aus der Mentalität der modernen Jugend, auf die die Idee der ‚Neuen Schule' zurückgeht... Wir beglückwünschen den tatkräftigen jungen Meister Ḫayrī Saᶜīd und seine auf Erneuerung bedachten Gefährten, die Mitglieder jener ‚Bruderschaft'[21], aufs wärmste und lenken den Blick der Literaten auf ihr geschätztes Blatt ‚al-Faǧr', den Wirkungsort dieser mutigen Federn."[22]

In diesem werbenden Lobpreis auf die Neue Schule und ihr „geschätztes Blatt" bleiben freilich einige bedeutsame Tatsachen unerwähnt: daß es sich bei diesem Literatenverein um die Fortsetzung des von Muḥammad Taymūr mitbegründeten Zirkels um „as-Sufūr" handelte, daß Maḥmūd Taymūr selbst aktives Mitglied der Neuen Schule war und daß er seine eigenen Kurzgeschichten seit Februar 1925 ausschließlich in „al-Faǧr" publizierte, soweit er sie zuerst in der Presse und nicht gleich in Sammelbänden drucken ließ.[23] An anderen Stellen hat er klar gesagt, daß er zu den Mitgliedern der Neuen Schule zählte

---

Verein s. besonders Yaḥyā Ḥaqqī, *Faǧr al-qiṣṣa al-miṣrīya* 74 ff. und an-Nassāǧ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 166 f.; zum Zusammenwirken von Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd und Muḥammad Taymūr in der Frühzeit der Neuen Schule und den Entwicklungen, die sich aus ihm ergaben, speziell an-Nassāǧ, *Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd .. wa-l-istiqlāl al-fikrī*, in: *Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya* 13 ff. Die Kontinuität, die zwischen der anfänglichen Gruppe um Muḥammad Taymūr und dem späteren Literatenverein bestand, kommt auch darin zum Ausdruck, daß sich die Devise von der Notwendigkeit des „Einreißens und Aufbauens" in der ägyptischen Literatur von der ersteren zum letzteren durchhielt: 1921 schrieb Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd in einem Nachruf auf Muḥammad Taymūr: „Nur die Schule Taymūrs kennt Taymūr — die Schule des Einreißens, des Zorns und der Rebellion, die aber auch die Schule des Aufbauens, des Optimismus und der Entwicklung ist. Ich und er und alle Mitglieder dieser Schule sind geistig zu einer Einheit verschmolzen ..." (zitiert von Maḥmūd Taymūr in *Muḥammad Taymūr. Ḥayātuhū wa-aᶜmāluhū* 19 f. und in *aš-Šaḫṣīyāt al-ᶜišrūn* 156). Die Vereinszeitung „al-Faǧr" trug dann den programmatischen Untertitel „Zeitung des Einreißens und Aufbauens" (*ṣaḥīfat al-hadm wa-l-binā'*).

[21] Ar.: *ṭarīqa* (Anführungszeichen vom Autor).

[22] *ǧīm* f.

[23] Bei diesem Publikationsorgan blieb er bis Mai 1926 ganz und veröffentlichte darin dann nochmals seine lange Fortsetzungsgeschichte *Muḏakkirāt artist* (Juni-Juli 1926), nachdem er am 1. Juni 1926 mit *al-Mizwāǧ* erstmals eine Geschichte in „al-Hilāl" untergebracht hatte.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000044

und an ihren Versammlungen teilgenommen hat — freilich erst Jahrzehnte später und in keiner seiner bekannten Selbstdarstellungen.[24] Es scheint, daß er zunächst einmal als einzelner gewürdigt werden wollte,[25] so wie er auch seinen Bruder Muḥammad vor allem als einzelnen würdigte. Im übrigen hat seine schriftstellerische Tätigkeit die Neue Schule, die als Verein bereits Ende 1926 wieder auseinanderzubröckeln begann, so lange überdauert und sich ihr gegenüber in so vielen Hinsichten verselbständigt, daß ihn auch die Umwelt schließlich großenteils nicht mehr mit diesem Literatenkreis in Verbindung brachte. Schon 1944 glaubte ein ägyptischer Literaturwissenschaftler mit Bestimmtheit sagen zu können: „Maḥmūd Taymūr ist ein Literat, der keiner Schulrichtung angehört."[26] Und in der neueren arabischen Fachliteratur zur Entstehung der ägyptischen Kurzgeschichte fehlt Maḥmūd Taymūrs Name bisweilen in der Liste der Mitglieder der Neuen Schule.[27] Dennoch

---

[24] In einer Interview-Äußerung in *Bayn al-miṭraqa wa-s-sindān* 9 f. und in *Dirāsāt* 53.

[25] Aḥmad Ḥayrī Saʿīd hat offenbar schon vor Entstehung und Bekanntwerden des eben zitierten Passus aus dem Vorwort von *ʿAmm Mitwallī* an Maḥmūd Taymūr ein Streben nach individueller Profilierung bemerkt, das ihm ein wenig mißfiel. Denn er schrieb am 24.4.1925 auf S. 1 von „al-Fağr" Jg. 1 Nr. 15 eine bei aller Anerkennung etwas süßsäuerliche Anzeige des Sammelbandes *aš-Šayḫ Ğumʿa*, in der er die Zusammengehörigkeit Maḥmūd Taymūrs und seiner literarischen Mitstreiter stark betonte und einen kleinen Seitenhieb gegen den Wunsch des Verfassers nach Berühmtheit anbrachte. Dort heißt es: „Wir übertreiben gewiß nicht, wenn wir behaupten, daß die Geschichten Maḥmūd Taymūrs die Werke aller Zeitgenossen übertreffen — mit Ausnahme der wenigen aus der Schar der modernen Schriftsteller, die noch nicht berühmt geworden sind, weil sie die Kunst nicht als Mittel zum Ruhm benutzen ... Man kann das Schaffen Maḥmūd Taymūrs und dasjenige seiner Brüder, der modernen ägyptischen Erzähler, mit Fug und Recht als die Grundlage der wahren ägyptischen Literatur betrachten, und ebenso kann man Maḥmūd Taymūr und seine Brüder, die Erzähler, mit Fug und Recht als die Helden einer wahren literarischen Renaissance betrachten." Ob in diese Formulierungen auch ein wenig Neid wegen der durch den sozialen Status des Vaters und den Reichtum der Familie bedingten überlegenen Publikationsmöglichkeiten Taymūrs eingeflossen ist, die ihn tatsächlich gegenüber anderen Mitgliedern der Neuen Schule privilegierten und ihm von vornherein mehr Chancen zum Berühmtwerden boten als ihnen, sei dahingestellt. Fest steht aber, daß sich Maḥmūd Taymūr in den Vorworten seiner ersten drei Erzählbände, die ihn berühmt machten, und auch noch lange Zeit danach in seinen bekannteren Publikationen nicht als Mitglied der Neuen Schule identifiziert hat, obgleich das diesem Literatenkreis, der hart um seine Anerkennung ringen mußte, vielleicht eine große Hilfe hätte sein können.

[26] So Nazīh al-Ḥakīm in *Maḥmūd Taymūr* 41.

[27] So bei Yaḥyā Ḥaqqī, *Fağr al-qiṣṣa al-miṣrīya* 78 und bei an-Nassāğ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 166 Anm. 1 (mit Ergänzung von Maḥmūd Taymūrs Namen dagegen ders. in seinen neueren *Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya* 14).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000045

stand seine Erzählkunst in ihren Anfängen ganz unter den Vorzeichen und im Rahmen dessen, was dieser Literatenzirkel erstrebte. Darum ist es gut, sich hier darauf zu besinnen, welche Ziele sich die Neue Schule setzte und vor welchem geschichtlichen Hintergrund sie das tat.

Die Autoren der Neuen Schule wollten vor allem eines: eine realistische ägyptische Nationalliteratur schaffen. Dieses Anliegen teilten mit ihnen in den frühen Zwanzigerjahren die aus syrischen Immigrantenkreisen stammenden beiden Erzähler ᶜĪsā und Šaḥāta ᶜUbayd; zwischen ihnen und den Mitgliedern der Neuen Schule bestanden zwar, soweit bisher bekannt ist, keine persönlichen Kontakte, aber beide Seiten waren einander doch zum Teil durch wechselweise Kenntnis und Wertschätzung ihrer Werke verbunden.[28] Bei all diesen Vorkämpfern der ägyptischen Kurzgeschichte stand das Bemühen um Realismus in innerem Zusammenhang mit dem Ideal einer „echt ägyptischen" Literatur: man wollte den Bewohnern des Landes eine Erzählkunst geben, die ihre Sprache sprach und in der sie sich und ihre Umwelt wiedererkennen konnten; zu diesem Zweck mußte die zeitgenössische Wirklichkeit Ägyptens glaubwürdig und verständlich beschrieben werden. Das hatte die Literatur des Landes nach Meinung der Autoren der Neuen Schule und auch der Brüder ᶜUbayd bisher im allgemeinen nicht vermocht, und zwar aus mehreren Gründen: ein Teil ihrer Vertreter hatte aufgrund überalterter ästhetischer Maßstäbe die Erzählung, die ein besonders geeignetes Medium für eine solche Wirklichkeitsbeschreibung war, überhaupt abgelehnt oder zu einem bloßen Unterhaltungsmittel degradiert; andere hatten sich an überkommene sprachliche Formen und Inhalte geklammert, die zur gegenwärtigen ägyptischen Realität keinen Bezug mehr hatten; wieder andere hatten — was man besonders an Muṣṭafā Luṭfī al-Manfalūṭīs Erzählband *al-ᶜAbarāt* (1915)

---

[28] Die Brüder ᶜUbayd sind in MAḤMŪD TAYMŪRS Vorwort zu *aš-Šayḫ Ğumᶜa* (1. Aufl. 1925, *wāw*) und in demjenigen zu *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* (46) als hervorragende Vertreter moderner ägyptischer Erzählliteratur genannt, und YAḤYĀ ḤAQQĪ stuft in *Faǧr al-qiṣṣa al-miṣrīya* 101 ff. das Schaffen ᶜĪSĀ ᶜUBAYDS als literaturgeschichtlich hochbedeutsam ein. Umgekehrt spricht ᶜĪSĀ ᶜUBAYD in seinem Vorwort zu *Iḥsān Hānum* von „unserem leider verstorbenem Freund Muḥammad Bek Taymūr, dem Revolutionär auf dem Gebiet der Kunst" (*ᶜayn*). — Die bisher präzisesten Angaben über die Lebensumstände der Brüder ᶜUBAYD findet man bei HAYKAL 33 Anm. 1 und 40 Anm. 2, wobei jedoch das Todesjahr ᶜĪSĀ ᶜUBAYDS von 1923 in 1922 zu korrigieren ist (s. den Nachruf in „as-Sufūr" Nr. 305 [8.10.1922] 6). ŠAḤĀTA ᶜUBAYD lebte noch bis 1961, gab aber bei ᶜĪsās Tod die Schriftstellerei auf.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000046

kritisierte — Stoffe, die unter Ägyptern angesiedelt waren, so schemenhaft und blutleer gestaltet und mit so überschwänglichen Ergüssen hohler Gefühle vermischt, daß das Ägyptische an ihnen so gut wie unkenntlich war;[29] und schließlich hatten manche — an ihrer Spitze wiederum al-Manfalūṭī — zur Adaption europäischer Erzählwerke Zuflucht genommen, ein Verfahren, dessen Produkte mit der ägyptischen Wirklichkeit meist wenig oder nichts und mit der europäischen oftmals auch nicht mehr viel zu tun hatten. Alle diese Methoden der Sachwalter der vorgefundenen Literatur waren für die Autoren der Neuen Schule und ihre Gesinnungsgenossen das Alte, zu Verwerfende; an ihre Stelle hatte eine Art von schriftstellerischer Arbeit zu treten, die strikt an den Erfahrungen und Ausdrucksformen gegenwärtiger Ägypter orientiert war. Voraussetzung für sie war eine gründliche Kenntnis der zeitgenössischen ägyptischen Wirklichkeit. Darum formulierte etwa Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd den Grundsatz: „Befassen wir uns mit dem Leben, bevor wir uns mit Literatur befassen!“[30] Und ᶜĪsā ᶜUbayd rief seine Schriftstellerkollegen auf, zuerst einmal ihrem Defizit an Beobachtung durch ein gezieltes Studium der Psyche und des Milieus ihrer Landsleute abzuhelfen.[31]

Das Engagement für eine genuin ägyptische Literatur war damals nicht nur eine literarische, sondern zugleich auch eine politische Angelegenheit. Es stand im größeren Zusammenhang der Suche Ägyptens nach einer nationalen Identität, mit der die Bewohner des Landes ungeachtet aller bestehenden ethnischen, sozialen und religiösen Divergenzen gemeinschaftlich den Weg in die Unabhängigkeit beschreiten konnten. Das Anliegen der Begründung eines ägyptischen Nationalbewußtseins, das die Unabhängigkeitsbewegung tragen konnte, war zu Beginn dieses Jahrhunderts besonders in dem Kreis um Aḥmad Luṭfī as-Sayyid und seine ab 1907 erschienene Zeitschrift „al-Ǧarīda“ mit großem Ernst verfochten worden. Von dort aus war es ins Bewußtsein vieler Intellektueller gedrungen. Der Kampf um die Beendigung der britischen Protektoratsherrschaft am Ende des ersten Weltkriegs, der

---

[29] S. dazu die Urteile über AL-MANFALŪṬĪ bei ᶜĪSĀ ᶜUBAYD, Vorwort zu *Iḥsān Hānum, hāᵓ* (auch zur Art seiner Adaptionen) und bei MAḤMŪD TAYMŪR, Vorwort zu *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* 44 f.

[30] AN-NASSĀĞ, *Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd .. wa-l-istiqlāl al-fikrī*, in: *Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya* 26.

[31] Vorwort zu *Iḥsān Hānum, bāᵓ* ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000047

in der Massenerhebung des Jahres 1919 gipfelte, hatte ihm eine noch größere praktische Relevanz verliehen. Die Autoren der Neuen Schule und die Brüder ᶜUbayd verstanden die echt ägyptische Erzählkunst, für die sie sich einsetzten, als Beitrag zum Unabhängigkeitskampf, und dies in einem doppelten Sinne: den Ägyptern sollte diese Erzählkunst zur Entdeckung ihrer Identität verhelfen und damit Mut zur Entfaltung ihrer Eigenständigkeit in allen Lebensbereichen machen; den Ausländern — und hier vor allem den Europäern, die die Kolonialherrschaft zu perpetuieren wünschten — sollte sie beweisen, daß die Ägypter zu originellen künstlerischen Leistungen von hohem Rang fähig waren und mithin einen geistigen Entwicklungsstand aufwiesen, der ihr Verlangen nach politischer Selbstbestimmung voll rechtfertigte. Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd, der wegen seiner vielen und gedankenreichen programmatischen Zeitungsartikel als führender Theoretiker der Neuen Schule angesprochen werden muß,[32] versuchte seinen ägyptischen Landsleuten mit großem persönlichem Einsatz das Vertrauen in ihre geistige Selbständigkeit und die Bereitschaft zu ihrem tätigen Gebrauch zu vermitteln. Er schrieb einmal: „Die modernen Schriftsteller, die Mitglieder der Neuen Schule sind, haben die Ehre, früher als andere die geistige Unabhängigkeit proklamiert und sich auch tatsächlich um die Verwirklichung dieser Unabhängigkeit bemüht zu haben. ...wir glauben daran, daß Ägypten im Stande ist, eine eigene Literatur, eine eigene Kunst und ein eigenes Denken zu haben, und daß es im Stande ist, eine eigene geachtete Persönlichkeit zu haben."[33] Geistig unabhängig sollte Ägypten seiner Vorstellung nach sowohl von der arabischen Tradition als auch vom Westen sein — in der Weise, daß seine Menschen keine dieser beiden Seiten blind imitierten, sondern von jeder nur übernahmen, was ihrem selbständigen Urteil nach wertvoll war; zugleich sollte die geistige Unabhängigkeit des Landes in der Hervorbringung schöpferischer Leistungen sichtbar werden, die auf ihre Art einmalig waren und dem Rest der Welt Respekt abnötigten. Das Wort von der „eigenen geachteten Persönlichkeit" Ägyptens zielte primär auf die

---

[32] Einen Überblick über Umfang und Gehalt seiner programmatitischen Reflexionen in verschiedenen Presseorganen bietet AN-NASSĀĞ's Studie *Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd .. wa-l-istiqlāl al-fikrī*, in: *Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya*, besonders 20 ff.

[33] Artikel *al-Istiqlāl al-fikrī*, in: al-Faǧr Nr. 3 (27.1.1925) 1.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000048

Anerkennung durch die Europäer ab; sie waren es vor allem, von denen man als eigenständig und ebenbürtig akzeptiert werden wollte. Eigenständigkeit sollte nach der Idee der Neuen Schule und der Brüder ᶜUbayd in erster Linie durch die originelle Darbietung von spezifisch ägyptischen Inhalten demonstriert werden, Ebenbürtigkeit durch die Lebensnähe und die perfekte Handhabung erzähltechnischer Mittel, die man bei europäischen Autoren bewunderte. Man ließ sich also das Kunstideal von Europa vorgeben, wollte es aber mit Aussagen erfüllen, die Ägypten betrafen und nur von Ägyptern gemacht werden konnten. Dieses Verfahren hatte auch ᶜĪsā ᶜUbayd im Sinn, als er 1921 in seinem berühmt gewordenen Vorwort zu dem Erzählband *Iḥsān Hānum* an die Ägypter den Appell richtete, sie sollten der Welt ihre Mündigkeit durch Schaffung einer Literatur beweisen, die die für Ausländer unzugänglichen Phänomene des ägyptischen Alltagslebens psychologisch exakt darstellte.[34]

Die Forderung nach einer ägyptischen Nationalliteratur und das Bemühen um ihre Hervorbringung war in den Zwanzigerjahren nicht auf die Neue Schule und ihren Umkreis beschränkt. Zu den entschiedensten Fürsprechern einer solchen Literatur gehörte damals Muḥammad Ḥusayn Haykal, der wie viele prominente Intellektuelle seiner Generation im persönlichen Umgang mit Aḥmad Luṭfī as-Sayyid entscheidende Anregungen erhalten hatte. Aḥmad Luṭfī as-Sayyid war der Überzeugung gewesen, die nationale Identität der Ägypter beruhe auf einem in ihnen fortlebenden „pharaonischen" Persönlichkeitskern, der sich durch die Erfahrungen einer jahrtausendelangen Geschichte herausgebildet habe und in den alle im Lande zusammengeströmten auswärtigen Kultureinflüsse organisch integriert worden seien.[35] Muḥammad Ḥusayn Haykal knüpfte an dieses Denkmodell an, postulierte aber seit der Zeit des ersten Weltkriegs unter dem Einfluß der Philosophie Taines die Existenz einer feststehenden Determinante der ägyptischen Persönlichkeit; diese Determinante erblickte er — entgegen der Theorie Taines, nach der „*la race*" der konstanteste unter den persönlichkeitsbestimmenden Faktoren war — in der immer gleichen

---

[34] *mīm.*

[35] S. dazu NADAV SAFRAN, *Egypt in Search of Political Community. An Analysis of the Intellectual and Political Evolution of Egypt 1804-1952*, Cambridge, Mass. 1961, 95.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000049

natürlichen Umwelt der Ägypter.[36] Demgemäß sollte seiner Vorstellung nach auch die ägyptische Nationalliteratur von Ägyptens Natur geprägt sein und beispielsweise nicht den Geist altarabischer Wüstenpoesie atmen.[37] Tawfīq al-Ḥakīm zählte zu jener Zeit nicht zu den Theoretikern einer nach europäischen Maßstäben künstlerisch hochstehenden und dabei doch echt ägyptischen Literatur. Er trug aber mit seinem 1927 entstandenen Roman *ʿAwdat ar-rūḥ*, der wiederum ein am pharaonischen Ägypten orientiertes Identitätskonzept enthielt, viel zur Durchsetzung des Ideals einer solchen Literatur bei.

Die Neue Schule und die Brüder ʿUbayd leiteten ihren Begriff der nationalen Identität der Ägypter nicht aus der pharaonischen Vergangenheit ab, und sie nahmen auch keine spezifische Relation zwischen der Natur und den Menschen Ägyptens an. Weiter war die ägyptische Identität in ihrem Denken nicht auf ein wie immer geartetes rassisches Substrat bezogen.[38] Wenn sie von der „ägyptischen Persönlichkeit" sprachen, dann meinten sie damit keine kollektive Persönlichkeitsstruktur im strengen Sinne. Sie meinten vielmehr die unverwechselbare Eigenart der im Zusammenspiel ihrer Komponenten einmaligen ägyptischen Gesellschaft und Kultur der Gegenwart. Aus ihr, so glaubten sie, bezogen sie selbst und ihre Erzählungen ihre „Ägyptizität". Aḥmad Ḫayrī Saʿīd sprach für alle diese Autoren die Überzeugung aus: „Wir sind durch unsere Ägyptizität (*bi-miṣrīyatinā*) dazu getrieben, eine bestimmte Sendung zu erfüllen; denn Ägypten ist es, das durch unseren Mund[39] redet."[40]

---

[36] Zu Haykals Verhältnis zu Taine s. besonders Baber Johansen, *Muḥammad Ḥusayn Haikal. Europa und der Orient im Weltbild eines ägyptischen Liberalen*, Beiruter Texte und Studien Bd. 5, Beirut 1967, 45 ff. (Die hier angesprochene Modifikation von Taines Theorie ist auf p. 49 f. erläutert.)

[37] Zu Haykals Konzept der ägyptischen Nationalliteratur ausführlich David Semah, *Four Egyptian Literary Critics*, Studies in Arabic Literature (Supplements to the Journal of Arabic Literature) Bd. 3, Leiden 1974, 83 ff.

[38] Aus diesem Grund scheint mir die von David Semah in dem in der vorigen Anm. genannten Buch 77 f. geäußerte Vermutung, die Autoren der Neuen Schule seien bei ihrem Bemühen, eine neuartige, nur den Ägyptern eigene Nationalliteratur zu schaffen, tief von Ernest Renans These von der Inferiorität des semitischen Geistes beeinflußt und von dem Wunsch geleitet worden, die Geltung dieser These für die arabische Literatur Ägyptens zu widerlegen, ziemlich abwegig.

[39] W: mit unserer Zunge.

[40] An der in Anm. 33 genannten Stelle.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000050

Realismus und Ägyptizität, wie sie der Neuen Schule und den Brüdern ᶜUbayd vorschwebten, sind allerdings nur rahmenhafte Leitideen, aus denen die einzelnen Erzähler immer noch recht Verschiedenes machen konnten. Auf welche Weise sie der frühe Maḥmūd Taymūr in seiner Darstellung von Menschen und Welt konkret verwirklicht hat, soll nun betrachtet werden.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000051

Kapitel II:

DAS BILD DER WIRKLICHKEIT IN DEN ERZÄHLUNGEN

1. Eigenart und Wandel der realistischen Optik des Autors

Im Vorwort der Erstauflage seines ersten Erzählbandes *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* hat sich Maḥmūd Taymūr nachdrücklich zum Realismus (*maḏhab wāqiᶜī*) bekannt.[1] Als den Gegenstand realistischer Erzählkunst bezeichnete er in diesem Zusammenhang immer wieder „das Leben" (*al-ḥayāt*).[2] Und er erklärte mit Bestimmtheit: „Eine Erzählung, die aus der Feder ihres Verfassers nicht so herauskommt, als käme sie direkt aus dem Leben, ist von vornherein zum Mißlingen verurteilt."[3]

So hielt er sich auch beim Schreiben seiner eigenen Erzählungen an die Devise, daß ein Höchstmaß an Lebensnähe zu erstreben sei. Das galt vor allem für die Darstellung von Personen und Ereignissen. Wie er im einzelnen verfuhr, um sie lebensecht zu gestalten, und was „das Leben", aus dem sie seiner Ansicht nach gegriffen sein mußten, für ihn überhaupt war, läßt sich nicht für die gesamte Entwicklung seines Frühwerks auf eine kurze Einheitsformel bringen, wird aber im folgenden noch stufenweise deutlich werden. Es gibt jedoch eine verhältnismäßig einfache Technik, die Maḥmūd Taymūr in seinen frühen Erzählungen durchgängig angewandt hat, um bei den Lesern den Eindruck zu verstärken, daß das Dargebotene der gleichen Realität angehörte, in der sie selbst lebten: er nahm in die Wirklichkeit, die er in den Texten aufbaute, gezielt konkrete Details hinein, die in der Umwelt des von ihm primär angesprochenen ägyptischen Publikums tatsächlich existierten und von ihm daher als etwas, was „es gab", wiedererkannt werden konnten. So ließ er zum Beispiel Personen genau

---

[1] *lām* und Kontext.

[2] *yāʾ* ff. passim.

[3] *kāf*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000052

bezeichnete allgemein bekannte Bildungseinrichtungen des Landes besuchen, eine namentlich erwähnte führende einheimische Tageszeitung lesen und ähnliches mehr. Insbesondere aber lokalisierte er das Geschehen, soweit es sich in Kairo abspielte, nach dem Vorbild der Kurzgeschichten seines Bruders Muḥammad[4] auffallend präzis durch die Angabe von wirklich existierenden Örtlichkeiten wie etwa Stadtvierteln, Straßen, Plätzen, öffentlichen Gebäuden, renommierten Kaufhäusern und Cafés, und zwar so, wie es der tatsächlichen Bedeutung dieser Örtlichkeiten im sozialen Leben der Stadt entsprach. Man erfährt in den Texten etwa, daß das sturmfreie Plätzchen, an dem eine verheiratete Dame regelmäßig ihren Liebhaber empfängt, in Heliopolis (Miṣr al-ǧadīda) liegt, daß ein kleiner Postbeamter die Wäsche für sein neugeborenes Kind im Mūskī kaufen will und daß ein Gutsbesitzerssohn von seinem Vetter, einem tüchtigen Herrn mit Hochschulbildung, „im Šāriᶜ al-Madbūlī beim ᶜĀbidīn-Palast" erwartet wird; weiter verabschiedet sich ein junges Paar kleinbürgerlicher Herkunft am Bāb al-ḫalq und wohnt auch dort in der Nähe, Mitglieder einer Herrengesellschaft aus den gleichen Kreisen sind im Viertel um die Moschee der Sayyida Zaynab zu Hause und besteigen deshalb die Straßenbahn an einer Haltestelle bei diesem beliebten Heiligtum, ein reicher junger Mann stärkt sich nach einem aufregenden Rendezvous in der Splendid Bar, und mehrere Freundesrunden aus der Oberschicht treffen sich im Café Groppi oder — was der Autor dann noch eigens vermerkt — in dessen berühmtem Garten,[5] usw. Diese genauen, sorgfältig auf Personen und Handlung abgestimmten Ortsangaben beweisen zwar an sich nicht den Realitätscharakter des Erzählten im ganzen. Aber sie versetzen den ortskundigen Leser doch in eine Atmosphäre der Glaubwürdigkeit und Lebensnähe, die es ihm erleichtert, anderes, was der Autor im selben Kontext sagt, als wirklichkeitsgetreu zu akzeptieren.

Wenn Maḥmūd Taymūr von Realismus sprach und um Realismus

---

[4] S. dazu bei Muḥammad Taymūr z.B. *Mā tarāhu l-ᶜuyūn* 231-234 passim, ferner in dem Romanfragment *aš-Šabāb aḍ-ḍāᵓiᶜ* (als Anhang in *Mā tarāhu l-ᶜuyūn* aufgenommen) 272 f. und 286.

[5] In der Reihenfolge der erwähnten Beispiele *al-Malal* 121, *al-Ǧunūn funūn* 73, *al-Waẓīfa aḫīran* 167, *Ab wa-ibn* 106, *Man fāta qadīmahū tāha* 188, *Yuḥfaẓu bi-l-būsta* 50, *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* 112, *Qaswat aš-šabāb* 57, *Ḫalf as-sitār* 96 (die vier letzten Stellen zu Groppi).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000053

bemüht war, dann meinte er damit nicht nur Lebensnähe und Wirklichkeitstreue in einem allgemeinen Sinne, sondern die Seh- und Darstellungsweise derjenigen französischen Autoren des 19. Jahrhunderts, für deren Schaffen sich in der Literaturwissenschaft die Epochenbezeichnung „Realismus" eingebürgert hat. Darüber hinaus war sein Realismusbegriff bis in die zweite Hälfte der Zwanzigerjahre hinein stark mitbestimmt von jenem Spätstadium in der Entwicklung des französischen Realismus, das man gewöhnlich als Naturalismus bezeichnet und damit vom „eigentlichen" Realismus abhebt, also den Arbeiten Émile Zolas und der durch ihn beeinflußten Schriftsteller. Diese Orientierung an der realistischen und naturalistischen Tradition Frankreichs ist nicht nur für Maḥmūd Taymūrs Realismus typisch, sondern auch für denjenigen anderer Vertreter der Neuen Schule und der beiden Brüder ᶜUbayd.[6] Bei Maḥmūd Taymūr geht sie einesteils auf

---

[6] S. dazu auch das berühmte programmatische Vorwort von ᶜĪsā ᶜUBAYD zu seinem Erzählband *Iḥsān Hānum*, wo gleich im ersten Abschnitt als Beispiele für Autoren, die so geschrieben haben, wie man das nach Ansicht des Verfassers tun sollte, Balzac, Flaubert, die Brüder Goncourt, Zola und Daudet genannt werden (Neudruck 1384/1964, *alif*).

AN-NASSĀĞ (*Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 171 ff.) führt den Realismus der Neuen Schule auf ihre Beeinflussung durch russische Autoren — er nennt der Reihe nach Gogol, Turgenjev, Dostojevskij, Tolstoj, Čechov, Gorkij, Puškin, Lermontov — um die Mitte der Zwanzigerjahre zurück. Damit knüpft er an die These YAḤYĀ ḤAQQĪS (*Faǧr al-qiṣṣa al-miṣrīya* 81 f.) an, es habe in der Entwicklung der Neuen Schule zwei Phasen gegeben, eine englisch und noch mehr französisch beeinflußte und danach eine überwiegend russisch beeinflußte, und die zweite habe die Neue Schule stärker geprägt als die erste. Yaḥyā Ḥaqqī selbst ist erst relativ spät zur Neuen Schule gestoßen (1926) und war persönlich von russischer Literatur besonders tief beeindruckt, so daß diese Sicht der Dinge für ihn nahelag. Im übrigen verdankte die Neue Schule seinem Urteil nach den russischen Vorbildern aber gar nicht den Realismus, sondern ganz anderes: Bekanntschaft mit feinsinniger Seelenanalyse, mit einem besonderen sozialen Engagement und vor allem mit gefühlvoller Naturschilderung (ibid. 82). Es stimmt, daß russische Autoren, vor allem Čechov und Tolstoj, seit der Mitte der Zwanzigerjahre von der Neuen Schule verstärkt rezipiert wurden, was unter anderem an den in „al-Faǧr" erschienenen Übersetzungen abzulesen ist. Wenn an-Nassāǧ jedoch den ganzen Realismus der Neuen Schule auf diese Rezeption zurückführt, so übersieht er zweierlei: Erstens reicht das Programm des Realismus in der Neuen Schule weit vor diese Zeit zurück, nämlich in die Tage Muḥammad Taymūrs, als die Literatengruppe noch kein förmlich organisierter Verein war. Zweitens ist der Realismus von russischen Schriftstellern wie Turgenjev oder Čechov stark durch westeuropäische, besonders französische Realisten mitgeprägt worden. Aufgrund dieses literaturgeschichtlichen Zusammenhanges, der beispielsweise Maḥmūd Taymūr klar war — er sagt, er habe bei der Lektüre von Turgenjev und Čechov den Einfluß Maupassants sehr deutlich empfunden (*al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba* = Vorwort zu *Fīᶜawn aṣ-ṣaǧīr* 25 = Vorwort zu *Šifāᵓ ar-rūḥ* 13) —, handelte es sich bei dem

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000054

das Vorbild seines Bruders Muḥammad zurück, andernteils auf die Lektüre seiner jungen Jahre, in der, wie wir bereits sahen,[7] entsprechende französische Autoren einen wichtigen Platz einnahmen.

Welche Grundhaltungen teilt nun Maḥmūd Taymūr — wie andere Pioniere der ägyptischen Kurzgeschichte in den Zwanzigerjahren — mit den Hauptvertretern des französischen Realismus und folglich auch mit den ihnen nahestehenden europäischen Autoren des späten 19. Jahrhunderts außerhalb von Frankreich, also etwa den Russen Turgenjev und Čechov? Wir wollen diese Frage anhand seiner frühen Erzählungen und seiner gleichzeitigen theoretischen Äußerungen zu beantworten versuchen und dabei auch gleich aufzeigen, wo individuelle Besonderheiten seines Realismus liegen.

Die Wirklichkeit, die es zu beschreiben gilt, ist für ihn — wie für die realistischen Erzähler Frankreichs, die auf dem Boden der Philosophie Comtes standen — rein diesseitig. Er beschränkt sich auf die Darstellung des sinnlich Wahrnehmbaren und im weitesten Sinne empirisch Feststellbaren. Religion kommt in seinen Geschichten vor, aber nicht als Element seiner eigenen Weltdeutung, sondern nur als kulturelles und soziales Phänomen. Er verzeichnet Glaubensinhalte und rituelle Praktiken als Teil des Lebens seiner Landsleute, ohne seinerseits von Gottes Willen, von Fügungen, Gebetserhörungen oder sonstigen Manifestationen einer Transzendenz zu sprechen. Und wo die Akteure seiner Erzählungen mit Geistern konfrontiert zu sein meinen, läßt er gewöhnlich keinen Zweifel daran, daß dies lediglich auf Autosuggestion oder krankhaften psychischen Veränderungen beruht.[8] Vorstellungen, die um Übersinn-

---

Realismus, den ägyptische Kurzgeschichtenautoren von solchen russischen Schriftstellern lernen konnten, ohnehin in wesentlichen Zügen um denselben, den sie auch in der ihnen anfangs besser vertrauten französischen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts vor sich hatten. Ob die von an-Nassāǧ ohne Beachtung der Chronologie aufgezählten russischen Vorbilder unter dem Gesichtspunkt des Realismus so einfach in eine Reihe gestellt werden können, ist umstritten und kann hier nicht näher erörtert werden.

[7] S. o. p. 27.

[8] Vgl. dazu besonders die Erzählungen *Raǧab Afandī*, *ʿIfrīt Umm Ḫalīl* und *aš-Šayṭān*. Nur die Geschichte *al-Ḥāǧǧ ʿAlī* enthält einen rational nicht aufgeklärten Spuk. Dieses Unterhaltungsstück, das einem vom Autor eindeutig unterschiedenen Ich-Erzähler in den Mund gelegt ist, sieht aber so offenkundig nach einem reinen Phantasieprodukt aus, daß es aus der Sicht Maḥmūd Taymūrs wahrscheinlich von vornherein ebensowenig erklärungsbedürftig war wie Jägerlatein oder Seemannsgarn.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000055

liches kreisen, betrachtet er aus der Position des Aufklärers heraus, der sich für ihr Zustandekommen interessiert.

Weiter ist die Wirklichkeit, um die es ihm geht, wie im französischen Realismus das Alltägliche. In ihr gibt es also keine märchenhaften Züge und keine Häufung von spektakulären Ereignissen und unwahrscheinlichen Zufällen, wie sie im ersten Viertel dieses Jahrhunderts innerhalb der arabischen Erzählliteratur vor allem der Erfolgsautor Niqūlā Ḥaddād mit Leidenschaft benutzt hat. Unwahrscheinliches erlaubt sich Maḥmūd Taymūr nur verhältnismäßig selten, und zwar dann, wenn entweder der didaktische Eifer oder der Wunsch nach komischen Effekten in ihm übermächtig wird. In diesen Fällen unterläuft es ihm — wie man das etwa in *al-Munqiḏ* oder *aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas* sieht — gelegentlich, daß er Charaktermerkmale stark überzeichnet oder wenig glaubwürdige Situationen konstruiert. Aber das meiste von dem, was er erzählt, ist im täglichen Leben ohne Gewaltsamkeit denkbar. Alltäglich sind insbesondere die Personen, die er verwendet: sie kommen aus allen sozialen Schichten, sind weder überdurchschnittlich intelligent noch überdurchschnittlich edel und nehmen grundsätzlich in keiner Hinsicht eine so herausragende Stellung ein, daß man sie nicht mehr mit denselben Kategorien messen könnte wie viele in ihrer Umgebung. In Maḥmūd Taymūrs Erzählungen gibt es demnach Helden nicht im qualitativen, sondern nur im funktionalen Sinn: als bloße Zentralfiguren, die aber nichts Heroisches an sich haben. Viele von ihnen sind sogar negative Helden, die in intellektueller oder moralischer Beziehung von ihrer Umwelt zum Schlechteren hin abstechen.

Manche von Maḥmūd Taymūrs frühen Erzählungen verraten ein überragendes komisches Talent, von dem der Autor leider im weiteren Verlauf seiner Karriere nur noch wenig Gebrauch gemacht hat. Die Komik, die in ihnen entfaltet wird, zielt zu einem großen Teil darauf ab, gerade das Ausmaß der Alltäglichkeit der Personen und ihres Verhaltens zu demonstrieren, und zwar entweder durch minutiöse Schilderung des Banalen in ihrer Lebensführung oder aber durch Herausarbeitung des Kontrastes zwischen ihren Prätentionen und dem, was sie wirklich sind. Das erste Verfahren ist am konsequentesten in dem langen Einleitungsteil von *Ab wa-ibn* angewandt, wo der Leser ein Stück weit jede von den kleinen Routinebewegungen und -handlungen des Gutsverwaltungsangestellten Maḥǧūb Afandī in seinem

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000056

Büro genau mitverfolgen kann — die Details des Klatsches mit den beiden Gehilfen ebenso wie das Schuheausziehen unter dem Schreibtisch.[9] Das zweite Verfahren, die Kontrastierung von hohem Anspruch und Realität, ist in mehreren Geschichten durchgeführt, in deren Mittelpunkt der Typus des Möchtegern-Künstlers oder Möchtegern-Gelehrten steht: *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṯunā ᶜan nafsihī*, *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* in der komischen Fassung des Stoffes von 1930 und *aṯ-Ṯālūṯ al-muqaddas*.[10] Ob die Helden nun ein großer Dichter, Schauspieler oder Gelehrter zu sein glauben — in jedem Fall erweisen sie sich durch den Verlauf der Handlung als ganz gewöhnliche, wenn nicht gar leicht minderbegabte Menschen, über die man lächeln muß. Auf diese Weise werden sie ins Alltägliche zurückgeschraubt.

Die Bevorzugung des Gewöhnlichen und die Verwerfung des Prätentiösen praktiziert Maḥmūd Taymūr nicht nur in den Stoffen, sondern auch in der Sprache seiner frühen Erzählungen: er drückt sich bewußt einfach aus und verzichtet — wie die von ihm bewunderten europäischen Autoren und die ganze Neue Schule — auf alles, was nach den herrschenden Konventionen zu den Erfordernissen eines „gehobenen" Stiles gehört.

Zu Beginn seines erzählerischen Schaffens ist für ihn die Wirklichkeit, die er darstellen möchte, wie für die Autoren des französischen Realismus und Naturalismus überwiegend die zeitgenössische soziale Wirklichkeit seines Landes. Darin unterscheidet er sich nicht von den übrigen Vorkämpfern der realistischen ägyptischen Kurzgeschichte. Seine Darstellung dieser Wirklichkeit reflektiert allerdings stärker und direkter als die anderer Autoren individuelle biographische Erfahrungen. Welchen Einfluß solche Erfahrungen auf das von ihm entworfene Bild der gesellschaftlichen Realität hatten, hat er zum Teil von sich aus noch explizit

---

[9] 84 ff.

[10] Ein weiterer Vertreter des Typus des Möchtegern-Künstlers ist Naṣrī in *al-Ǧunūn funūn*. Diese seine Eigenschaft und die mit ihr verbundene komische Diskrepanz zwischen Prätention und Wirklichkeit ist jedoch nur für die Einleitungsszene der Geschichte und nicht für ihren umfangreicheren Handlungsteil von Bedeutung. Zu den Möchtegern-Künstlern zählt schließlich auch Tawfīq Bek in *Hiya l-ḥayāt*. Von ihm wird allerdings nur in einer zusammenhängenden Beschreibung seiner Person (77) kurz gesagt, er sei ein verhinderter Schauspieler; das wirkt, obgleich es ihn nach der Absicht des Autors wohl zur komischen Figur machen soll, in Wahrheit kaum komisch, weil diese ihm zugeschriebene Eigenschaft durch den weiteren Verlauf der Geschichte nicht im geringsten veranschaulicht wird.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000057

erklärt, und dies nicht ohne einen gewissen Stolz. Der Grund dafür läßt sich vermuten: ihm als einem Abkömmling der zugewanderten Aristokratie, der früher oft mit Recht nachgesagt worden ist, sie verachte Fellachen und die von ihnen abstammenden ärmeren ägyptischen Städter, mag es ein besonderes Bedürfnis gewesen sein, zu betonen, daß er das, was er über Ägypter jeglichen sozialen Standes erzählte, auch tatsächlich aus persönlichem Umgang mit ihnen kannte; ein Mann seiner Herkunft mußte noch mehr als andere unter Beweis stellen, daß für ihn das Bewußtsein der Einheit aller Ägypter, das sich in der Unabhängigkeitsbewegung artikuliert und die Autoren der Neuen Schule zur Beschäftigung mit Stoffen aus allen Volksschichten veranlaßt hatte, nicht nur eine reine Schreibtischangelegenheit, sondern eine erlebte Realität war. Von daher ist wohl zu begreifen, daß er genau erläutert hat, wann, wo und wie er einen Großteil der Menschentypen verschiedener sozialer Provenienz kennenlernte, die seine frühen Erzählungen bevölkern: Geboren wurde er im Darb Saᶜāda, in einer Kairiner Altstadtgegend zwischen Šāriᶜ al-Mūskī und Bāb al-ḥalq, wo vor allem kleinere Kaufleute und Handwerker aller Sorten ansässig waren, und er hat sich dort nach eigener Aussage schon frühzeitig unter die Leute gemischt und dem, was sie erzählten, gelauscht. Noch während seiner Kindheit, nachdem die Mutter und eine der beiden Großmütter gestorben waren, siedelte der Haushalt in den damals noch ländlichen Vorort ᶜAyn Šams über; während die Taymūrs dort ansässig waren, und auch später noch, wenn sie wie gewöhnlich die großen Schulferien auf einem Landgut der Familie verbrachten, war er, wie er berichtet, gern und viel mit Fellachen zusammen, spielte mit ihren Kindern und hörte sich ihre Erzählungen und Lieder an. Die Familie zog später wieder in die Stadt zurück, und zwar ins Viertel al-Ḥilmīya, das damals nach seinen Angaben vor allem von *ᶜulamāᵓ*, Beamten und Notabeln bewohnt war. Aus Begegnungen und Beobachtungen in diesen verschiedenen Lebenssphären stammt vieles im Stoff seiner Erzählungen.[11] Im übrigen wissen wir aus seinem eigenen Munde, daß er in seinen Geschichten wirkliche Personen, mit denen er im einen oder anderen

[11] Interview, gedruckt in: al-Ādāb Jg. 8 Nr. 9 (Septemberheft 1960) 10; ein Teil der dort gegebenen Informationen findet sich auch schon in dem Vortrag *al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba* (= Vorwort zu *Firᶜawn aṣ-ṣaġīr* 10 ff. = Vorwort zu *Šifāᵓ ar-rūḥ* 5 f.).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000058

Milieu zusammengetroffen war, porträtiert hat, meist ohne bewußte Veränderungen seinerseits, aber manchmal auch mit schöpferischen Eingriffen: nicht nur der Šayḫ Ǧumᶜa, sondern auch die Titelhelden von *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabiṭ*, *Māǧid Afandī* und *as-Sitt Tawaddud* hatten lebende Vorbilder, die er selbst kannte, die Sitt Tawaddud ein männliches.[12]

Persönliche Erfahrung bestimmt das Bild der sozialen Wirklichkeit in Maḥmūd Taymūrs frühen Erzählungen aber auch in Punkten, auf die er selbst nicht ausdrücklich aufmerksam gemacht hat. Da sind zunächst einmal zwei kleinere Stoffkomplexe, die bei ihm mehrfach auftauchen, und zwar wahrscheinlich deshalb, weil er eine besondere biographische Beziehung zu ihnen hat: das Theaterleben und das Beamtenleben. Das Theater, das bei ihm allein während des hier untersuchten Zeitraums mit verschiedenen Varianten des Abū-ᶜAlī-Stoffs dreimal ins Blickfeld rückt[13] und ihn auch in späteren Erzählungen noch öfters beschäftigt,[14] stand ihm von Hause aus besonders nahe. Die Taymūr-Söhne betrieben als Halbwüchsige in der väterlichen Wohnung zu ihrem Vergnügen eine Privatbühne, auf der sie mit selbstgeschriebenen Stücken experimentierten.[15] Das Motiv des nicht aus der Rolle des Königs herausfindenden Schauspielers, das in Maḥmūd Taymūrs Theatergeschichten mehrmals vorkommt,[16] ist möglicherweise aus einer Eigentümlichkeit dieser Aufführungen erwachsen: Ismāᶜīl, der älteste der drei Taymūr-Söhne, der später Oberzeremonienmeister am ägyptischen Hof geworden ist, fiel schon in jungen Jahren durch ein besonders würdevolles Benehmen und einen gewissen Hang zum

---

[12] Gesprächsäußerung gegenüber NABĪL IBRĀHĪM (bei diesem 200 mit Anm. 1). AN-NASSĀĞ (*Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 335 ff.) nennt weitere lebende Vorbilder für Personen in den frühen Erzählungen Maḥmūd Taymūrs, und zwar, wie aus der Natur der gegebenen Informationen (s. besonders 338) zu erschließen ist, wohl ebenfalls aufgrund von Gesprächen mit dem Autor, obwohl er das nicht ausdrücklich sagt. Daß er Maḥmūd Taymūr im Zusammenhang mit der Vorbereitung einer akademischen Prüfungsschrift über seine frühen Erzählungen zu einer persönlichen Befragung aufgesucht hat, sagt er an anderer Stelle (*Maḥmūd Taymūr .. fī ḍamīrinā l-adabī*, in: al-Ādīb Jg. 31 Nr. 6 [Juni 1972] 4 = *Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya* 111 f.).

[13] S. u. p. 265, 336 und 343.

[14] S. u. p. 346-348 mit Anm. 6.

[15] *al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba* (= Vorwort zu *Firᶜawn aṣ-ṣaġīr* 14 = Vorwort zu *Šifāᵓ ar-rūḥ* 7).

[16] S. u. p. 342 und p. 348 Anm. 6.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000059

Dominieren auf und spielte im häuslichen Theater ständig die Könige und sonstigen Führergestalten.[17] Der zweite Sohn, Maḥmūds großes Vorbild Muḥammad, schrieb als Erwachsener nicht nur vielbeachtete Theaterstücke, sondern trat auch, was damals angesichts seiner Herkunft einiges gesellschaftliche Aufsehen erregte, auf einer öffentlichen Bühne als Schauspieler auf. Wenn Maḥmūd Taymūr 1926 in den *Muḏakkirāt artist*, seiner frühesten Fassung des Abū-ᶜAlī-Stoffs, das Problem aufgegriffen hat, wie jemand in einer Umwelt, in der Schauspielerei noch nicht als anständig gilt, Berufsschauspieler werden kann, so geschah das sicher auch noch unter dem Eindruck dieses kühnen Unterfangens seines Bruders. Die humoristischen, nur mild kritisierenden Idyllen aus dem Berufsalltag ägyptischer Ministerialbeamter, die er in den Geschichten *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwazzaf* und *Ḥalf as-sitār* vor dem Leser ausbreitet,[18] haben einen Erfahrungshintergrund, der ihn noch persönlicher betrifft: er kennt den dort so liebevoll geschilderten Schlendrian nicht nur aus der Sicht des Besuchers, sondern gleichsam von innen, denn er war, nachdem er sein Landwirtschaftsstudium wegen einer Paratyphuserkrankung hatte abbrechen müssen, zunächst ein Jahr lang als Beamter im Justizministerium und danach noch einige Zeit im Außenministerium tätig, ehe er sich entschloß, die Schriftstellerei zu seinem Hauptberuf zu machen.

Deutlicher als in diesen speziellen Stoffen kommt Taymūrs persönliche biographische Erfahrung allerdings in den Gestalten der Ich-Erzähler zum Durchbruch, die er seit der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre zunehmend verwendete. Soweit es sich dabei nicht um Zentralfiguren handelt, sondern um Figuren, die vom Rande des Geschehens aus als Beobachter und Berichterstatter fungieren, sind diese Erzähler in ihrer Mehrzahl zumindest in einzelnen Zügen — etwa ihrem sozialen Status, ihrem Vermögensstand, ihrem Bildungsgang und ihren Familienverhältnissen — Ebenbilder des Autors. Dabei bildete er sich vorzugsweise so ab, wie er sich aus seiner Kindheit und Jugend in Erinnerung hatte, indem er die Ich-Erzähler Eindrücke und Vorkommnisse aus ihrer

---

[17] Von Maḥmūd selbst berichtet in *aš-Šaḫṣīyāt al-ᶜišrūn* 148.

[18] Auf p. 163 ff. bzw. 94 ff. dieser Geschichten. Vgl. zur Gemütlichkeit des Lebens von Ministerialbeamten auch die Art, wie der Autor zu Beginn der Geschichte *Ǧaḥīmu mraᵓa* den Urlaub des Helden einleitet.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000060

Schüler- oder Studentenzeit berichten ließ. Diesen Rückgriffen in die eigene Vergangenheit wohnt oftmals ein nostalgisches Moment inne. Es zeigt sich besonders dort, wo der Ich-Erzähler als Vertreter des Autors seinen Lebensstil während der Kindheits- und Jugendtage mit Behagen in einer Breite schildert, die für den Hauptgegenstand der Geschichte — sei er nun eine Person, ein bestimmtes Milieu, ein bemerkenswertes Ereignis oder ein Problem — gänzlich belanglos ist und sogar eher von ihm ablenkt. Solche Bilder aus glücklicher Jugendzeit, mit denen sich die Selbstdarstellung des Ich-Erzählers gegenüber dem, was er eigentlich erzählen wollte oder sollte, verselbständigt, finden sich zum Beispiel in *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* und *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ*, wo der Autor die Freuden seiner Schulferien auf dem väterlichen Landgut ausmalt, und weiter in *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwazzaf* und *Ḥūrīyat al-baḥr*, zwei Geschichten, in denen der seit früher Kindheit mutterlose Maḥmūd Taymūr dem Ich-Erzähler Reminiszenzen an die zärtliche Fürsorge der Großmutter in den Mund gelegt hat, unter deren Obhut er eine Zeitlang stand. In der Geschichte *Ḥūrīyat al-baḥr* läßt auch die Gestalt des für französische Dichtung begeisterten liebevollen älteren Bruders des Ich-Erzählers an Maḥmūds Jugendbeziehung zu Muḥammad denken. In *ar-Raǧul ṣāḥib al-kalb* ist der Ich-Erzähler Landwirtschaftsstudent wie einst der Autor.

Es fällt auf, daß die in die Erzählungen eingegangenen sozialen Erfahrungen und autobiographischen Einzelheiten, soweit sie überhaupt annähernd datierbar sind, durchweg einer weit zurückliegenden Phase im Leben des Autors angehören, nämlich der Zeit zwischen seiner Geburt und dem Ende seiner Beamtentätigkeit, bei dem er rund 22 Jahre alt gewesen sein muß.[19] Dazu paßt eine ebenso auffällige Besonderheit in der personellen Besetzung seiner Geschichten: die Zentralfiguren sind, unabhängig davon, ob sie in der ersten oder der dritten Person auftreten, verhältnismäßig häufig Schulkinder oder andere Jugendliche. Nimmt man sie mit den nur schwach ins Geschehen involvierten Ich-Erzählern zusammen, die über Vorkommnisse in ihrer

[19] Das genaue Datum dieses Ereignisses ist durch Maḥmūd Taymūr selbst nicht überliefert und auch mit allgemein zugänglichen Informationsmitteln nicht zu eruieren. Der Autor war jedoch, als er an Paratyphus erkrankte, nach eigener Angabe 20 Jahre alt (*al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba* [= Vorwort zu *Firᶜawn aṣ-ṣaġīr* 21 = Vorwort zu *Šifāʾ ar-rūḥ* 15]).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000061

Kindheit und Jugendzeit berichten, dann ergibt sich, daß insgesamt fast 30 % der Erzählungen entweder direkt aus der Perspektive von Schulkindern und Jugendlichen geschrieben oder doch auf deren Erlebniswelt konzentriert sind. All dies bedeutet, daß man die soziale Wirklichkeit in den Erzählungen vergleichsweise oft so zu Gesicht bekommt, wie ein Kind oder ein Jugendlicher, nicht aber ein Erwachsener sie erfahren hat oder erfahren haben könnte. Welche konkreten Folgen das bei Maḥmūd Taymūr zuweilen für die Darstellung sozialer Gegebenheiten hat, wird noch zur Sprache kommen. Hier sei vorerst gefragt: Woraus erklärt sich das relativ große Gewicht, das er Kindheits- und Jugenderfahrungen, und zwar sowohl seinen wirklichen eigenen als auch denjenigen von ihm nur erdachter Personen, in den Erzählungen gegeben hat? Die subjektiven Beweggründe, aus denen er seine Geschichten so einrichtete, entziehen sich einer vollständigen Erfassung durch den außenstehenden Betrachter. Es gibt auch keinen Hinweis darauf, daß er damit bewußt bestimmte Zwecke verfolgt hätte, etwa den, beim lesenden Publikum Verständnis für das Empfinden von Kindern und Heranwachsenden zu wecken. Man kann seine Neigung, die Geschichten unter Kindern und Jugendlichen spielen zu lassen oder in sie Elemente aus seinem eigenen Kindheits- und Jugenderleben einzubringen, aber gut von seiner Biographie her begreifen. Maḥmūd Taymūr hat von dem drei Monate dauernden Paratyphus, wegen dessen er sein Studium aufgab, eine bleibende Schädigung seiner Gesundheit zurückbehalten, die es ihm bald auch unmöglich machte, einen regelmäßigen Beamtendienst auszuüben. Er selbst hat es verstanden, dieser Krankheit ihre beste Seite abzugewinnen, und sie später sogar bis zu einem gewissen Grade als Segen empfunden, weil er ohne sie sicher nicht den Weg hauptberuflicher Schriftstellerei eingeschlagen hätte, der ihm menschliche Erfüllung und Berühmtheit brachte.[20] Gleichwohl schränkte sie ihn in seiner Bewegungsfreiheit und damit auch in seinen sozialen Erfahrungsmöglichkeiten stark ein: ihretwegen war er für den ganzen Rest seines Lebens ein gebrechlicher, stets an ärztliche Verhaltensmaßregeln und Diätvorschriften gebundener

[20] S. dazu besonders seine Interview-Äußerung in *Bayn al-miṭraqa wa-s-sindān* 46, ferner *al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba* (= Vorwort zu *Fir'awn aṣ-ṣaġīr* 21 f. und 32 = Vorwort zu *Šifā' ar-rūḥ* 15 und 17).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000062

Mann, der nicht mehr nach Belieben unter die Leute gehen konnte. Ihretwegen hatte er außerdem seit der Mitte der Zwanzigerjahre mit der ägyptischen Gesellschaft wiederholt für längere Zeit gar keinen persönlichen Kontakt mehr, da er zur Kur in Europa weilte, bei der ersten dieser Gelegenheiten sogar für mehr als zwei Jahre. Angesichts dieser Umstände waren für ihn Kindheit und Jugend fraglos derjenige Lebensabschnitt, in dem er mit Ägyptern verschiedenster sozialer Herkunft am freiesten verkehren und die vielfältigsten Erfahrungen sammeln konnte. Und sie waren seinem persönlichen Empfinden nach womöglich im Vergleich zu dem, was nach dem krankheitsbedingten Ausscheiden aus Studium und geregelter Berufstätigkeit kam, überhaupt die Zeit seines Lebens, die er am intensivsten gelebt hat. Das könnte der Grund dafür sein, daß es ihm in seinen Erzählungen so viel Vergnügen und so wenig Mühe bereitete, sich in Schulkinder und Jugendliche hineinzudenken.

Die Darstellung der zeitgenössischen sozialen Wirklichkeit hat bei Maḥmūd Taymūr anfangs — wie auch bei den meisten französischen Realisten und Naturalisten und bei anderen ägyptischen Kurzgeschichtenautoren jener Tage, etwa den Brüdern ᶜUbayd und Aḥmad Ḥayrī Saᶜīd — vor allem den Charakter des Entwurfes eines Sittenbilds. Dabei sollen ohne jede Idealisierung die Lebensbedingungen und Verhaltensweisen, die für Angehörige der verschiedenen gesellschaftlichen Schichten besonders kennzeichnend sind, beschrieben werden, ob sie nun dem Autor und seinem Publikum wünschenswert scheinen oder nicht. Im Vorwort zu Taymūrs Sammelband *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* wird erklärt: „... es ist die Pflicht des Erzählers, über das Leben zu schreiben — das Leben, das auf seinem Schauplatz alles mögliche Schöne und Häßliche umfaßt, das Leben mit seinen guten und schlechten Seiten, das Leben, wo es hart und wo es gerecht ist, wo es arm und wo es reich ist, wo es mit Lachen und wo es mit Weinen vonstatten geht.“ [21] Und weiter ist da über die Werke des realistischen Autors zu lesen, sie seien „ein zuverlässiger Spiegel für die Personen seines Milieus und für das, was unter ihnen geschieht, ein Spiegel, auf dessen geschliffener Oberfläche die Wahrheiten des Lebens sichtbar werden, seien sie nun bitter oder süß.“ [22]

[21] *kāf.*
[22] *lām.*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000063

Aber es geht bei diesem Realismus — genau wie etwa bei dem von Flaubert oder Zola — nicht nur um eine objektivistisch erweiterte Ästhetik, die auch das Häßliche literaturfähig macht.

Das Erzählwerk soll die Gesellschaft nicht nur widerspiegeln, sondern ihr zugleich den Spiegel vorhalten. Die Beschreibung der Wirklichkeit bedeutet nicht zuletzt Enthüllung des Kritikwürdigen und dient insofern dazu, das Publikum zur Korrektur von Fehlhaltungen und öffentlichen Mißständen anzuregen. Auf diese Weise verquickt sich das realistische Objektivitätsstreben mit einer didaktischen Intention.[23] Das wird bei Maḥmūd Taymūr unter anderem wieder im Vorwort des Erzählbandes *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* deutlich. Dort argumentiert er zum Beispiel, die Leserschaft müsse einen Realismus wie den seinen in ihrem eigenen wohlverstandenen Interesse begrüßen, „weil Laster, wenn sie verborgen bleiben, sich vergrößern, so daß die Leute sie nur noch schwer ausmerzen können“;[24] und er zitiert Zola mit dem Ausspruch: „Reinigt ihr eure Häuser! Dann reinige ich das, was ich schreibe.“[25] Die bis 1926 erschienenen Erzählungen sind zum Teil sehr offen auf den didaktischen Effekt hin angelegt. In sie greift der Autor mitunter direkt mit belehrenden Diskursen ein — wie etwa in *Mašrūᶜ Kafāfī Afandī*, wo er vor den verhängnisvollen Folgen der Vernachlässigung der Familie warnt,[26] oder in *Ab wa-ibn*, wo er über die Verkehrtheit der Erziehungsmethoden mancher ägyptischer Eltern doziert.[27] Oder er läßt Personen schlechte Eigenschaften in abstoßendem Ausmaß verkörpern — wie etwa die Titelheldin von *as-Sitt Tawaddud* den Geiz oder den Titelhelden von *al-Ḥāǧǧ Fayrūz* Arglist, Raffgier und Lüsternheit.

In den Erzählungen der ersten sieben Publikationsjahre zeigt der Realismus Maḥmūd Taymūrs einen starken naturalistischen Einschlag, der dem Autor selbst auch bewußt war.[28] Er äußert sich in einer ganzen Reihe von Zügen. Zunächst einmal wird in zahlreichen Geschichten

---

[23] Vgl. zu diesem Phänomen Wellek 420.

[24] *mīm.*

[25] *nūn.*

[26] 114.

[27] 102 f.

[28] Im Vorwort zur 2. Auflage von *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* (1927) nennt Maḥmūd Taymūr die literarische Schulrichtung (*maḏhab*), zu der er sich bekennt, nicht nur *wāqiᶜī*, sondern auch *ṭabīᶜī*; in diesem Zusammenhang fällt wiederum der Name Zola (13 f.).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000064

nicht nur das in der Realität vorzufindende Nebeneinander von Gutem und Schlechtem, Erhabenem und Gemeinem, Schönem und Häßlichem dargestellt, sondern das Niedrige, Banale und Widerliche betont. Die in der Sekundärliteratur mehrfach vertretene Ansicht, Maḥmūd Taymūr habe immer versucht, das Gute an den Menschen zu sehen, und daher grundsätzlich gutherzige Helden bevorzugt,[29] ist für diese Schaffensphase unzutreffend. Während ihrer werden bei ihm die Zentralfiguren überwiegend von elementaren eigennützigen Instinkten wie etwa der Habgier oder dem Geschlechtstrieb beherrscht, die ihr Handeln wie Naturgesetze zu determinieren scheinen. Der Autor unterwirft in dieser Zeit auch das menschliche Zusammenleben einer fast naturwissenschaftlich anmutenden Betrachtungsweise, die an Zola erinnert: er entwickelt die Ereignisse oftmals folgerichtig aus dem Zusammenprall zuvor genau umschriebener konstanter Kräfte.[30] Das Vokabular seiner damaligen theoretischen Äußerungen weist zum Teil ebenfalls in naturwissenschaftliche Richtung. So erklärt er etwa im Vorwort zu *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*, Werke realistischer Schriftsteller seien „ein Mikroskop, das dem Leser[31] die verborgenen Regungen der menschlichen Seelen zeigt, und ein Seziermesser, das für ihn[32] das Organsystem (*ǧihāz*) des menschlichen Lebens seziert."[33] Die Personen der Geschichte stellen sich in dieser Phase mit ihrem Charakter und ihren Handlungen weitgehend als Produkte von Erbmasse, Milieu und konkreter historischer Situation dar, entsprechen also in etwa der von

---

[29] AL-ḤAKĪM 41 f. (vgl. auch 44); AN-NASSĀǦ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 343 f. Beiden Autoren ist die Tendenz Maḥmūd Taymūrs aufgefallen, die Bosheit von Personen seiner frühesten Geschichten bei späteren Überarbeitungen abzuschwächen (s. dazu u. p. 171 f.). Aber in diesem Punkt ist auch an-Nassāǧ trotz seiner grundsätzlichen Entscheidung für eine chronologische Betrachtungsweise nicht dazu vorgestoßen, die ursprünglich negativere Art der Personendarstellung als Besonderheit eines früheren Entwicklungsstadiums zu erkennen. Er folgt al-Ḥakīm in der Annahme, Maḥmūd Taymūr habe durchgängig ein Bild vom Menschen gehabt, das ihn zur Betonung des Guten drängte, und sei von diesem Prinzip nur gelegentlich ausnahmsweise einmal abgewichen, was er dann aber immer gleich „bereut" und daher bei der Überarbeitung korrigiert habe.

[30] Die Geschichte, bei der dieses Verfahren am offenkundigsten zutage tritt, ist *Šahr al-ᶜasal baᶜd al-arbaᶜīn*. Leicht erkennbar ist es aber beispielsweise auch in *Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān* und in *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ*.

[31] W: dir.

[32] W: für dich.

[33] *mīm*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000065

Hippolyte Taine formulierten und von Zola aufgenommenen Trias „*la race — le milieu — le moment*", die nach Ansicht dieser französischen Autoren dem Studium von Kulturschöpfungen und menschlichen Verhaltensweisen zugrundegelegt werden sollte. Von den drei genannten Formkräften spielt in Taymūrs frühen Erzählungen der — nicht eng im Sinne von „Rasse" verstandene — Erbfaktor aufs ganze gesehen die geringste Rolle. Aber zuweilen kommt auch er in Personencharakteristik und Handlungsaufbau klar zum Tragen, so etwa in *Šahr al-ᶜasal baᶜd al-arbaᶜīn*, wo der Autor seine Wirksamkeit sogar noch expressis verbis hervorhebt,[34] und in *al-Ḥāǧǧ Fayrūz*, wo man es mit einem durch Erziehung nicht zu bessernden geborenen Bösewicht zu tun hat. Am stärksten akzentuiert ist in den Geschichten der Zusammenhang zwischen persönlichem Verhalten und Milieu. Personen wie der Šayḫ Ǧumᶜa, Māǧid Afandī oder auch as-Sayyid Afandī Ḥilmī in *al-Waẓīfa aḫīran* sind nicht einfach Individuen, sondern Typen, die für ihr Herkunftsmilieu im gegebenen historischen Augenblick charakteristisch sind. Und ᶜAbdalᶜazīz Bek in *Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān* oder der Bezirksarzt in *Ḥakīm al-markaz* handeln nicht einfach als einzelne falsch, sondern repräsentieren die Sitten oder genauer gesagt die Unsitten ihres Milieus.

Seit dem Frühsommer 1927 zeigen Maḥmūd Taymūrs erzählerische Publikationen eine deutlich veränderte Realitätsauffassung: die Aufmerksamkeit des Autors gilt jetzt nicht mehr in erster Linie der sozialen Wirklichkeit, sondern dem individuellen seelischen Erleben, und hier wiederum zu einem erheblichen Teil solchen psychischen Phänomenen, die nicht milieubedingt sind. Die Einbettung der Personen ins Milieu bleibt insofern erhalten, als man sie in den Erzählungen weiterhin in einem konkret ausgestalteten, fast immer in Ägypten lokalisierten gesellschaftlichen Rahmen agieren sieht. Aber im Mittelpunkt des Interesses stehen jetzt nicht mehr die für ein bestimmtes Milieu typischen Sitten, sondern menschliche Grunderfahrungen, die ihrer Struktur nach zumindest innerhalb Ägyptens auch in einem anderen sozialen Kontext denkbar wären.

Die Zäsur, die damit in Maḥmūd Taymūrs Entwicklung eingetreten ist, läßt sich, soweit das Publizierte sie reflektiert, genau datieren:

---

[34] 56.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000066

sie liegt zwischen dem Erscheinen der Geschichte *al-Ḥāǧǧ Šalabī* Anfang April 1927 und der Veröffentlichung der langen Erzählung *Raǧab Afandī*, die sich in Fortsetzungen von Mitte Mai bis Ende Juli 1927 hinzog. Der Bandenführer und Frauenschinder, der der Titelheld von *al-Ḥāǧǧ Šalabī* ist, ist mit seinen Verhaltensweisen noch als milieutypische Figur konzipiert, wenngleich als Vertreter einer Menschengattung, die zu den Randgruppen der ägyptischen Gesellschaft zählt. Der Titelheld von *Raǧab Afandī* hingegen steht nicht für ein milieugebundenes Verhaltensmuster, sondern für eine bestimmte Art von seelischer Abnormität, die durchaus nicht nur unter den in seinem Falle gegebenen gesellschaftlichen Voraussetzungen vorkommt. Dem Autor selbst ist offenbar zunächst nur partiell bewußt geworden, daß sich der Schwerpunkt seines Interesses mit dieser Erzählung von der Milieuschilderung zur Seelenanalyse hin verschob. Deshalb erklärte er 1928 im Vorwort zu ihrer Buchausgabe, es gehe in ihr um die „Analyse der Psyche von einigen unserer Individuen aus der Mittel- und Unterschicht."[35] Wer die Geschichte liest, sieht jedoch sehr bald, daß in ihr überhaupt nichts Schichtspezifisches analysiert wird, sondern ein bestimmter Typ von seelischer Erkrankung, mit dem in allen Schichten zu rechnen ist. Nach *Raǧab Afandī* publizierte Maḥmūd Taymūr für einige Zeit zunächst einmal fast ausschließlich Erzählungen, die um seelische Probleme nicht strikt milieugebundener Natur kreisen.[36]

Wie kann man sich diese Wende vom Milieu zur Psyche, die mit etwas differierenden zeitlichen Ansätzen schon in der bisherigen Sekundärliteratur mehrfach vermerkt worden ist,[37] nun erklären? an-Nassāǧ hat, gestützt auf eine Aussage von Maḥmūd Taymūr selbst,[38] angenommen, daß sie durch den ersten, sehr langen Europaaufenthalt des Autors herbeigeführt worden ist, der seinen Erfahrungshorizont und seine Belesenheit in europäischer Literatur beträchtlich erweitert

---

[35] 3.

[36] Vgl. im Inventarteil dieser Arbeit die Nummern 37 bis 40. Auch von den nachfolgenden 15 Nummern ist die Mehrzahl der Analyse psychischer Probleme gewidmet.

[37] S. dazu o. p. 7 f. mit Anm. 13 und 14 (zur Phaseneinteilung von Nazīh al-Ḥakīm), p. 10 mit Anm. 19 (zur Phaseneinteilung von Sayyid Ḥāmid an-Nassāǧ) und p. 8 f. (zur Phaseneinteilung von Issa Peters).

[38] *al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba* (= Vorwort zu *Firʿawn aṣ-ṣaġīr* 30 f. = Vorwort zu *Šifāʾ ar-rūḥ* 16).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000067

hat.[39] Diese Erklärung hat, so einleuchtend sie klingen mag, ihre Schwierigkeit: der fragliche Europaaufenthalt konnte bisher noch von niemandem sicher datiert werden, und so ist zwischen ihm und der veränderten Realitätsauffassung auch vorerst kein eindeutiger zeitlicher Konnex herzustellen. Nach Nazīh al-Ḥakīm soll Maḥmūd Taymūr zwischen 1923 und 1930 dreimal in Europa geweilt haben.[40] Ibn aš-Šarīf setzt einen ersten Europaaufenthalt von mehr als zweijähriger Dauer ab dem Jahr 1925 an,[41] vielleicht aufgrund von persönlichen Gesprächen mit Maḥmūd Taymūr, aus denen er auch sonst seine relativ genauen biographischen Angaben bezogen zu haben scheint. an-Nassāğ geht gleichfalls von einem ersten langen Europaaufenthalt zu Beginn des zweiten Viertels dieses Jahrhunderts aus, legt sich aber nicht auf genauere Daten fest. Peters, der vergeblich versucht hat, vom Autor durch briefliche Rückfragen Klarheit über die Datierung dieses und anderer Ereignisse seiner Lebensgeschichte zu erhalten, vermutet, daß der lange Europaaufenthalt in Wahrheit erst zwischen 1928 und 1931 stattgefunden hat, weil die Erzähltexte, die der Autor in dieser Zeit mit Angabe von Abschlußort und -datum publizierte, im Gegensatz zu allen früheren durchweg an Orten in Europa datiert sind.[42] Hält man sich an dieses Indiz, das noch am ehesten verifizierbar ist, dann kommt man allerdings nicht an dem Schluß vorbei, daß die Hinwendung zur Seelenanalyse schon vor dem langen Europaaufenthalt eintrat, denn die Erstpublikation von *Raǧab Afandī* fällt ja bereits in den Sommer 1927. Aber wie dieser Aufenthalt auch zu datieren sein mag: notwendig ist es nicht, die eingetretene Verlagerung des Interessenschwerpunkts in Taymūrs Wirklichkeitsdarstellung von ihm her zu verstehen. Das beweist auch der Umstand, daß ein anderer aus der Neuen Schule hervorgegangener Erzähler, nämlich Maḥmūd Ṭāhir Lāšīn, etwa gleichzeitig mit ihm ebenfalls eine Wende von der Milieuschilderung zur psychologischen Analyse vollzog,[43] und zwar ohne Europareise.

Die Quellenlage erlaubt es weder bei dem einen noch bei dem

---

[39] *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 359 f.

[40] *Maḥmūd Taymūr* 48.

[41] *Adab Maḥmūd Taymūr* 38.

[42] *Maḥmūd Taymūr* 85.

[43] S. dazu AN-NASSĀĞ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 218 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000068

anderen Autor, die Hintergründe dieses Wandels vollständig aufzuhellen. Gleichwohl läßt sich vermuten, daß das Studium bestimmter europäischer Schriftsteller zu ihm beigetragen hat. Dieses Studium kann durchaus in Ägypten stattgefunden haben, also im Falle Maḥmūd Taymūrs auch schon vor dem langen Europaaufenthalt. Denn dort war in den Zwanzigerjahren entsprechende europäische Literatur leicht genug zugänglich, zumal für Leute, die wie Maḥmūd Taymūr französisch und englisch lesen und sich Bücher nötigenfalls auf eigene Kosten aus Übersee bestellen konnten. Aus der russischen Literatur, die die Autoren der Neuen Schule seit der Mitte der Zwanzigerjahre in größerem Umfang für sich entdeckten,[44] kommt als Anreger zu psychologischer Analyse vor allem Tolstoj in Betracht, von dem sich Maḥmūd Taymūr 1926 in einer brieflichen Äußerung[45] tief beeindruckt zeigte. Im übrigen gibt Maḥmūd Taymūr an, daß ihm an Čechovs Erzählungen unter anderem das Psychologische gefiel.[46] Aus der französischen Literatur ist ein Einfluß von Paul Bourget gut vorstellbar, der in den Zwanzigerjahren noch lebte und mit psychologischen Romanen, in denen naturalistische Muster fortwirkten, viel Beachtung fand; ihn hat Maḥmūd Taymūr zwar nicht öffentlich unter seinen europäischen Lehrmeistern genannt, aber trotzdem kann er ihn gelesen und von ihm gelernt haben.[47] Darüber hinaus ist Maḥmūd Taymūrs Hinwendung zur Psychologie sicher auch durch eine vertiefte Bekanntschaft mit Maupassant mitbedingt. Die subtilen psychologischen Analysen, die vor allem in den „*contes phantastiques*" und den späten Romanen dieses Autors enthalten sind, beeinflußten ihn, obgleich er seit Anbeginn seiner Erzählerkarriere ein steter Bewunderer Maupassants war, in den Publikationen der frühen Zwanzigerjahre noch kaum; sie scheinen ihm erst danach

---

[44] S. dazu o. p. 40 Anm. 6.

[45] Brief an Zakī Ṭulaymāt vom 14.3.1926, abgedruckt in „Āḫir sāᶜa" vom 24.10. 1962, 35; zitiert bei Ḫiḍr 178 und Peters 47 f.

[46] *Kayfa aṣbaḥtu qaṣaṣīyan*, in: al-Adīb Januar 1963, 16. Maḥmūd Taymūr hat Čechov in englischer Übersetzung kennengelernt (*Tškūf*, in: al-Hilāl Jg. 68 [März 1960] 55); so wurden russische Schriftsteller von den Autoren der Neuen Schule auch sonst überwiegend gelesen (Ḥaqqī, *Faǧr al-qiṣṣa al-miṣrīya* 82).

[47] Sowohl ᶜA. Ibrāhīm (221) als auch Julius Germanus (*Allah Akbar*, deutsche Übers. Berlin 1938, 220) erklären, Maḥmūd Taymūr sei von Bourget beeinflußt. Sie sagen aber nicht, ob sie das nur ihrerseits erschlossen oder, was ebenfalls möglich wäre, von ihm im persönlichen Gespräch gehört haben.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000069

aufgrund fortgeschrittener Lektüre und gewachsener Lebenserfahrung voll ins Bewußtsein getreten und für sein eigenes Schaffen bedeutsam geworden zu sein.

Die Wende zur psychologischen Analyse fällt bei Maḥmūd Taymūr mit dem ersten Auftreten eines von ihm später häufig benutzten Themas zusammen: des Themas von der persönlichkeitszerstörenden und existenzvernichtenden Wahnidee, das in *Raǧab Afandī* verarbeitet ist. Dieses Thema verbindet ihn in besonderer Weise mit Maupassant: in den „*contes phantastiques*" dieses Autors geht es gleichfalls um krankhafte seelische Veränderungen, und zwar um solche, die mit einem Teil der in Taymūrs Wahngeschichten beschriebenen psychopathologischen Phänomene aufs engste verwandt sind. So schildern beispielsweise die Erzählungen *Lui?*, *Qui sait?* und *Le Horla*[48] genau wie die Taymūr'schen Geschichten *Raǧab Afandī*, *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* und *ᶜIfrīt Umm Ḫalīl* Angstzustände, die mit Alpträumen, Halluzinationen oder beklemmenden Zwangsvorstellungen einhergehen. Taymūrs Wahngeschichten sind jedoch trotz dieser thematischen Gemeinsamkeiten keine bloßen Imitate von Maupassants „*contes phantastiques*". Vielmehr unterscheiden sie sich von ihnen auch in einigen Hinsichten. Das gilt zunächst einmal für die Auffassung des Angsterlebnisses. Bei Maupassant ergibt sich der Wahn mit allen seinen Symptomen gewöhnlich aus einer krankhaften Übersteigerung und Konkretisierung allgemein menschlicher Existenzangst; diese Existenzangst ist also der Nährboden der Psychose.[49] Bei Taymūr dagegen gerät das Individuum in den Sog einer Wahnidee, die anfangs nicht unmittelbar bedrohlich scheint — also etwa des Glaubens an Geister, mit denen es zunächst noch relativ gefahrlos verkehren zu können meint, oder der zwangshaften Vorstellung, es müsse sich Einblick in seine eigene Zukunft verschaffen; und erst mit dem Weiterwuchern dieser Wahnidee stellt sich sekundär die Angst ein, die dann schließlich zum beherrschenden Symptom wird. Außerdem handelt es sich bei den Wahnvorstellungen, die Taymūr beschreibt, anders als bei denen in Maupassants „*contes phantastiques*" nicht durchweg

---

[48] Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles*, hrsg. v. Albert-Marie Schmidt unter Mitarbeit v. Gérard Delaisement, Bd. 2 Paris 1957, 852-859, 1186-1199 und (beide Fassungen des *Horla* hintereinander) 1087-1123.

[49] Dieser Zusammenhang ist ausführlich untersucht bei Geick-Schurig 50 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000070

um solche, die mit Ängsten verbunden sind: die Helden von *Ilā l-ğanna*, *aš-Šayṭān* oder *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* in der Fassung von 1934 stürzen mit ihren Obsessionen zwar sich selbst oder andere ins Verderben, aber sie empfinden dabei keine Angst. Endlich sind Taymūrs Wahngeschichten nicht vom gleichen Standpunkt aus dargeboten wie die meisten von Maupassants „*contes phantastiques*": bei Maupassant wird die Wahnwelt in der Regel von dem Psychopathen selbst in der Ich-Form geschildert, und zwar so, daß der Leser sich ihrer suggestiven Wirkung kaum entziehen kann; bei Taymūr dagegen erscheint der seelisch Kranke immer in der Er-Form als Beobachtungsobjekt, und der Leser kann das, was er erlebt, nüchtern betrachten und meist sofort als wahnhaft durchschauen.

Vor allem in den Wahngeschichten ist Maḥmūd Taymūrs Sehweise weiterhin vom Naturalismus bestimmt. Hier bemüht sich der Autor nicht um Einfühlung, sondern um ein objektives Registrieren von Phänomenen, die einer nicht durchbrechbaren Eigengesetzlichkeit zu gehorchen scheinen. Er seziert die gestörte Psyche emotionslos und mit der Distanz des Wissenschaftlers. Von dem stetigen Mitleid mit den Unglücklichen und den abnormen Persönlichkeiten, das man seiner Erzählkunst nachgerühmt hat,[50] ist dabei nichts zu spüren. Die Psychologie, die er in solchen Zusammenhängen betreibt, ist von einer physiologischen Grundhaltung getragen; sie zielt auf das Bloßlegen von Mechanismen — nur daß es nicht die der Funktionsweise des gesunden Körpers, sondern die der Reaktionsweise der kranken Seele sind.

Trotz dieses Fortwirkens der naturalistischen Optik ist Maḥmūd Taymūr aber mit seiner Wendung vom Milieu zur Einzelseele von der Psychologie des Naturalismus abgerückt, was die Darstellung gesunder, sozial unauffälliger Menschen betrifft. Charaktere und Handlungen solcher Personen erscheinen nun nicht mehr vorwiegend durch egoistische Instinkte determiniert und auch nur noch in geringem Umfang erbbedingt. Ihr Seelenleben vollzieht sich nicht mehr weitgehend nach Naturgesetzen. Vielmehr gewinnen in ihm jetzt individuelle Willensakte, sittliche Entscheidungen und Gewissenskonflikte große Bedeutung, wie man das zum Beispiel in *Ṣābiḥa*, *Abū ᶜArab*, *Naǧīya ibnat aš-šayḫ*

[50] AN-NASSĀĞ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 343.

und *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb* verfolgen kann. Damit verlagert sich auch die Aufmerksamkeit des Autors von festgelegten Charakteren auf Persönlichkeiten, die sich im Verlauf des Geschehens bis zu einem gewissen Grade frei entwickeln.

Zur selben Zeit wie die Vertiefung des psychologischen Interesses macht sich in Taymūrs Erzählungen eine Abschwächung des Hanges zu vordergründiger Didaktik bemerkbar. Diese beiden Veränderungen müssen nicht unbedingt in einem inhaltlichen Zusammenhang miteinander stehen: der Autor kann seinem didaktischen Elan auch deshalb Zügel angelegt haben, weil ihm klar wurde, daß sich lehrhafte Einmischungen in den Text schlecht mit dem Ideal der inneren Geschlossenheit der Erzählung vertrugen, an dem er sich, wie die Art seiner Überarbeitungen zeigt,[51] zunehmend ausrichtete. Doch kann die Tatsache, daß er seine psychologische Analyse hauptsächlich auf seelische Erkrankungen und sittliche Konflikte konzentrierte, durchaus zur Dämpfung des didaktischen Tenors beigetragen haben: Krankheiten können nicht mit den Kategorien „gut" und „böse" erfaßt werden, und befindet sich ein Mensch in einem sittlichen Dilemma, dann macht gerade dies deutlich, daß in konkreten Situationen die Grenze zwischen Gutem und Bösem allemal nicht leicht zu ziehen ist. Eine intensive gedankliche Durchdringung dieser beiden Problemkomplexe mindert von daher die Bereitschaft zur dezidierten moralischen Beurteilung von Verhaltensweisen, wie erzählerische Didaktik sie voraussetzt. So verwundert es auch nicht, daß Taymūr nach seiner Hinwendung zur Individualpsychologie seelische Prozesse zwar differenziert beschreibt, aber in aller Regel keine Wertungen über sie ausspricht.[52]

---

[51] S. u. p. 167 f.

[52] PETERS vertritt die Ansicht, Maḥmūd Taymūr wolle mit den Geschichten, die psychopathologische Probleme behandeln, einem „life of sanity and balance" das Wort reden: „The message underlying these stories is that the individual who is so wrapped up in his emotions as to lose his sense of perspective falls prey to his own wishful thinking, autosuggestion, or obsession and passions, and becomes destructive to himself or society." (115 f.) Von dieser „message" kann ich in den Geschichten nichts entdecken. Sie hätte auch nur dann einen Sinn, wenn die beschriebenen psychischen Anomalien vom Willen der betroffenen Individuen abhängig und zu steuern wären. Gerade das sind sie aber nach Darstellung des Autors nicht. Vielmehr haben sie für seine Begriffe eindeutig den Charakter von schicksalhaften Erkrankungen, denen nun einmal nicht mit Didaktik begegnet werden kann.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000072

Mit der Erschließung komplexer Vorgänge in der Menschenseele hat Maḥmūd Taymūr seine Wirklichkeitserfassung um eine Dimension erweitert, die fortan vielen seiner Erzählungen eine über ihren historischen Entstehungsort hinausreichende Aussagekraft verlieh. Doch blieb die Realität, auf die es ihm ankam, immer primär die, die er in seiner heimischen Umwelt vor Augen hatte.

2. Das typisch Ägyptische

Die Wirklichkeit, die Maḥmūd Taymūr in seinen frühen Erzählungen darstellen wollte, war zunächst einmal die ägyptische. Deshalb kennzeichnete er auch einzelne Geschichten oder ganze Sammlungen in Untertiteln, Einführungsworten oder Vorankündigungen häufig eigens als „ägyptisch".[53] Worin liegt nun das Ägyptische an dem, was sie beschreiben?

Ihre Handlungen spielen so gut wie immer in Ägypten,[54] und Ägypten ist die Heimat fast aller ihrer Akteure. Diese Wahl des Schauplatzes und der Personen besagt noch nicht notwendig, daß es tatsächlich um spezifisch Ägyptisches geht. Aber sie versetzt den Leser doch im Geiste schon einmal dorthin, wo spezifisch Ägyptisches am ehesten zu erwarten ist.

Inwiefern ist nun über den örtlichen und personellen Rahmen hinaus auch der Inhalt der Geschichten ägyptisch? Ehe wir im einzelnen betrachten, was das Ägyptische in diesen Geschichten bedeutet, wollen wir festhalten, was es in ihnen offensichtlich nicht bedeutet — damit der Leser im folgenden hinter Taymūrs „ägyptischen" Erzählungen nicht Intentionen vermutet, die man mit dem Stichwort „ägyptisch" zwar assoziieren könnte, die dem Autor aber in Wahrheit fernliegen.

---

[53] Der Untertitel, den der Autor zu diesem Zweck am meisten benutzte, ist *qiṣṣa miṣrīya* (bei *Raǧab Afandī* Buchausg. 1928, *Ilā l-ǧanna* 1929, *Ḥuzn ab* 1932 und anderen Geschichten). Daneben verwendete er auch Untertitel wie *šaḫṣīyāt miṣrīya qaṣaṣīya* (bei *Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān* 1924), *ṣafḥa min al-ḥayāt al-miṣrīya fī l-aryāf* (bei *Ḥakīm al-markaz* 1926) und *riwāya qaṣaṣīya miṣrīya* (bei *al-Aṭlāl* 1934). Der Sammelband *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* ist im Vorwort als *„awwalu maǧmūᶜatin min qiṣaṣī l-miṣrīya"* präsentiert (1. Aufl., *ǧīm*). Der Sammelband *ᶜAmm Mitwallī* schließt mit dem Vermerk *„Tamma l-kitābu wa-yalīhi l-maǧmūᶜatu ṯ-ṯāliṯatu mina l-qiṣaṣi l-miṣrīyati li-l-muᵓallif."* Der Sammelband *al-Ḥāǧǧ Šalabī* ist im Anhang von *Raǧab Afandī* als *„maǧmūᶜat aqāṣīṣ miṣrīya"* angekündigt (153).

[54] Die einzige Ausnahme zwischen 1920 und 1934 ist die Doppelgeschichte *aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir* aus dem Jahre 1934.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000073

Als erstes ist zu konstatieren: Ägyptizität ist in den Erzählungen keine Sache der politischen Gesinnung auftretender Personen. Ein direktes Engagement der Akteure oder des Autors in tagespolitischen Belangen des Landes kommt in ihnen gleichfalls nicht zum Ausdruck. Das beweist nicht, daß Taymūr politisch desinteressiert war, wohl aber, daß er Erzählwerke zunächst nicht als geeignetes Mittel expliziter politischer Parteinahme betrachtete.[55] Die Wirklichkeit, die seine zwischen 1920 und 1934 erschienenen Erzähltexte präsentieren, ist denn auch im ganzen unpolitisch. Kontroversen im Staatsinneren über Angelegenheiten von öffentlichem Interesse oder internationale Spannungen werden in ihnen niemals thematisiert und auch kaum je beiläufig erwähnt. Selbst das brennende Problem der Erlangung der vollständigen Unabhängigkeit Ägyptens — zu der die Autoren der Neuen Schule mit ihrer Erzählkunst ja auf kulturellem Gebiet beitragen wollten — wird nur ein einziges Mal kurz genannt, und dieses eine Mal lediglich zur Erzeugung eines komischen Effekts an unpassender Stelle in einer wörtlichen Rede.[56] So besteht für den Autor kaum Anlaß, von „den Ägyptern" als einer politischen Einheit zu reden.

Das Ägyptische ist in den Erzählungen auch kein kollektives „ägyptisches Wesen", um dessen Ergründung und vielleicht auch Verherrlichung es Maḥmūd Taymūr zu tun wäre. Ob es seiner Ansicht nach so etwas wie einen ägyptischen Nationalcharakter oder gar ägyptische Nationaltugenden gibt, ist den Texten nicht zu entnehmen. Denn er hat sie nirgendwo darauf angelegt, an den Personen eine spezifisch ägyptische Geistigkeit und Lebenshaltung zu demonstrieren, in der er sein persönliches Menschlichkeitsideal erblicken würde. Insofern unterscheidet sich das Ägyptizitätsverständnis des frühen Maḥmūd Taymūr grundlegend von demjenigen, das um dieselbe Zeit in Tawfīq al-Ḥakīms berühmtem Roman *ᶜAwdat ar-rūḥ* zum Ausdruck kam; dieses Werk arbeitet den „pharaonischen" Gemeinschaftsgeist der Ägypter, an den der Autor glaubt, glorifizierend heraus.

So wenig die Bewohner Ägyptens in Taymūrs frühen Erzählungen

---

[55] Das änderte sich später: sein Roman *Šumrūḫ* (Kairo o.J. [1958]) ist antikolonialistische Tendenzliteratur.

[56] In Šuᶜayb Afandīs Ansprache zur Akademieeröffnung in *aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas* (139); zum Kontext vgl. u. p. 353 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000074

ein einheitliches „Wesen" besitzen, so wenig bilden sie auch ethnisch eine Einheit. Ägyptizität hat hier mit gemeinschaftlicher Abstammung oder Rassenzugehörigkeit nichts zu tun. Das wird unmittelbar deutlich, wenn man sich die Herkunft der Personen vergegenwärtigt, aus deren Eigenschaften, Verhaltensweisen und Erfahrungen sich in diesen Texten die ägyptische Realität zusammensetzt. So sind beispielsweise die Titelhelden von *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*, *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* und *Ṣābiḥa* Fellachen — wie faktisch ihrem Ursprung nach mehr als 90 % der zeitgenössischen Ägypter. Der Titelheld von *Abū ᶜArab* dagegen ist ein beduinischer Araber, der von *Māǧid Afandī* halb Türke, halb Tscherkesse. Personen türkischer und tscherkessischer Abkunft finden sich in den Geschichten — den wirklichen Verhältnissen zu ihrer Entstehungszeit gemäß — vor allem unter Großgrundbesitzern und höheren Staatsbeamten sowie unter deren Angehörigen und Bediensteten. Die edle Gönnerin des Titelhelden von *al-Ḥāǧǧ Fayrūz* ist eine Tscherkessin, deren Reichtum teilweise aus Ländereien besteht,[57] und sie hat eine türkische Zofe. Der Gutsverwalter Rifᶜat Afandī in *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* ist Tscherkesse, und der Paschassohn in *Fatāt al-ǧīrān* hat eine tscherkessische Kinderfrau. Daß der Autor vor allem in Texten aus den Zwanzigerjahren nicht selten auf die ethnische Provenienz der auftretenden Gestalten hinweist, erklärt sich aus der Situation, in der er schrieb: damals, zu Beginn der formellen Unabhängigkeit Ägyptens, war der Prozeß der sozialen Integration zwischen dem fellachischen Bevölkerungsteil und den zur Mamluken- und Osmanenzeit aus Südosteuropa, Kleinasien und dem kaukasischen Raum eingewanderten Städtern noch nicht so weit fortgeschritten wie heute; darum war man sich der ethnischen Divergenzen innerhalb des ägyptischen Staatsvolks noch stärker bewußt. Doch sieht man in den Erzählungen auch schon, wie sich Ägypter unterschiedlicher ethnischer Herkunft näherkommen und aneinander angleichen: der Gutsbesitzerssohn, der in *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* als Ich-Erzähler fungiert, ist der Sproß einer nichtfellachischen Aristokratenfamilie, spielt aber in den Ferien mit Fellachenkindern;[58] und während in *al-Mahdī al-muntaẓar* der vornehme Nūraddīn Bek das Arabische noch mit unver-

[57] Daß sie Vermögenswerte dieser Art besitzt, geht aus Angaben über die Tätigkeit eines von ihr beschäftigten Buchhalters auf S. 126 der Erzählung hervor.

[58] 80.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000075

kennbar türkischem Akzent spricht, spricht sein halbwüchsiger Sohn Ibrāhīm den ägyptisch-arabischen Dialekt bereits „wie seine Muttersprache".[59]

In Maḥmūd Taymūrs ägyptischer Realität gibt es keine ethnisch reinen Ägypter, sondern nur — wie im wirklichen Leben der Zeit — ein buntes ethnisches Gemisch, dessen Angehörige sich in Ägypten zu Hause fühlen und dort zu den Einheimischen gerechnet werden. Das ist bei all den Menschen der Fall, die sich — im Unabhängigkeitskampf oder schon davor — mit der Mehrheit der Landesbewohner zu identifizieren gelernt haben. Im Gesamtbild von Taymūrs frühen Erzählungen gehören die nichtfellachischen Bevölkerungselemente genausosehr zu Ägypten wie die Fellachen. Damit unterscheidet sich Taymūrs Verständnis des ägyptischen Volkes wiederum von demjenigen, das in Tawfīq al-Ḥakīms Roman *ᶜAwdat ar-rūḥ* niedergelegt ist; dort werden die Fellachen, in denen der Autor ethnisch wie geistig die Nachfahren des Volkes der Pharaonen erblickt, als die wahren Ägypter herausgestellt. Für Taymūr sind alle Ägypter gleich echt, wo auch ihre Ahnen zu suchen sein mögen. Daß er die Grenzen des Ägyptischen so weitherzig zieht, entspricht zum einen der Haltung der gesamten Neuen Schule, für die Ägyptizität nicht eine Sache der Geburt, sondern eine Sache der patriotischen Option war. Zum anderen ist es eine naheliegende Konsequenz seiner persönlichen Situation: Maḥmūd Taymūrs eigene Vorfahren waren Kurden, Tscherkessen, Türken und Griechen; bei diesen Voraussetzungen hätte er mit einem an den Fellachen oder einer beliebigen anderen ethnischen Einheit orientierten Begriff davon, was ägyptisch ist, seine eigene Zugehörigkeit zum ägyptischen Volk in Frage gestellt.

Aber Maḥmūd Taymūr geht auch nicht von einem fiktiven Ägypten aus, das den so weit gefaßten Einheimischen vorbehalten wäre; er beschreibt vielmehr den Zustand, den er im Lande wirklich vor sich sieht. Darum sind in seinem Bild von der ägyptischen Realität die Ägypter nicht unter sich.

---

[59] 6. Innerhalb der eigenen Familie spricht Nūraddīn Bek, offenbar ein Angehöriger der alten osmanischen Aristokratenschicht, noch türkisch (8); das Arabische verwendet er nur im Umgang mit dem Mann von der Straße. Der Held ᶜAbdalġanī in *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwazzaf* ist sprachlich und sozial offenbar in einer ähnlichen Lage wie Nūraddīn Beks Sohn Ibrāhīm, denn er kann sich bei Bedarf zwar noch auf türkisch unterhalten, weil er diese Sprache „von klein auf gelernt hat" (167), spricht aber normalerweise arabisch wie alle seine Klassenkameraden und Kollegen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000076

Zunächst einmal treten in ihrer Mitte verschiedentlich Angehörige von nichtmuslimischen Minderheiten auf, die erst seit dem 19. Jahrhundert in größerem Umfang eingewandert waren und zur Entstehungszeit der Geschichten noch immer ein Sonderdasein führten. Die am häufigsten vorkommende derartige Minderheitsgruppe sind die Griechen. Sie waren aus der ägyptischen Gesellschaft zu Beginn dieses Jahrhunderts insbesondere wegen der von ihnen oft betriebenen Gaststätten mit Alkoholausschank nicht wegzudenken. So kehren auch in Taymūrs Geschichten Ägypter ganz selbstverständlich bei griechischen Wirten ein.[60] Allerdings bleibt die soziale Distanz sichtbar, die zwischen Einheimischen und Griechen immer noch besteht. In *Fatāt al-ǧīrān* wird Muḥammad Farīd von seiner Mutter abgekanzelt: „Willst du unverschämter Bengel etwa die Tochter eines Griechen lieben und heiraten? Was für ein Skandal!“[61] Etwas enger erscheinen hingegen bereits die Beziehungen zwischen Ägyptern und syrischen Immigranten: in *Ǧaḥīmu mraᵓa* sitzen Ägypter und Syrer gemeinsam als Freunde bei Spiel und Getränken um einen Tisch. Die Syrer, mit denen der Held der Geschichte dort zusammentrifft, sind im übrigen gemäß dem Image, das ihnen in Ägypten weithin anhaftet, in Finanzgeschäften tätig: einer von ihnen verkauft Aktien für eine eigene Unternehmensgründung,[62] ein anderer ist Mitinhaber der „Kreditbank Gebrüder Ǧibrān“ in einer bekannten Kairiner Geschäftsstraße.[63] Die armenische Minderheit ist durch den Geisterbeschwörer Ḥalağiyān vertreten, der den Titelhelden von *Raǧab Afandī* ins Verderben stürzt; er ist, wie man das seinen Volksgenossen in der arabischen Welt öfters nachsagt, ein gewissenloser Geschäftemacher.

---

[60] Beispiele: *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* 63, *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṭunā ᶜan nafsihī* (s. die Werkbeschreibung u. p. 287), *Ǧaḥīmu mraᵓa* 46, *Ḥulm wa-nqaḍā* (s. die Werkbeschreibung u. p. 370), *al-Wabāᵓ* 95 und 99. — Ein anderer Autor der Neuen Schule, Yaḥyā Ḥaqqī, hat der griechischen Gastronomie in Ägypten mit seiner Erzählung *Qahwat Dīmitrī* (in: as-Siyāsa Nr. 1290 [22.12.1926] 3, jetzt wieder abgedruckt in *Dimāᵓ wa-ṭīn maᶜa ṭalāṭ qiṣaṣ ǧadīda = Muᵓallafāt Yaḥyā Ḥaqqī*, ohne Bandzahl, vermutlich Bd. 7, Kairo 1979, 149-162) sogar ein eigenes literarisches Denkmal gesetzt. Die Geschichte beschreibt die Funktion des griechischen Wirts in der ägyptischen Gesellschaft mit viel Sympathie und Humor.

[61] 77.

[62] S. die Werkbeschreibung u. p. 330, 331.

[63] 47.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000077

Weiter gibt es unter Taymūrs Einheimischen immer wieder einmal west- und mitteleuropäische Ausländer — auch sie ein Stück zeitgenössischer ägyptischer Lebenswirklichkeit. Solche Gestalten kommen in den Erzählungen nicht sehr zahlreich und in eher marginalen Rollen vor. Die einzigen einigermaßen profilierten Europäerfiguren auf ägyptischem Boden sind die französische Wahrsagerin in *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* und die schweizerische Gouvernante in *Ḥūrīyat al-baḥr*.[64] Ein paar andere europäische Individuen und Einrichtungen wie zum Beispiel eine französischsprachige Jesuitenschule[65] werden lediglich erwähnt. Bemerkenswert bleibt trotzdem, daß der Autor die Präsenz der Europäer in Ägypten nicht einfach übergeht. Wie man daraus ersehen kann, will er in seinen Erzählungen nicht das Ideal einer rein ägyptischen Realität sichtbar machen, die von Europäischem unberührt wäre. Was er dem Leser vorführen möchte, ist Ägypten, so wie es sich nun einmal gegenwärtig darbietet.

Das zeigt sich auch an der Unbefangenheit, mit der er dem Einfluß der europäischen Zivilisation auf die Lebensgestaltung der zeitgenössischen Ägypter Rechnung trägt. Moderne europäische Verkehrs- und Kommunikationsmittel sind in seinen Erzählungen von Anfang an gegenwärtig. Gleich in der ersten, *Yuḥfaẓu bi-l-būsta* (1920), tritt ein Ägypter auf, der für schnelle Autos schwärmt.[66] Auch in späteren Geschichten benutzen die Akteure je nach ihrer Situation und ihren finanziellen Möglichkeiten Privatauto, Taxi, Fahrrad, Straßenbahn, Eisenbahn oder Dampfer. Vermögendere Leute telephonieren und telegraphieren. Die Bildung der Wohlhabenden stellt sich gleichfalls als europäisiert dar. Aristokratenkinder beiderlei Geschlechts bekommen in den Erzählungen englische oder — noch häufiger — französische Sprachkenntnisse attestiert. Man erfährt, daß ein junger Großgrundbesitzer ein französisches Witzblatt liest[67] und ein Sekundarschüler aus reicher Familie sich für französische Lyrik begeistert.[68] Junge Herren aus der Oberschicht verwenden an etlichen Stellen in Kontexten,

---

[64] S. die Werkbeschreibungen u. p. 293 und p. 379.

[65] *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* 131 und *Ḥūrīyat al-baḥr* 96.

[66] 51 ff.

[67] *Muġaffal* 213.

[68] *Ḥūrīyat al-baḥr* 96 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000078

in denen ansonsten arabisch gesprochen wird, französische Sprachbrocken, sagen also beispielsweise „Au revoir!" statt „*Ilā l-liqāʾ*!"[69] oder „Merci!" statt „*Šukran*!"[70] Mehrfach ist von Ägyptern die Rede, die sich zum Studium von Fächern wie Ingenieurwesen oder Landwirtschaft nach Europa begeben haben.[71] Eine ägyptische höhere Tochter spielt ihrem Verehrer auf dem Klavier vor.[72] Und ein junger Mann mit schauspielerischem Ehrgeiz lernt unter anderem Rollen aus der europäischen Theaterliteratur auswendig.[73] Freizeitvergnügungen europäischer Art sind in den Geschichten an der Tagesordnung: Schuljungen spielen Fußball, Herren und Damen gehen ins Kino, und auch muslimische Ägypter trinken in öffentlichen Lokalen Alkohol.

Der Verwestlichungsprozeß, der in diesen und anderen Einzelheiten greifbar ist, wird vom Autor kaum problematisiert. Zwar verschweigt Maḥmūd Taymūr nicht, daß die ungleiche Teilhabe der Ägypter an diesem Kulturwandel zu persönlichen Konflikten führen kann: in *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiz* hat ein junger Mann nach der Rückkehr vom Studium in Europa Schwierigkeiten mit der Wahl der richtigen Lebensgefährtin, weil er zunächst unbedingt eine nach europäischen Maßstäben moderne Frau heiraten möchte, aber keine charakterlich geeignete ägyptische Braut findet, die diesem Anspruch genügt. Die Erzählungen bieten jedoch insgesamt keinen Anhaltspunkt dafür, daß der Autor die Übernahme europäischer Lebensformen und Kulturgüter wegen der Möglichkeit solcher Konflikte prinzipiell mit Skepsis betrachtet oder als Bedrohung ägyptischer Authentizität empfunden hätte. Ägyptens Kultur ist in seinen Augen eine in ihrer Zusammensetzung einmalige Mischkultur, zu der heute nun einmal auch europäische Elemente gehören. Er registriert dieses Europäische ohne Scheu und ohne besonderen Kommentar, weil es ihm selbstverständlich scheint, in seinen

---

[69] *al-Waẓīfa aḫīran* 151, *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb* 215, *al-Wabāʾ* 97.

[70] *al-Maḥkūm ʿalayhi bi-l-iʿdām* 126, *al-Infiǧār* 232.

[71] *al-Ǧunūn funūn* 64, *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiz* 150, *al-Waẓīfa aḫīran* 169, *Qaswat aš-šabāb* 58, *al-Infiǧār* 230 (hier nur Erwähnung eines fünfjährigen Europaaufenthalts, der aber nach dem Kontext ein Studienaufenthalt gewesen sein muß), *ar-Raǧul al-marīḍ* 83.

[72] *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiz* 146 (mit Kontext ab 144).

[73] Es handelt sich um den Helden des Abū-ʿAlī-Stoffes, den der Autor ab 1926 mehrfach bearbeitet hat (vgl. die Werkbeschreibungen u. p. 265 und p. 336).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000079

Werken koexistieren zu lassen, was auch im Leben der Ägypter faktisch bereits koexistiert. In dieser Haltung ist er sich mit den anderen Schriftstellern der Neuen Schule einig.

Er arbeitet allerdings — und damit kommen wir zu den positiven Bestimmungen des Ägyptischen in seinem erzählerischen Frühwerk — solche Elemente der ägyptischen Wirklichkeit, die keine direkte Entsprechung in Europa haben, merklich stärker heraus als die europäisierten Züge am ägyptischen Leben. Auch hierin steht er auf dem Boden der Neuen Schule. Die „ägyptische" Erzählkunst, die den Literaten dieses Kreises vorschwebte, sollte ja gerade dadurch ihre Eigenständigkeit beweisen, daß sie sich in ihren Inhalten von derjenigen europäischer Länder unterschied. Also richteten die Literaten der Neuen Schule ihr Augenmerk vornehmlich auf Phänomene, die ihre europäischen Kollegen im allgemeinen nicht beschrieben, weil es sie in Europa nicht gab. Ägyptisches interessierte sie ganz besonders insofern, als es nicht-europäisch war.

Daß Ägyptisches für sie in erster Linie als Nichteuropäisches definiert war, wirkte sich bei ihnen wiederum indirekt auf die inhaltliche Fassung des Ägyptischen aus: in ihren Erzählungen sind nicht nur exklusiv ägyptische Erscheinungen des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens kräftig herausgestrichen, sondern all jene Erscheinungen, die den Kontrast zwischen Ägypten und europäischen Ländern bedingen — selbst wenn es sich dabei um Erscheinungen handelt, die im ganzen Nahen Osten verbreitet sind.

So verquicken sich denn auch in dem Lokalkolorit, das Maḥmūd Taymūr in seine Erzählungen hineinkomponiert hat, örtliche Besonderheiten von zwei unterschiedlichen Reichweiten: solche, die tatsächlich auf Ägypten beschränkt sind und deshalb zum Beispiel schon beim Vergleich zwischen Ägypten und Syrien als „typisch ägyptisch" auffallen, und solche, die allgemein nahöstlich sind und erst beim Vergleich zwischen Ägypten und europäischen Ländern auffallen. Was exklusiv ägyptisch ist, ist ohne eine gewisse Vertrautheit mit der arabischen Sprache und Welt in den Texten nicht immer zu erkennen. Die allgemein nahöstlichen Züge — und mit ihnen manche spezifisch ägyptischen — fallen jedoch auch unvorbereiteten Europäern, die sich mit Übersetzungen begnügen müssen, unweigerlich schon durch ihre bloße

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000080

Fremdartigkeit auf. So bekommen auch europäische Laien bei der Lektüre noch etliches mit, was auf sie als Lokalkolorit wirkt. Wohlinformierte arabische Leser, die wie der Autor über das Nichteuropäische hinaus alle spezifisch ägyptischen Besonderheiten genau registrieren, erhalten allerdings einen intensiveren Eindruck von Lokalkolorit.

Ein Detail, mit dem Maḥmūd Taymūr Lokalkolorit schafft, sind schon die Personennamen. Der Autor hat sie in vielen Geschichten den besonderen ägyptischen Gepflogenheiten angepaßt. Frauen und Mädchen tragen zum Beispiel die Namen Sitt al-kull oder Zannūba,[74] die nur bei Fellachen und nicht sehr wohlhabenden Städtern Ägyptens gebräuchlich sind. Mehrere Männergestalten heißen Sayyid,[75] wie ägyptische Eltern ihre Söhne nach dem in Ṭanṭā begrabenen volkstümlichen Heiligen und Ordensgründer „Sayyid" Aḥmad al-Badawī gern nennen. Helden aus Aristokratenfamilien haben in den Geschichten oft Namen mit osmanisierenden Formen wie Šawkat, Luṭfī oder Ḥilmī — wie sie seinerzeit in dieser Schicht in Ägypten tatsächlich Mode waren. Im übrigen kommen quer durch die Schichten hindurch die in Ägypten so beliebten Kombinationen mit „*ᶜabd*", also Namen wie ᶜAbdalġanī und ᶜAbdalḥāliq, samt der landesüblichen Kurzform ᶜAbduh mehrfach vor. Zum Eindruck des Ägyptischen trägt paradoxerweise auch die Häufung von türkischen Titeln wie Bek, Hānum oder Afandī bei, die der Autor Personennamen nachstellt; denn in keinem anderen arabischen Land waren die Angehörigen der Aristokratie und der nichtreligiösen Schreibtischberufe so stark türkisiert und von daher auch türkische Statusbezeichnungen so sehr im Schwange wie gerade in Ägypten. Die von Maḥmūd Taymūr häufig gebrauchte Verbindung von „*ᶜamm*" mit nachfolgenden Männernamen wirkt hinwiederum für die kleinen Leute Ägyptens typisch; denn reifere Männer aus ihren Reihen nennt man dort halb liebevoll, halb respektlos „Onkel Soundso".

Die ägyptische Atmosphäre verdichtet sich sofort wesentlich, wenn

---

[74] Sitt al-kull heißen das Barbierstöchterlein in *al-Yatīma* und die geschiedene Frau, die der Titelheld von *aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāǧ* für sich behält; Zannūba ist der Name der Obstverkäuferin in *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥadditunā ᶜan nafsihī.*

[75] So der Titelheld von *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ*, der Held von *al-Waẓīfa aḫīran* mit einem seiner Namen und der Pförtner und Kammerdiener der Titelheldin von *as-Sitt Tawaddud.*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000081

die auftretenden Personen im Dialog nicht *fuṣḥā*, sondern ägyptischen Dialekt sprechen. Das tun sie freilich auch schon vor Taymūrs deklarierter Abkehr vom Dialekt mit der Zweitauflage des Sammelbandes *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* (1927) nur in einer Minderheit von Erzählungen.[76]

Weit mehr als von der Sprache geht das Lokalkolorit in den Texten aufs ganze gesehen von der Darstellung örtlicher Sitten und Gebräuche aus. Ein Stück lokalen Brauchtums, das der Autor sehr häufig schildert, vor allem in bis 1926 erschienenen Geschichten, ist die Bekleidung der Personen. Er legt großen Wert darauf, den Akteuren genau das anzuziehen, was im Hinblick auf ihren sozialen Status und die näheren Umstände ihres Auftretens gerade landesüblich ist. So tragen zum Beispiel der Šayḫ Ǧumᶜa in der nach ihm benannten Erzählung *ǧilbāb* und Turban,[77] der Titelheld von *Māǧid Afandī* eine schwarze Redingote und einen *ṭarbūš* mit *ṭāqīya* darunter,[78] der Kopist Šayḫ al-Basṭāwīsī in *as-Sāᵓiḥ*[79] und ebenso der Titelheld von *Raǧab Afandī*[80] *ǧubba*, *qufṭān* und *ṭarbūš*, der greise ᶜUṭmān Bek Zāhid in *Abū Darš*, der das Haus nicht mehr verläßt, *ǧilbāb* und *ṭāqīya*.[81] Noch in Geschichten aus dem Jahr 1926 tragen Frauen den Gesichtsschleier.[82] Sofern diese Texte die zeitgenössische Wirklichkeit genau abbilden und nicht einfach ältere Entwürfe verwenden, kann man ihnen also entnehmen, daß die 1923 in Ägypten durch Hudā Šaᶜrāwī eingeleitete Entschleierung der muslimischen Frau sich nicht sehr rasch durchgesetzt hat. In manchen Erzählungen sind Bekleidungsgewohnheiten erwähnt, die als zeittypische Übergangserscheinungen angesprochen werden können. So zieht in *Ḫiṭāb min Munīr Bek* der Vater der Heldin bei der Rückkehr von

---

[76] Maḥmūd Taymūr hat den Dialekt, wo er ihn in Dialogen einsetzte, nach eigener Aussage (*aš-Šayḫ Ǧumᶜa*, Vorwort der 1. Aufl. 1925, *nūn* f.) um des Realismus willen verwendet, d.h. weil im wirklichen Leben vor allem der unteren Schichten Ägyptens nun einmal niemand *fuṣḥā* sprach. Der Dialekt war in seinen Augen also nicht primär ein Mittel zur Erzeugung von Lokalkolorit.

[77] 3. — Zur genauen Bedeutung der hier und im folgenden angeführten arabischen Bezeichnungen für Kleidungsstücke und Kopfbedeckungen s. LANE 30 ff.

[78] 33.

[79] 129.

[80] 5.

[81] 129.

[82] *Man fāta qadīmahū tāha* 191; *al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uǧratihī* 15, 17; *Muġaffal* 221; *al-Ḥāǧǧ Fayrūz* 130.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000082

einer Besorgung „seine europäische Kleidung" aus und „seine Hauskleidung" an[83] — entsprechend einem in Ägypten bis in die jüngere Vergangenheit von vielen Menschen geübten Brauch, der den häufig empfundenen Zwiespalt zwischen einheimischen Traditionen und modernen europäischen Verhaltensmustern besonders gut veranschaulicht: man kleidete sich für die Öffentlichkeit europäisch, schlüpfte aber zu Hause wieder in die gewohnten einheimischen Kleider, in denen man sich vorerst noch wohler fühlte. In *Mašrūᶜ Kafāfī Afandī* gibt es einen Kleiderwechsel als Zeichen der Modernisierung: als der Titelheld nach Studien an al-Azhar und an der Dār al-ᶜulūm für einen reformierten Islam einzutreten begann, „vertauschte er *ǧubba* und *quftān* mit Jacke und Hose und den Turban mit dem *ṭarbūš*".[84]

Wenn Personen in den Erzählungen essen und trinken oder ans Essen und Trinken denken, dann vermerkt Maḥmūd Taymūr meist nicht einfach diesen Tatbestand, sondern gibt exakt die Arten von Speisen und Getränken an, die sie zu sich nehmen oder im Sinne haben; dabei hält er sich vorzugsweise an traditionelle einheimische Sorten. In *Ǧaḥīmu mraᵓa* lädt ein Ägypter ein syrisches Ehepaar zu der ägyptischen Spezialität *mulūḫīya* ein,[85] von der in *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwazzaf* auch gelangweilte Beamte in ihrer Dienstzeit träumen.[86] Ansonsten essen die Helden zum Beispiel — wie in Ägypten üblich, schon zum Frühstück — Saubohnen (*fūl*),[87] oder sie laben sich an den Bohnenpastetchen, die in Ägypten *ṭaᶜmīya* heißen.[88] Zur Feier der Kindsgeburt gibt es neben anderen Leckerbissen *kunāfa*, eine aus Fadennudeln zubereitete

---

[83] 92.

[84] 117. — Die Stelle ruft dem Leser in Erinnerung, daß der *ṭarbūš* im Verhältnis zum Turban bereits eine modernisierte Kopfbedeckung ist, wenngleich eine, durch deren Einführung unter dem osmanischen Sultan Mahmud II. in den Jahren 1828/29 Muslimen die Möglichkeit eröffnet werden sollte, sich ein neuzeitliches Aussehen zu geben, das sie immer noch von den huttragenden Christen unterschied. Zu den Umständen dieser Kopfbedeckungsreform s. BERNARD LEWIS, *The Emergence of Modern Turkey*, 2. Aufl. London — Oxford — New York 1968, 101 f.

[85] 90. Worum es sich bei dieser Spezialität und den im folgenden ohne Erklärung genannten Speisen und Getränken genau handelt und welche Rolle sie traditionellerweise in Ägypten spielen, ist unter den entsprechenden Stichwörtern nachzulesen in AMĪNS *Qāmūs al-ᶜādāt wa-t-taqālīd wa-t-taᶜābīr al-miṣrīya*.

[86] 165 f.

[87] *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb* 197, 218; *aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas* 137.

[88] *Man fāta qadīmahū tāha* 197; *aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas* 137.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000083

Süßigkeit.[89] Schuljungen kaufen sich von ihrem Taschengeld *faṭāʾir*, süße Pfannkuchen, wie sie auch heute noch in Ägypten angeboten werden.[90] Im Sommer stillen die Helden ihren Durst zum Beispiel mit Süßholzwasser (*ʿirqsūs*),[91] im Winter wärmen sie sich mit *saḥlab* auf.[92] Sie bestellen im Lokal oder bei den obligatorischen Getränkeverkäufern in Amtsstuben nicht einfach Kaffee, sondern verlangen ihn nach arabischen Gepflogenheiten gleich „*sāda*" oder „*maḍbūṭ*".[93] Im Büro oder im Café rauchen sie ihre Wasserpfeife.[94] Im Café kommt auch der Schuhputzer, um seine Dienste anzubieten,[95] und Männer vertreiben sich dort oder auch in privatem Rahmen die Zeit mit dem Tricktrackspiel.[96] Dann und wann wird auf orientalischen Instrumenten musiziert; manchmal tanzen auch die Frauen zu ihrem Klang.[97]

Aber nicht nur solche leicht einsetzbaren Requisiten der örtlichen materiellen Kultur schaffen das Lokalkolorit: das gesamte Alltagsverhalten der Personen ist in den Geschichten weitgehend durch konventionelle nahöstliche Muster bestimmt. So kann der Leser das Ritual des Aushandelns der Preise von Mietwagen oder Waren bis ins einzelne verfolgen.[98] Und er bekommt in passenden Situationen auch einen Großteil der Höflichkeitsformeln zu hören, die in der arabischen Welt herkömmlicherweise bei Begrüßung und Gästeempfang ausgetauscht werden. Weiter werden ihm örtliche Bräuche vorgeführt, die mit beson-

---

[89] *Ḥafla* 245.

[90] S. außer der zweiten Hälfte der Doppelgeschichte *aš-Šaḥḥāḏ wa-l-Faṭāʾir al-ʿašr* auch *Ustāḏ al-qurʾān* 42 und *Fatāt al-ǧīrān* 70.

[91] *al-Ḥāǧǧ Fayrūz* 125; *Man fāta qadīmahū tāha* 182.

[92] Ibid. sowie *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwaẓẓaf* 167 und *aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas* 113.

[93] *al-Waẓīfa aḫīran* 146 f.; *Man fāta qadīmahū tāha* 184; *Ḥalf as-sitār* 97, 107; *ʿIfrīt Umm Ḫalīl* 51.

[94] *Ab wa-ibn* 84; *al-Waẓīfa aḫīran* 145; *Man fāta qadīmahū tāha* 183; *Ḥālat Sallām Bāšā* 176; *ʿIfrīt Umm Ḫalīl* 51.

[95] *al-Waẓīfa aḫīran* 145; *ar-Raǧul ṣāḥib al-kalb* (s. Werkbeschreibung u. p. 390 f.). Vgl. *Muġaffal* 213, 214.

[96] *Man fāta qadīmahū tāha* 183; *Ḥakīm al-markaz* 19; *Ǧaḥīmu mraʾa* 47, 53, 54.

[97] *as-Sitt Tawaddud* 44; *aš-Šayḫ Naʿīm al-imām aw al-Mizwāǧ* 117 (vgl. *ʿIfrīt Umm Ḫalīl* 48 f.). — Die Verwendung typischer einheimischer Speisen und Musikinstrumente war ein Mittel, das vor Maḥmūd Taymūr bereits sein Bruder Muḥammad in seinen Kurzgeschichten zur Erzeugung einer ägyptischen Atmosphäre eingesetzt hatte; s. dazu in der Sammlung *Mā tarāhu l-ʿuyūn* beispielsweise 244 f. und 247.

[98] *Ab wa-ibn* 92; *Man fāta qadīmahū tāha* 189 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000084

deren Familienereignissen verbunden sind. Am häufigsten kommen in den Texten die Sitten bei Todesfällen vor. Man hört da zum Beispiel von dem durchdringenden Geschrei der weiblichen Familienangehörigen direkt nach dem Hinscheiden des Verstorbenen und dann wieder beim Abtransport des Sarges,[99] von Klageweibern, die mit dem Aufzählen der Verdienste und guten Eigenschaften des Verstorbenen (*taᶜdīd*) beschäftigt sind,[100] und an etlichen Stellen auch von dem Trauerzelt, das nach ägyptischem Brauch zum Empfang von Beileidsbesuchern aufgestellt wird.[101] Ferner schildert der Autor verschiedentlich recht genau Leichenzüge;[102] sie sind in Zusammensetzung und Anordnung ebenfalls so gestaltet, wie es ägyptischem Brauchtum entspricht.[103]

Das meiste von dem, was Maḥmūd Taymūr in die Erzählungen an traditionellen Bräuchen eingebaut hat, gehört jedoch in den religiösen Bereich. Dabei handelt es sich durchweg um Erscheinungsformen islamischer Frömmigkeit und des an sie angelagerten örtlichen Volksglaubens. Denn das Ägypten, das der Autor beschreibt, ist ausschließlich das islamische Ägypten — obgleich vereinzelt ganz kurz Personen erwähnt werden, die an ihren Namen als Kopten zu erkennen sind.[104] Die Sprache der auftretenden Gestalten ist mit religiösen Floskeln durchsetzt. Sie bekunden zum Beispiel Ergebung in ihr Geschick mit „*Lā ḥawla wa-lā qūwata illā bi-llāh.*“ und drücken Bewunderung und freudiges Erstaunen mit „*Mā šāᵓa llāh!*“ aus. Vor allem Akteure aus nicht sehr wohlhabenden Kreisen sieht man öfter bei der Erfüllung ritueller Pflichten wie Waschung und Gebet. Für einen Sterbenden beten die

---

[99] *Sayyidnā* 21; *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṯunā ᶜan nafsihī* 280; *Qaswat aš-šabāb* 63 und 68.

[100] *Qaswat aš-šabāb* 64.

[101] *Sayyidnā* 21; *Ḥiya l-ḥayāt* 87 ff.; *Ḥālat Sallām Bāšā* 186 f.; *Qaswat aš-šabāb* 64; s. auch die Erzählung *Ḥafla* (beschrieben u. p. 362 ff.), wo ein ursprünglich zur Feier einer Kindsgeburt bestimmtes Festzelt wegen eines Todesfalles in ein Trauerzelt umfunktioniert werden muß.

[102] *Sayyidnā* 22, *Mahzalat al-mawt* 29; *Ḥālat Sallām Bāšā* 185; *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṯunā ᶜan nafsihī* 280.

[103] Das zeigt auch ihre weitgehende Übereinstimmung mit dem, was Edward William Lane hundert Jahre vor Entstehung der Geschichten in Ägypten bei solchen Anlässen beobachtet hat (*Manners and Customs* 519 ff.).

[104] *Ab wa-ibn* 84 und *al-Ḥāǧǧ Fayrūz* 126. In beiden Fällen handelt es sich um Verwaltungsangestellte namens Girǧis.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000085

Hausgenossen gemeinschaftlich die *fātiḥa*.[105] Personen, die sich im Dunkeln fürchten, versuchen sich durch Rezitieren des Thronverses Mut zu machen.[106] Mehrfach werden Wallfahrten zu Gräbern von Heiligen unternommen, die in Ägypten besondere Verehrung genießen: Sayyidnā l-Ḥusayn, Sayyida Zaynab und Sayyida Nafīsa in Kairo, Sayyid Aḥmad al-Badawī in Ṭanṭā.[107] Eine Kairiner Kaufmannsfrau gelobt der Umm Hāšim (Sayyida Zaynab) Zucker und Kerzen für den Fall, daß ihr auf Abwege geratener Ehemann zurückkehrt.[108] Derwische treten auf,[109] und ein *ḏikr* wird abgehalten.[110] Es kommen auch magische Praktiken zur Anwendung: Der Titelheld von *Raǧab Afandī* läßt sich, als er vor Angst nicht schlafen kann, von seiner alten Dienerin durch Besprechen mit einer Beschwörungsformel (*ruqya*) beruhigen;[111] und der Titelheld von *aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāǧ* versucht mit Hilfe eines Orakels (*istiḫāra*) herauszufinden, ob er sich als *muḥallil*[112] zur Verfügung stellen soll oder nicht.[113] Einmal taucht das Projekt auf, eine seelische Erkrankung mit Hilfe einer *zār*-Zeremonie zu bekämpfen.[114]

Neben dem Rückgriff auf traditionelle Gebräuche dient in Taymūrs Erzählungen auch der Griff ins zeitgenössische Kulturleben des Landes zur Erzeugung von Lokalkolorit. Der Autor stattet seine Helden mit aktuellen Erzeugnissen des heimischen Buchmarkts aus oder läßt sie am zeitgenössischen Kairiner Theaterleben partizipieren. In *Hiya*

---

[105] *Mahzalat al-mawt* 21.

[106] *Ab wa-ibn* 87; *ᶜIfrīt Umm Ḫalīl* 49.

[107] *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* 53 und ganze Geschichte *Laylat al-hanā* (s. die Werkbeschreibung u. p. 334); vgl. auch *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* 4, wo gesagt wird, der Held begebe sich öfters nach Kairo, „um die Heiligen zu besuchen" (ähnlich nochmals 5), und ibid. 3, wo er vom Sayyid Aḥmad al-Badawī erzählt. Zu den oben genannten Kairiner Heiligenkulten s. Ernst Bannerth, *Islamische Wallfahrtsstätten Kairos* (Schriften des österreichischen Kulturinstituts Kairo, Band 2, Kairo 1973) 22 ff. und 42 ff.

[108] *Man fāta qadīmahū tāha* 204, 207, 209.

[109] *Sayyidnā* 22 ff.; *al-Wabāᵓ* 104. Vgl. auch *aš-Šayṭān* 82.

[110] *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* 147.

[111] Im Detail beschrieben auf S. 81 der Geschichte.

[112] Erklärung dieses Begriffes u. p. 263.

[113] 167 f. Welche der in Ägypten verbreiteten Orakeltechniken (s. Amīn 36 und Lane 267 f.) der Šayḫ Naᶜīm hier anwendet, wird nicht erwähnt. Da er aber sagt, er wolle die *istiḫāra* in der nächsten Nacht durchführen (167), könnte es sich um das bei Lane 268 beschriebene Traumorakel handeln.

[114] *Raǧab Afandī* 89. Zu diesem Ritual s. Amīn 217.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000086

l-ḥayāt (1925) hält ein Bücherverkäufer beispielsweise al-Manfalūṭīs Werke *al-ᶜAbarāt*, *an-Naẓarāt* und *Maǧdūlīn* feil,[115] die seinerzeit tatsächlich zum beliebtesten Lesestoff gehörten. Einer der Akteure von *al-Ǧunūn funūn* (ebenfalls 1925) hat sich eine Aufführung von Faraḥ Anṭūns Stück *Miṣr al-ǧadīda* mit Ǧūrǧ Abyaḍ in der Hauptrolle angesehen.[116] Andere Personen besuchen Kiškiš-Komödien[117] und spielen die in ihnen enthaltenen Gesangespartien auf dem Klavier nach,[118] usw.

Solche Details, die dem Leser die ägyptische Umwelt vergegenwärtigen, werden in den späten Zwanzigerjahren etwas seltener. Ihre Leistung für das Zustandekommen des Eindrucks des typisch Ägyptischen ist allerdings von Anfang an begrenzt: sie haben eher eine dekorative als eine sinnerschließende Funktion. In den meisten Fällen sind sie nur recht lose mit dem eigentlichen Gehalt der Werke verknüpft, und denkt man sie sich weg, dann bleibt die Gesamtaussage davon praktisch unberührt. Die Mehrzahl der Erzählungen stellt jedoch darüber hinaus während des ganzen untersuchten Zeitraums noch etwas anderes typisch Ägyptisches dar, was in eine tiefere Sinnschicht reicht: die spezifisch ägyptischen Sozialverhältnisse. Sie sind im Aufbau der Werke ein wirklich strukturbildendes Element, das die Art der Persönlichkeitscharakteristiken und Handlungsabläufe mitbestimmt. Das Lokalkolorit, das von ihnen ausgeht, ist also mehr als nur eine äußere Einfärbung von Gedankengerüsten, die genausogut in europäischen Erzählungen stehen könnten; es gehört vielmehr zur Substanz der Texte. Wir wollen diese sozialen Gegebenheiten nun einer näheren Betrachtung unterziehen.

3. Die gesellschaftlichen Verhältnisse

Die ägyptische Gesellschaft[119] gliedert sich den Erzählungen zufolge im wesentlichen in drei Schichten: eine Oberschicht von sehr reichen

---

[115] 80.

[116] 64.

[117] *Ḫalf as-sitār* 99.

[118] *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ* 142.

[119] Eugenia Gálvez Vásquez hat in ihrer Dissertation *El Cairo de Maḥmūd Taymūr. Personajes Literarios* (1974) den Versuch unternommen, das gesellschaftliche Leben Kairos, wie es sich in den Erzählungen des Autors aus der Zeit zwischen den Weltkriegen darstellt, mit Hilfe einer Typologisierung der auftretenden Personen nach deren sozialem Status zu beschreiben. Die Ergebnisse, zu denen sie dabei gelangte,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000087

Leuten, die meist Großgrundbesitzersfamilien angehören; eine Schicht etwas unterhalb der Mitte, in der ein kleinbürgerlicher Lebensstil herrscht und deren Mitglieder sich vom Ertrag ihrer Arbeit ordentlich ernähren können, sonst aber nicht viel Bewegungsfreiheit haben; und schließlich eine Unterschicht von ausgesprochen armen Leuten in der Stadt und auf dem Lande, von denen etliche auf das Wohlwollen der Reichen angewiesen sind, um einigermaßen würdig überleben zu können. Vereinzelt finden sich auch Reminiszenzen an einen früheren Zustand, in dem es unter diesen drei Schichten noch eine vierte gab, nämlich die der Unfreien:[120] Muṣṭafā Ḥasan, der sterbende Greis in *Mahzalat al-mawt*, ist einstmals noch von seinem Dienstherrn als *mamlūk* gekauft worden;[121] und der Titelheld von *Māǧid Afandī* hatte, bevor er sich zur Ehe mit einer standesgemäßen Frau entschloß, Sklavinnen gehalten, die ihm Liebesdienste leisteten.[122]

Das Maß des Interesses des Autors an jeder dieser drei Gesellschaftsschichten unterlag während des untersuchten Zeitraums keinen nennenswerten Schwankungen. Die Helden gehören durchweg am häufigsten, und zwar in knapp der Hälfte der Erzählungen, der Oberschicht an, aus der Maḥmūd Taymūr selbst stammte. Die meisten von ihnen führen den Titel „Bek“[123], wie auch der Autor das bis zum Staatsstreich der Freien Offiziere 1952 tat. Manche von ihnen sind zudem in den Rang eines Paschas erhoben worden, oder sie sind wie

---

sind zwar teils richtig, aber insgesamt mit Vorsicht zu genießen. Die Arbeit beruht nämlich, wie die Einzelinterpretationen zeigen, auf einer viel geringeren Textkenntnis, als die umfangreiche Bibliographie glauben macht, und noch dazu auf einer hochgradig zufälligen Textauswahl. Die etwas seltener gewordenen vor 1934 erschienenen Erzählbände sowie Erzählungen, die in Periodica erschienen, sind überhaupt nicht im Original benutzt. Aus den Sammlungen *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* und *ᶜAmm Mitwallī* kennt die Autorin nur je eine Geschichte, und zwar durch Übersetzungen. Die genaue Entstehungszeit der herangezogenen Erzählungen bleibt unberücksichtigt und liegt entgegen der Absicht der Autorin öfters nach Beginn des zweiten Weltkriegs. Außerdem benutzt die Verfasserin mehrfach nicht die Originalgestalt oder erste Buchfassung einer Geschichte, sondern eine wesentlich spätere Überarbeitung, ohne sich dieser Tatsache bewußt zu sein oder Konsequenzen aus ihr zu ziehen.

[120] Sklavenhaltung und Sklavenhandel sind in Ägypten bereits zu Beginn der Regierungszeit Saᶜīds (1854-1863) verboten worden. Es dauerte jedoch noch eine Weile, bis dieses Verbot auch praktisch durchgesetzt war.

[121] 19.

[122] 33.

[123] In Ägypten heute meist „Bē“ gesprochen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000088

der Autor Sohn eines Paschas. Die erwachsenen weiblichen Angehörigen von Paschas oder Beks werden mit „Hānum" betitelt. Der Reichtum der Oberschicht ist, soweit seine Herkunft zur Sprache kommt, fast immer ererbt, nicht neu erworben, und er besteht in der Hauptsache in verpachtetem, teils auch in durch Landarbeiter bebautem Ackerboden. Dabei sind die Grundherren zumeist *absentee landlords*: sie leben gewöhnlich in der Hauptstadt und begeben sich nur für einen Teil des Jahres, etwa die großen Schulferien, auf ihre Güter.[124] Es werden auch einige wenige Grundbesitzer erwähnt, die ständig auf ihren Gütern leben; sie schicken dann ihre Söhne zum Schulbesuch nach Kairo. Weil Reichtum auch bei Städtern in der Regel den Besitz von Ackerland bedeutet, mißt ihn der Autor ebenso oft in *faddān* wie in Ägyptischen Pfunden. Man hört in den Erzählungen verschiedentlich davon, daß Söhne der Oberschicht studieren[125] oder Staatsbeamte sind. Arbeiten sieht man sie allerdings kaum je einmal: sie sitzen meist in Cafés, besuchen gesellige Veranstaltungen, pflegen kostspielige Liebhabereien und halten sich zur Sommerfrische am Strand von Alexandria oder auf ihren Ländereien auf — wo sie allenfalls einmal andere bei der Feldarbeit beaufsichtigen.

Die Geschichten, in deren Zentrum nicht ganz Reiche stehen, haben etwa je zur Hälfte kleinbürgerliche und ganz arme Hauptpersonen. Die Kleinbürger sind Staatsbeamte der unteren Chargen, Gutsverwaltungsangestellte, Privatlehrer und -sekretäre, kleine Kaufleute und Handwerker und ähnlich situierte Menschen samt ihren Angehörigen. Die ganz Armen werden in den Geschichten hauptsächlich von zwei Personengruppen gestellt: den Fellachen und den mittellosen Bedienten der reichen Leute.

Wie groß der Abstand zwischen den Schichten materiell gesehen ist, kann man an Taymūrs frühen Erzählungen unschwer ablesen. Denn

---

[124] Diese Art von Großgrundbesitz war in Ägypten zur Entstehungszeit der Geschichten tatsächlich die Regel. Zu den Hintergründen dieses Phänomens s. GABRIEL BAER, *A History of Landownership in Modern Egypt 1800-1950* (London 1962) 138 ff.

[125] Vgl. die Belege o. p. 65 Anm. 71 und die Geschichte *al-Yatīma* (Werkbeschreibung u. p. 332). Es stimmt also nicht, daß die Studenten in den Erzählungen fehlen (so GÁLVEZ VÁSQUEZ 191 f.), wenngleich keiner von ihnen eine ganz zentrale Figur ist.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000089

für den Autor gehört das Haben offenbar sehr wesentlich zum Sein des Menschen, und so macht er in Personencharakteristiken häufig sehr genaue Angaben über Vermögens- und Einkommensverhältnisse, die man dann bei etwa gleichzeitigen Texten miteinander vergleichen kann. Die Titelheldin der Geschichte *as-Sitt Tawaddud* (1924) hat 40 000 Ägyptische Pfunde auf der Bank und besitzt außerdem 300 *faddān* besten Bodens, von denen jeder pro Jahr 25 Pfunde an Pacht einbringt.[126] Der Titelheld von *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* (1926) hat vor seiner Kopfverletzung, deretwegen er die Landwirtschaft aufgeben mußte, zusammen mit mehreren Brüdern 5 *faddān* besessen — womit er nach Auskunft des Verfassers keineswegs zu den ärmsten Fellachen gehörte.[127] Der Titelheld von *Mašrūᶜ Kafāfī Afandī* (1925), der der kleinbürgerlichen Schicht zuzuordnen ist, hat ein Jahreseinkommen von 80 Ägyptischen Pfunden, also etwa 1,1 % der jährlichen Pachteinnahmen der *Sitt Tawaddud*, und führt damit „ein Leben der Genügsamkeit und Zufriedenheit".[128] Fast genauso wie er steht sich ein kleiner Postbeamter in *al-Ǧunūn funūn* (1925): sein Gehalt beträgt 7 Pfunde im Monat, also 84 im Jahr.[129] Der arme Verwandte, der die *Sitt Tawaddud* in einer Notlage um Unterstützung angeht, verdient dagegen als kaufmännischer Angestellter nur 2 Pfunde im Monat; und ihr Diener bekommt sogar nur 1 Pfund im Monat, das heißt 1,6 Promille dessen, was sie monatlich allein an Pachteinnahmen hat.[130]

Daß Menschen sich entweder bedienen lassen oder aber selbst Diener sind, erscheint in Taymūrs Erzählungen als eine Art Naturtatsache. Auch Kleinbürger in sehr bescheidenen Verhältnissen haben in den Geschichten meist noch Dienstpersonal,[131] was nicht erstaunlich ist, da Dienerlöhne gemessen an Kleinbürgereinkommen immer noch sehr niedrig liegen. Wenn jemand gar keinen Diener mehr hat, muß es nach dem Empfinden des Autors offenbar schon sehr übel um ihn stehen.

---

[126] 42.

[127] 56.

[128] 117.

[129] 68.

[130] *as-Sitt Tawaddud* 43, 44.

[131] So haben zum Beispiel Maḥǧūb Afandī in *Ab wa-ibn* und der Titelheld von *Raǧab Afandī* eine Dienerin, der Held von *ᶜIfrīt Umm Ḫalīl*, ein Gutsverwaltungsassistent im Ruhestand, sogar anfangs noch Dienerin und Koch.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000090

So umschreibt er einmal das Elend einer einst reichen, nun jedoch verarmten Familie mit den Worten: „Insgesamt drei Personen, ohne Diener und ohne Dienerin. Jeder verrichtete im Haus an Arbeit, was er konnte."[132] Welches Ausmaß an Bedienung er bei Reichen für normal hält, ist beachtlich: einem Jungen aus vermögender Familie wird auf dem Schulweg die Mappe selbstverständlich von einem Diener getragen;[133] und über einen reichen jungen Herrn, der zwar etwas bedrückt, aber sonst ganz gesund ist, hören wir: „Er rief durch Händeklatschen die Dienerin herbei und befahl ihr, ihm ein Glas Eiswasser zu bringen und die Kinderfrau herbeizuholen, damit diese ihm mit dem Palmwedel Luft zufächele."[134]

Da die Reichen von Dienern umgeben sind und noch dazu auf ihrem Grundbesitz leicht mit Fellachen zusammentreffen können, hat Maḥmūd Taymūr viel Gelegenheit, zu zeigen, wie sie sich gegenüber Armen verhalten oder seiner Meinung nach verhalten sollten. Der begüterte Trunkenbold, der in *Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān* seinen armen Türsteher aus nichtigem Anlaß blutig schlägt, und geizige und hartherzige Typen wie die Titelhelden von *as-Sitt Tawaddud* oder *Ḥasan Ȧġā* demonstrieren, wie man sich als Reicher nicht betragen sollte. Aber diese Charaktere, die dunkle Flecken in dem von Taymūr entworfenen Sittenbild markieren, vertreten nicht die Reichen im ganzen. Nicht seltener als sie kommt — vor allem unter den Ich-Erzählern, mit denen Taymūr sich bis zu einem gewissen Grade identifiziert — der Typ des leutseligen Reichen vor, der die Armen freundlich behandelt und ihnen Verständnis und Sympathie entgegenbringt. In mehreren Geschichten betont der Autor die Wertschätzung, die Angehörige schwerreicher Aristokratenfamilien und besonders deren Kinder für einen armen alten Mann oder eine arme alte Frau empfinden, stellt sie bekräftigend als eine Sache der Gegenseitigkeit dar und läßt die Armen auch in beschränktem Umfang von gleich zu gleich mit den Reichen sprechen.[135] Ohne Zweifel wünschte er sich von seinen

[132] *Budūr* 179.

[133] *Ustāḏ al-qurᵓān* 42.

[134] *Yuḥfazu bi-l-būsta* 56.

[135] S. dazu besonders die Anfänge von *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* und *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* sowie *al-Mahdī al-muntaẓar* 2 und *Umm Zayyān* 4 f., ferner das Verhältnis zwischen dem Ich-Erzähler und dem Helden in *Ḥuzn ab* und dasjenige zwischen den beiden Ich-Erzählern in *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000091

Standesgenossen, daß sie auch in bedürftigen und vielleicht materiell von ihnen abhängigen Landsleuten vor allem Mitmenschen sähen und entsprechend mit ihnen umgingen. Diese Art von Humanität ist jedoch noch keine demokratische Gesinnung, und sie hat den Autor auch nicht dazu veranlaßt, sich über die Gerechtigkeit der von ihm vorgefundenen Eigentumsverteilung grundsätzliche Gedanken zu machen.

Von der Bejahung des Gleichheitsgrundsatzes ist Maḥmūd Taymūr in seinen frühen Erzählungen weiter entfernt, als ihm selbst bewußt gewesen zu sein scheint. Das verraten manchmal schon kleine Details. In einer der Geschichten spielt der Ich-Erzähler, ein Aristokratensöhnchen, während der Schulferien auf dem väterlichen Landgut mit Fellachenkindern Fußball — ein autobiographischer Zug,[136] den der Verfasser zum Anlaß nimmt, die „demokratische" Atmosphäre auf dem Spielfeld zu rühmen.[137] Derselbe kleine Grundbesitzerssohn, der so „demokratisch" Fußball spielte, findet aber nichts dabei, seinem „Freund", dem fellachischen Gärtner des Landguts, der sein Großvater sein könnte, einen „Befehl" zu erteilen, der ausschließlich seinem persönlichen Zeitvertreib dient.[138] Über das Enkelkind einer armen Frau, die auf einem Landgut den Dienst der Brotbäckerin versieht, wird uns berichtet: „Er pflegte seine kleinen Herren aus der Familie al-Ḥawāmidī auf die Felder zu begleiten und gemeinsam mit ihnen Wassermelonen und Gurken zu essen. Und wenn sie einen Ausflug in die benachbarten Ortschaften vorhatten und auf Eseln ritten, dann lief er mit seinem feinen Stöckchen hinter ihnen her und trieb damit die Reittiere an."[139] Die „kleinen Herren" des Jungen sind Kinder wie er — und doch findet der Autor es ganz natürlich, daß der Knirps diesen „Herren", die zuweilen großzügigerweise ein paar Feldfrüchte mit ihm teilen, dienend hinterdreinläuft, wenn sie reiten möchten — nur deshalb, weil er nun einmal armer Leute Kind ist, während sie die Kinder des Gutsherrn sind.

Nicht nur die Umgangsformen, auch die Handlungskonstruktionen im ganzen sorgen dafür, daß die Armen in aller Regel hübsch an dem

---

[136] Zu ersehen aus Kračkovskij 64.

[137] *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* 80.

[138] Ibid. 51, 79.

[139] *Umm Zayyān* 5 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000092

Platz bleiben, der ihnen ihrer materiellen Ausgangslage nach in einem plutokratisch orientierten Gesellschaftsgefüge zukommt. In den 79 Erzählungen, die für diese Studie untersucht wurden, gibt es zwar eine ganze Reihe von Gestalten, die infolge persönlichen Versagens aus der reichen Oberschicht absteigen;[140] aber es gibt keine einzige, die durch ehrliche Arbeit oder andere positiv zu bewertende persönliche Leistungen sozial aufsteigt.[141] Die gesellschaftliche Schichtung bietet sich also als nach oben undurchlässig dar.

Die Möglichkeiten des einzelnen, Armut durch eigene Anstrengung zu überwinden und vielleicht sogar gemeinsam mit anderen eine allgemeine Verbesserung der Lage der Notleidenden im Lande zu erkämpfen, erscheinen in den Erzählungen außerordentlich gering. Wo jemand gegen soziale Mißstände aufbegehrt, endet das entweder ergebnislos oder sogar noch mit einem persönlichen Verhängnis. Der Koranschullehrer, der in *Ḥakīm al-markaz* für eine kranke und mittellose Fellachenfamilie medizinische Behandlung erwirken will, bekommt vom Bezirksarzt eine Abfuhr. Aber er hat immerhin noch den Autor auf seiner Seite. Der Sozialist Wafīq Afandī in *Ḥiya l-ḥayāt* dagegen wird mit seinem Anliegen vom Verfasser gleich gar nicht ernst genommen, sondern als Neurastheniker etikettiert. Der glänzend begabte Held von *al-Iflās* muß betteln gehen, nachdem er zunächst als Beamter des Finanzministeriums auf Mißstände aufmerksam gemacht und sich dann durch Veröffentlichung eines sozialkritischen Buches vollends die Berufschancen verdorben hat — und der Autor läßt noch nicht einmal Bedauern darüber erkennen, daß ihm sein Engagement für die gute Sache von der Umwelt so schlecht honoriert wurde. Der junge Fellache, der in *Ṣābiḥa* ein ihm in wechselseitiger Liebe verbundenes Mädchen nicht heiraten kann, weil er wegen seiner Armut die vom Vater des Mädchens gewünschte und von einem reicheren Mitbewerber in Aussicht gestellte Morgengabe nicht aufzubringen vermag, findet aus diesem Dilemma keinen anderen Ausweg als einen kriminellen Akt: er stiehlt

---

[140] Solche Absteiger sind die jeweiligen Hauptpersonen von *al-Ǧunūn funūn*, *al-Waẓīfa aḫīran*, *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṯunā ᶜan nafsihī*, *al-Iflās*, *al-Awḍāl* und *al-Wabāᵓ*.

[141] Der Pascha in *Ḥālat Sallām Bāšā* ist zwar aus ärmlichen Verhältnissen aufgestiegen, aber nur dadurch, daß er sich Protektion erschlich, und er wird aus dem Regierungsdienst entlassen, als diese Umstände bekanntwerden.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000093

die für die Morgengabe erforderliche Summe; und als das Mädchen die so beschaffte Morgengabe ablehnt, besiegelt er seinen Abstieg ins Verbrechertum auch noch, indem er seine Angebetete im Affekt erstickt.

Solche Ausgänge verraten zumindest Resignation gegenüber den bestehenden sozialen Ungerechtigkeiten — in Geschichten wie *Hiya l-ḥayāt* und *al-Iflās* darüber hinaus sogar eine leichte Geringschätzung für die, die glauben, gegen sie Sturm laufen zu können. Nicht, daß Maḥmūd Taymūr soziale Ungerechtigkeiten überhaupt nicht als solche empfunden hätte. Vor allem in zwei Geschichten aus dem Jahre 1926, die die elenden Lebensbedingungen der Fellachen schildern, *al-Mizwāğ* und *Ḥakīm al-markaz*, ist zu spüren, daß der Autor auf die Mitschuld der Gutsituierten an der Not der Landbevölkerung aufmerksam machen will. Diese beiden Erzählungen sind wahrscheinlich unter dem Eindruck eines Inspektionsbesuches auf den Ländereien der Familie entstanden, den er im gleichen Jahr zusammen mit seinem Bruder Ismāᶜīl unternahm. Im Anschluß an diese Visite hat er sich in einem Brief an Zakī Ṭulaymāt von der Armut und dem Schmutz, die er bei den Fellachen vorgefunden hatte, tief betroffen gezeigt; er schrieb damals, es wäre wohl das einzig Richtige, wie Tolstoj sein Vermögen unter die Bedürftigen zu verteilen — nur sei er persönlich dazu nicht im Stande, da er noch nicht ebenso fest wie Tolstoj an Gleichheit und Gerechtigkeit glaube.[142] Sein Glaube an diese beiden Werte war freilich nicht nur für so einschneidende praktische Konsequenzen zu schwach: er reichte längerfristig schon für ein entschiedenes verbales Engagement zugunsten der notleidenden Fellachen nicht aus. Maḥmūd Taymūr verfaßte nämlich keine weiteren Geschichten so offen anklagenden Tenors, ließ bei der Neubearbeitung des Stoffes von *al-Mizwāğ* alles weg, was sich kritisch gegen die Gleichgültigkeit der glücklichen Besitzenden gerichtet hatte,[143] und verzichtete entgegen seinen sonstigen Gewohnheiten auch auf einen Wiederabdruck von *Ḥakīm al-markaz*.

Dabei hat er gerade für die Fellachen von Kindheit an eine besondere Sympathie empfunden. Das behauptet nicht nur er selbst, sondern man weiß es auch von der fellachischen Seite: Ignaz Kračkovskij, der in

---

[142] Brief vom 14.3.1926, abgedruckt in „Āḫir sāᶜa" vom 24.10.1962, 35; zitiert bei Ḫiḍr 178 und Peters 47 f.

[143] S. u. p. 358 f. zu *aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāğ*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000094

ᶜAyn Šams Aḥmad Pascha Taymūr und dessen berühmte Bibliothek besuchen wollte, bekam auf dem dortigen Bahnhof von einem als Schuhputzer fungierenden Fellachenjungen erzählt, die beiden jüngeren Söhne des Paschas, also Muḥammad und Maḥmūd, seien „wahre Fellachen", denn sie mischten sich mit Leidenschaft unter die bäuerliche Bevölkerung.[144] Die Kindheitsbegeisterung für das Landleben, der dann aus Krankheitsgründen im Erwachsenenalter keine engen Kontakte mit der Realität des Fellachendaseins folgten, hat aber wohl gerade bewirkt, daß der Autor sich das, was er nachher von der Not der Fellachen sah und hörte, nicht sehr nachhaltig zu Herzen nahm. Als Kind hat er — wer wollte ihm das zum Vorwurf machen? — vor allem die romantischen Seiten des Fellachenlebens bemerkt und genossen: die Lieder, die man auf dem Lande sang, die Märchen, die man dort erzählte, und die Möglichkeit, sich in der freien Natur zu bewegen.[145] Von daher prägte sich ihm das ländliche Milieu als eine Welt ein, in der man bei aller Armut doch fröhlich war. Diese Sicht der Dinge behielt bei ihm letztlich immer die Oberhand, auch wenn ihm momentan einmal die großen Härten fellachischen Lebens bewußt wurden. Sowohl vor als auch nach der Inspektionsvisite von 1926, bei der ihn das Fellachenelend so sehr erschütterte, treten in seinen Erzählungen Fellachen auf, die fast völlig mittellos, dabei aber, wie er versichert, zufrieden und stets heiteren Gemüts sind[146] — und gerade diese Gestalten erscheinen bei ihm als Prototypen ihres Standes.

Auch in städtischem Milieu verwendet er den Typus des naiven und gutherzigen Armen, der bei allem, was ihm fehlen mag, doch immerhin den Seelenfrieden und ein fröhliches Herz hat.[147] Das wird ihm bestimmt dadurch erleichtert, daß er nicht aus eigener Erfahrung

---

[144] Von Kračkovskij referiert in *Über arabische Handschriften gebeugt* 64.

[145] Daß es vor allem diese Dinge waren, die ihn in seiner Kindheit am Landleben interessierten, bezeugte erstens er selbst, (Interview, gedruckt in: al-Ādāb Jg. 8 Nr. 9 [Septemberheft 1960], 10), zweitens auch der schon erwähnte Schuhputzer auf dem Bahnhof von ᶜAyn Šams gegenüber Kračkovskij (s. dort 64).

[146] S. dazu besonders die Persönlichkeitsbilder des Titelhelden von *aš-Šaiḫ Ǧumᶜa* und des alten Gärtners in *aš-Šaiḫ Sayyid al-ᶜabīṭ*, ferner *Umm Zayyān* 4.

[147] S. dazu das Persönlichkeitsbild des alten Straßenhändlers in *Ustāḏ al-qurᵓān*; vgl. ferner dasjenige des Usṭā Yāqūt in *al-Yatīma*, bei dem es sich zwar um einen Kleinbürger, aber immer noch um einen Mann in ärmlichen Verhältnissen handelt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000095

weiß, wie abträglich materielle Not der inneren Ruhe ist. Wer sich Armut so vorstellt, wird die Armen zwar vielleicht wegen dessen, was sie entbehren müssen, bedauern, aber er wird wohl kaum den Eindruck haben, ihre Situation bedürfe dringend einer grundlegenden Veränderung. So hat auch Maḥmūd Taymūr für die Armen zwar etliches Mitleid übrig und sorgt dafür, daß die Ich-Erzähler seiner Geschichten ihnen bald mit guten Worten, bald mit wohldosierten Almosen zu Hilfe kommen; aber er widmet ihnen für gewöhnlich keine weitergehenden Gedanken, die die Legitimität des im Lande bestehenden schroffen Gegensatzes zwischen Armut und Reichtum in Frage stellen würden.

Sozialkritik ist bei ihm in erster Linie Kritik an der Sozialmoral von Individuen, nicht Kritik an den vorgefundenen Besitzverhältnissen. In dem Sittenbild, das seine Erzählungen entwerfen, kommen dabei die Armen insgesamt etwas besser weg als die Reichen. Obgleich er die Unterschicht keineswegs idealisiert, vielmehr auch in ihr moralisch bedenkliche Verhaltensweisen aufdeckt,[148] genießt sie bei ihm doch einen gewissen Vorschuß an Sympathie. Ein ägyptischer Literaturwissenschaftler hat in einem 1963 erschienenen Buch die Ansicht vertreten, das habe einen politischen Grund: Maḥmūd Taymūr schildere die Unterschicht mit besonderer Begeisterung, „weil ihm bewußt war, daß gerade dieses Milieu die Kämpfer und die Helden hervorgebracht hatte, die in der nationalen Revolution im Jahre 1919 die Hauptlast trugen."[149] Diese Erklärung ist jedoch reine Spekulation; denn weder äußerte sich Maḥmūd Taymūr explizit dahingehend, daß er die Unterschicht wegen ihrer Meriten um die Revolution von 1919 besonders schätze, noch enthalten die Erzählungen Indizien dafür, daß er diese Schicht überhaupt als politische Kraft betrachtet hätte. Wenn seine Sympathie für die Angehörigen der Unterschicht etwas mit der nationalen Bewegung von 1919 zu tun hat, dann gewiß nur in dem allgemeinen Sinne, daß der Unabhängigkeitskampf sein Gefühl für die Einheit aller Ägypter und damit auch seine Bereitschaft zu einer positiven Einstellung gegenüber der Masse seiner ärmeren Landsleute verstärkte. Das relative Wohlwollen, das er für Menschen aus der Unterschicht

---

[148] Etwa Habgier und Mißgunst in *Mahzalat al-mawt* und Rohheit und Kriecherei in *Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān*.

[149] BADR 233; übernommen bei AN-NASSĀǦ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 337 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000096

hegte, braucht aber auch gar nicht mit dieser politischen Entwicklung in Zusammenhang zu stehen. Die reiche Aristokratenschicht, aus der er selbst stammte, war zwar überwiegend nicht an einer Aufhebung des Gegensatzes zwischen Arm und Reich interessiert; aber zu ihrem patriarchalischen Ethos gehörte doch herkömmlicherweise die Maxime, daß man mit Armen barmherzig zu verfahren habe. Das gebot auch die islamische Religion, in der Maḥmūd Taymūr aufgewachsen war. Wenn er Angehörige der Unterschicht mit mehr Sympathie darstellte als solche seiner eigenen Schicht und des Kleinbürgertums, dann tat er das aber wohl auch aus seinem bereits besprochenen ein wenig romantisierenden Armutsverständnis heraus; es konnte ihn leicht zu der Anschauung bringen, daß die Welt der vermeintlich so schlichten, zufriedenen und heiteren Habenichtse aller materiellen Bedrängnis zum Trotz vielleicht doch noch besser intakt sei als die Welt der oftmals gar nicht so glücklichen Besitzenden.

Maḥmūd Taymūr erblickt auch in der Schicht der reichen Aristokraten, die er aufs ganze gesehen strenger beurteilt, nicht nur Laster, Müßiggang und mangelnde gesellschaftliche Nützlichkeit.[150] Der Held von *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ* beispielsweise, der dieser Schicht angehört, ist ein ausgesprochen tatkräftiger, tüchtiger und verantwortungsbewußter junger Mann, und viele von den Ich-Erzählern, die in ihrem sozialen Status dem Autor entsprechen, erscheinen gleichfalls als Menschen mit löblichen Prinzipien und Selbstdisziplin. Dennoch vermittelt eine ganze Reihe von Erzählungen den Eindruck, daß die Aristokratie im Abstieg begriffen ist. Zunächst einmal werden den Vertretern dieser Schicht nicht selten charakteristische Untugenden bescheinigt, die zwar primär eine Sache der Individualmoral sind, aber wegen ihres gehäuften Vorkommens doch einen allgemeineren Sittenverfall anzuzeigen scheinen: Geiz, hemmungslose Raffgier,

[150] Diesen Eindruck erweckt AN-NASSĀĞ etwas einseitig mit seiner Besprechung der Darstellung der Aristokratenschicht in Taymūrs frühen Erzählungen (*Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 340 ff.). Er erklärt zum Beispiel, die ganzen Rendezvousvorbereitungen des Helden von *Muġaffal* sollten nach der Absicht des Autors nur die Eitelkeit, geistige Leere und Nutzlosigkeit der Lebensweise der Aristokratenschicht illustrieren, und merkt nicht, daß es sich bei dem, was diese Geschichte schildert, lediglich um etwas kopflose Verliebtheitsreaktionen eines Individuums handelt, die zur Erzeugung von Komik karikierend überzeichnet sind (vgl. die Werkbeschreibung u. p. 233).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000097

Verschwendungssucht, Hang zu Ausschweifungen, Hartherzigkeit gegenüber den Notleidenden; diese Übel hat unter den Erzählern der Neuen Schule sonst vor allem Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd bei den Reichen mit großer Bitterkeit vermerkt.[151] Weiter hat es in Taymūrs Erzählungen den Anschein, daß in der Aristokratie die Leistungsbereitschaft, das Pflichtgefühl und der Bildungseifer im Vergleich zu früher abgenommen haben. Man begegnet in den Texten — wie auch anderwärts in der Literatur, die in Ägypten um dieselbe Zeit oder kurz davor veröffentlicht wurde[152] — mehrfach dem Typus des reichen Erben, der das väterliche Vermögen nicht mehr verwaltet und vermehrt, sondern aus purer Unfähigkeit und Gleichgültigkeit nur noch verbraucht, und zwar hauptsächlich für käufliche Vergnügungen wie etwa Glücksspiel, Alkoholgenuß und Verhältnisse mit leichtfertigen Frauenzimmern.[153] Diese heruntergekommenen Söhne achtbarer Aristokraten bewegen im sozialen Leben nichts mehr, sondern lassen sich nur noch treiben. Auch geistig geht es mit ihnen bergab: einer von ihnen läßt die von seinem Vater zusammengetragene Bibliothek ungenutzt verstauben, andere schaffen schon den Primarschulabschluß nicht und machen sich durch ihre mit intellektuellen Prätentionen gepaarte offenkundige Ignoranz lächerlich.[154] Das wiederholte Auftreten solcher Taugenichtse aus der Oberschicht läßt vermuten, daß Maḥmūd Taymūr die Zukunft dieses

---

[151] S. dazu seine Kurzgeschichten *as-Sariqa al-mašrūᶜa*, in: al-Faǧr Nr. 28 (2.8. 1925) 3; *Fī l-ǧarsūniyīr*, in: al-Faǧr Nr. 31 (16.8.1925) 3; *al-Luġz*, in: al-Faǧr Nr. 38 (14.10.1925) 3; *al-Ǧarīma al-aḫīra*, in: al-Faǧr Nr. 41 (18.10.1925) 3; *Fī ḍawᵓ al-qamar*, in: al-Faǧr Nr. 63/64 (11.4.1926) 3.

[152] S. dazu besonders Yaḥyā Ḥaqqīs Kurzgeschichte *Muḥammad Bek yazūru ᶜizbatahū*, in: al-Faǧr Nr. 84 (28.10.1926) 3, ferner Muḥammad Amīn Ḥassūnas Erzählung *Ḫudᶜat al-qadar*, in: Kawkab aš-šarq Nr. 458 (3.3.1926) 3 und die Rolle, die die „*šubbān wāriṯūn*" in Faraḥ Anṭūns Theaterstück *Miṣr al-ǧadīda wa-Miṣr al-qadīma* (Kairo o.J., uraufgeführt 1913) spielen (dort 29 ff.). Vgl. ferner den bereits verarmten liederlichen Erben in Muḥammad Taymūrs Kurzgeschichte *Bayt al-karam* (*Mā tarāhu l-ᶜuyūn* 235-242).

[153] Zu diesem Typus des heruntergekommenen reichen Erben gehören der erste der beiden Titelhelden von *Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān*, der Titelheld von *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṯunā ᶜan nafsihī*, Ayyūb Bek in *al-Awḥāl*, im weiteren Sinne auch Personen wie die Helden von *al-Waẓīfa aḫīran* und *al-Wabāᵓ* und Salāma Afandī in *Hiya l-ḥayāt*, die die Reichtümer ihrer Väter bereits zu deren Lebzeiten zur Befriedigung ihrer Vergnügungssucht mißbrauchen.

[154] S. dazu die Werkbeschreibungen von *Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān* u. p. 204, diejenige von *al-Waẓīfa aḫīran* u. p. 230 und diejenige von *al-Wabāᵓ* u. p. 386.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000098

gesellschaftlich ehedem führenden Standes nicht sehr optimistisch einschätzt.

Trotz des sozialen Absinkens etlicher Abkömmlinge der Aristokratie bleibt in den Erzählungen der Gegensatz zwischen Arm und Reich vorerst unvermindert kraß, und die auftretenden Kleinbürger stehen auf der sozialen Stufenleiter nicht hoch genug, um ihn ernsthaft mildern zu können. Eine Gestalt wie Raǧab Afandī wird vom Autor zwar als Angehöriger der „Mittelschicht" bezeichnet;[155] aber Menschen wie er bilden in den Texten keine größere Bevölkerungsgruppe, die durch Bildungsstreben oder einträgliche Berufe ein spürbares Eigengewicht in Politik und Gesellschaft erlangt hätte. Eine Mittelschicht dieser Art hat es zur Entstehungszeit der Geschichten in Wirklichkeit in Ägypten schon ansatzweise gegeben, und sie war seit dem Unabhängigkeitskampf politisch sogar besonders bedeutsam. Aber ihre Existenz wird durch die Erzählungen noch kaum reflektiert. In ihnen ist die höhere Schulbildung aufs ganze gesehen immer noch denen vorbehalten, die einen Großgrundbesitzer zum Vater haben und sich „Bek" nennen dürfen.[156] Aus ihren Reihen rekrutieren sich auch die hohen Beamten. Vertreter angesehener akademischer Freiberufe wie Ärzte und Anwälte kommen selten vor, und die wenigen, die auftreten, sind zum Teil arme Schlucker. Im übrigen ist die Gesellschaft, die die Erzählungen vor dem Auge des Lesers erstehen lassen, von der Industrialisierung noch gar nicht erfaßt und auch von europäischen Methoden der Kapitalwirtschaft noch kaum berührt[157] — auch dies angesichts der tatsächlichen Verhältnisse im Ägypten der Zwanziger- und Dreißigerjahre ein leichter Anachronismus. Unter den Einheimischen werden weder Arbeiter noch Fabrikanten noch auch wohlhabende Kaufleute erwähnt. Daß

---

[155] Im Vorwort des gleichnamigen Bandes, wo auf S. 3 erklärt ist, es gehe in der Titelgeschichte um die Psychologie von Angehörigen der Mittel- und Unterschicht, muß mit den Angehörigen der Mittelschicht in jedem Fall der Titelheld mitgemeint sein, denn er ist unter den auftretenden Personen noch eine der bestsituierten.

[156] Das gilt besonders für die Generation derer, die ihre Schulzeit schon hinter sich haben und in den Geschichten als Erwachsene auftreten. Aber auch unter den jugendlichen Zentralfiguren ist eine Gestalt wie der Sekundarschüler Maǧbūr in *aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas*, der von Hause aus arm ist, noch die Ausnahme.

[157] Die Finanzgeschäfte, von denen in *Ǧaḥīmu mraʾa* die Rede ist, liegen in der Hand syrischer Emigranten und berühren damit die ägyptische Gesellschaft nur am Rande.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000099

Maḥmūd Taymūr das Aufkommen dieser neuen gesellschaftlichen Kräfte in seinem Bild von der ägyptischen Realität vorerst unberücksichtigt ließ, beruht wohl auf seiner sozialen Standortgebundenheit: für ihn als einen Angehörigen der alten grundbesitzenden Aristokratenschicht änderte sich mit den wirtschaftlichen Umwälzungen zu Beginn dieses Jahrhunderts zunächst einmal im praktischen Leben nicht viel; so konnte er noch eine Weile lang fortfahren, außerhalb des eigenen Standes vor allem die mehr oder minder Armen wahrzunehmen, die herkömmlicherweise fast den gesamten Rest der ägyptischen Gesellschaft ausgemacht hatten.

Die Gesellschaft, die er dem Leser vorführt, ist auf dem Lande den wirklichen Verhältnissen entsprechend nur schwach nach Berufen differenziert. In ihr gibt es vor allem Fellachen, ab und an einmal einen Dorfschulzen (*ʿumda*) fellachischer Herkunft und ansonsten allenfalls den Dorfimam und den Koranschullehrer, daneben in seltenen Fällen kleine Handwerker oder Regierungsbeamte, die dann aber schon wieder in etwas größeren Orten ansässig sind. Die meisten Erzählungen spielen allerdings nicht auf dem Lande, sondern in der Stadt, und hier vor allem in Kairo, wo rund 80 % der Handlungen lokalisiert sind. Dient die ägyptische Hauptstadt als Schauplatz, dann hat der Leser auch eine breite Palette verschiedenartiger Berufe vor sich, besonders in der kleinbürgerlichen und der unteren Schicht. Auf der kleinbürgerlichen Ebene werden die größten Kontingente von den Gutsverwaltungsangestellten, den Lehrern und Schulaufsichtsbeamten, den kleinen religiösen Würdenträgern wie Imamen und Koranrezitatoren und schließlich den kleinen Privatgelehrten und Möchtegern-Künstlern gestellt. Diese Berufsgruppen stehen dem Autor merklich näher als etwa kleine Handwerker und Kaufleute, wohl deshalb, weil ihre Angehörigen immer noch Geistesarbeit im weitesten Sinne verrichten, die ihm leichter zugänglich ist als manuelle Arbeit. Daß die Gutsverwaltungsangestellten so zahlreich vertreten sind, ergibt sich konsequent aus dem Stellenwert, den der Besitz von Ländereien in dem von Taymūr dargestellten Leben der Oberschicht hat. Das häufige Vorkommen von Lehrern und Schulaufsehern wiederum ist die Folge der Vorliebe des Autors für Zentralfiguren und Ich-Erzähler im Schüleralter. Und die Privatgelehrten und Künstler sind deshalb so häufig verwendet, weil sich für des Autors Empfinden unter ihnen am glaubwürdigsten Sonder-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000100

linge ansiedeln lassen, an denen dann die Beschreibung komischer Sachverhalte oder auch psychischer Abnormitäten aufgehängt werden kann. Die städtische Unterschicht schließt mit Ausnahme der Industriearbeiter Menschen mit allen möglichen Arten des Broterwerbs ein. Besonders reich aufgefächert sind die verschiedenen Chargen der Domestiken vermögender Leute; zu ihnen zählen neben gehobenen Angestellten wie Privatsekretär, Gesellschafterin und europäischer Gouvernante die Kinderfrau, das Zimmermädchen, der Kammerdiener, der Koch, der Türsteher (*bawwāb*), der Gärtner, der Kutscher und noch einige weitere Arten von Bediensteten. Noch in Geschichten aus dem Jahr 1925 haben Reiche sogar einen Haremsagha,[158] wenngleich er nicht mehr in seiner ursprünglichen Funktion eingesetzt ist. Vielfarbig ist auch das Spektrum derer, die in Kairos Straßen knapp oberhalb des Existenzminimums um ihr Auskommen kämpfen; sie betätigen sich zum Beispiel als fliegende Händler, Trödlerinnen, Droschkenkutscher, Briefeschreiber, Schuhputzer oder auch Bettler. Zum Bodensatz der Gesellschaft gehören in den Erzählungen ferner Prostituierte, Kuppler und ein Mann, der davon lebt, daß er immer neue Frauen heiratet und diese dann als Ammen vermietet.[159] Mehrfach kommt auch der Typ des *futūwa* vor, nach dem modernen Wortgebrauch der Kairiner Umgangssprache der Anführer der Schlägerbande eines Stadtviertels;[160] ihn hat auch schon Muḥammad Taymūr in einer Kurzgeschichte verwendet.[161] Alle diese Menschentypen und ihre charakteristischen Verhaltensweisen haben in Maḥmūd Taymūrs Bild der ägyptischen Gesellschaft seiner Zeit ihren Platz erhalten.

Unter den herkömmlicherweise als ehrbar geltenden Berufsständen gibt es nur einen einzigen, dem der Autor eine ausgesprochen negative Rolle im zeitgenössischen ägyptischen Gesellschaftsleben zuschreibt:

---

[158] So in *Mahzalat al-mawt* und *al-Ḥāǧǧ Fayrūz*.

[159] S. den Titelhelden der Geschichte *al-Ḥāǧǧ Šalabī*.

[160] Der *Ḥāǧǧ Šalabī* (s. vorige Anm.) war in seinem Vorleben ein *futūwa* (s. die Rückblende auf p. 13 f. der Erzählung); s. außerdem die drei *futūwāt* in *aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas* 155 f. Das Wort *futūwa* wird bei diesem Gebrauch in der Kongruenz als Masc. sing. behandelt; zu Begriff und Sache Amīn 304 f.

[161] In *Ṣaffārat al-ᶜīd* (Sammlung *Mā tarāhu l-ᶜuyūn* 250 f.) ließ er einen *futūwa* „Muḥammad das Raubtier" auftreten, den kleine Buben zum Schiedsrichter in ihrem Ringkampf bestimmen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000101

den der religiösen Amtsträger. Sie erscheinen in den Erzählungen — genau wie die häufig auftretenden gescheiterten Studenten von al-Azhar — intellektuell und moralisch depraviert, und der Grimm des Verfassers trifft sie besonders dort, wo sie noch dazu die Autorität ihrer Stellung gegenüber leichtgläubigen armen Leuten zu eigennützigen Zwecken ausnützen. Die Imame in *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* und *al-Mizwāğ* sind als abschreckende Beispiele für die Ignoranz und Selbstsucht eines Teils der Sachwalter der islamischen Religion im Lande ausgestaltet. In einer Linie mit ihnen steht der Mevleviye-Derwisch in *Sayyidnā*, der sich einem ratsuchenden armen Mann so lange hochnäsig verweigert, bis er von ihm ein Geldgeschenk erhalten hat, und ihn auch dann noch äußerst kurz und von oben herab abfertigt. Wenn Maḥmūd Taymūr die sittliche Verkommenheit und den Obskurantismus mancher religiösen Würdenträger und Möchtegern-Theologen Ägyptens anprangert, dann weist er damit auf einen Mißstand hin, an dem sich seinerzeit auch reformistisch gesonnene Muslime aus der Anhängerschaft Muḥammad ᶜAbduhs und der salafitischen Bewegung stießen. Zu solchen Verfechtern islamischer Reform hatte der Autor persönliche Kontakte: Muḥammad ᶜAbduh, den er als einen der wissenschaftlichen Lehrer seines Vaters Aḥmad Pascha Taymūr bezeichnet, war häufiger Gast im Haus der Familie in ᶜAyn Šams, und Maḥmūd erinnert sich, seinen Ausführungen als Junge fasziniert gelauscht zu haben.[162] Auch Muḥammad Rašīd Riḍā verkehrte bei seinem Vater, und Maḥmūd selbst ging wie Aḥmad Pascha Taymūr und manche von den Schriftstellerkollegen aus der Neuen Schule in der „Maṭbaᶜa salafīya" von Muḥibbaddīn al-Ḫaṭīb ein und aus,[163] wo er auch alle seine frühen Erzählbände außer *al-Ḥāğğ Šalabī* drucken ließ. Trotz dieser Beziehungen war er jedoch seinerseits nicht etwa ein strenger Salafit. Das sieht man am besten daran, wie er Formen der Volksreligiosität beschreibt, die für salafitische Begriffe in die Kategorie der verwerflichen *bidᶜa* fallen: er erhebt gegen Heiligenverehrung und magische Praktiken nur dort

---

[162] *al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba* (= Vorwort zu *Firᶜawn aṣ-ṣaġīr* 12 = Vorwort zu *Šifāʾ ar-rūḥ* 6).

[163] S. Maḥmūd Taymūrs Zeugnis in *Bayn al-miṭraqa wa-s-sindān* 26 und PETERS 37 f. Zur Stellung von Muḥibbaddīn al-Ḫaṭīb in der *salafīya* WERNER ENDE, *Arabische Nation und islamische Geschichte*, Beiruter Texte und Studien Bd. 20, Beirut 1977, 91 f. (mit weiterer Literatur).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000102

Einwände, wo sie für die Menschen direkt zur Leidensquelle werden, schildert sie aber sonst als ein liebenswertes und interessantes Stück ägyptischer Folklore. Verhaltensweisen religiöser Führergestalten, die offenkundig egoistisch sind und unwissenden armen Leuten Schaden zufügen, erregen seinen Zorn; doch das Ideal, an dem er sie mißt, ist nicht das Beispiel des Propheten und der ersten Muslime, sondern eine aufgeklärte Humanität, die sich für sozial Schwächere verantwortlich weiß.

Familienstrukturen werden in den Erzählungen nur beschränkt sichtbar. Wo mehrere Angehörige ein und derselben Familie in Erscheinung treten, handelt es sich überwiegend um unvollständige Familien wie etwa einen Witwer oder eine Witwe mit Sohn oder Tochter, Enkelkinder, die bei ihrer Großmutter leben, einen erwachsenen Mann, der seine alte Mutter und seinen wesentlich jüngeren Stiefbruder ernährt, usw. Die Häufigkeit solcher Konstruktionen spiegelt nicht die realen ägyptischen Verhältnisse der Zeit wider. Sie kann zum Teil daher rühren, daß der Autor seine eigene Kindheit wegen des frühen Todes seiner Mutter in einer unvollständigen Familie erlebt hat und zeitweilig von einer seiner Großmütter erzogen worden ist. In der Hauptsache beruht sie wohl aber einfach darauf, daß das Außergewöhnliche, Gestörte im Familienaufbau für den Verfasser ungeachtet seines sonstigen Strebens nach getreuer Darstellung der Alltäglichkeit mehr Anreiz zum Ersinnen interessanter Handlungsverläufe bot als das ganz Normale und er deshalb Hausgemeinschaften bevorzugte, die schon durch ihre Personenkonstellation Spannungsmomente in das Erzählte brachten.

Die Stellung der Frau in der Familie ist in den Texten so uneinheitlich und zugleich so unterschiedlich stark von westlichen Mustern beeinflußt wie die ägyptische Gesellschaft, in der Maḥmūd Taymūr schrieb. Bis ins Jahr 1925 sind in manchen Erzählungen die Häuser wohlhabender Leute noch nach traditioneller Sitte unterteilt in einen Frauentrakt (*ḥarīm*) und einen Empfangsraum für männliche Besucher (*manẓara* oder *salāmlik*).[164] Noch um dieselbe Zeit äußert sich der Autor sehr kritisch über die Folgen, die die völlige Abschließung von der Außenwelt

[164] *al-Mahdī al-muntaẓar* 8 ff.; *Maśrūᶜ Kafāfī Afandī* 114, 121; *Ab wa-ibn* 92. (Der Autor schreibt der Dialektaussprache gemäß *mandara* statt *manẓara*.)

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000103

für die Entwicklung junger orientalischer Mädchen hat.[165] Polygamie kommt in den Erzählungen hin und wieder vor, und der gewaltsame Tod von Rifᶜat Afandī in *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ*, die Leiden der braven, aber kinderlosen Ehefrau Nabawīya in *Man fāta qadīmahū tāha* und das Schulversagen des jungen Marᶜī in *al-Munqiḍ* machen deutlich, daß sie einiges Unheil anrichten kann. Doch wird sie nicht immer als problematisch dargestellt: der Titelheld von *aš-Šayḫ ᶜUlwān* scheint mit seinen vom verstorbenen Bruder übernommenen drei Ehefrauen geradezu das große Los gezogen zu haben, und auf mögliche Mißhelligkeiten zwischen diesen Frauen geht der Autor hier gar nicht ein.

Prostitution ist in den Erzählungen an der Tagesordnung, aber auch sie ist keineswegs immer als soziales Problem gesehen. So begriffen wird sie nur in *at-Tawba*, wo — ähnlich wie in Maupassants *L'Odyssée d'une fille*[166] — eine Dirne einem Ich-Erzähler berichtet, durch welcherlei unglückliche Lebensumstände sie wider Willen auf die Bahn der gewerbsmäßigen Unzucht geriet. Ansonsten bekommt man die Prostitution — auch in der Sonderform der Verkuppelung einer Ehefrau durch ihren Gatten[167] — hauptsächlich vom Standpunkt der männlichen Kundschaft aus zu Gesicht, und dann hat sie vor allem den Charakter der Pikanterie. Daß junge Männer Lebedamen frequentieren, ist nach Darstellung des Autors ein in ihrer Umwelt normaler Vorgang,[168] und die Gefühle, die solche Damen ihnen entgegenbringen, nennt er bereits „Liebe" (*ḥubb*).[169] Diese „Liebe" füllt ein Stück des emotionalen Vakuums aus, das durch die Konventionen bedingt war, die zur Entstehungszeit der Texte jungen Leuten ein persönliches Kennenlernen heiratbarer Vetreter des anderen Geschlechts vor und außerhalb der Ehe noch strikt als unanständig verboten. Den gleichen Surrogatcharakter hat eine andere Art von „Liebe", um die die Geschichten *al-Ġarām al-awwal* und *Qaswat aš-šabāb* kreisen: die Leidenschaft, die sich durch bloßen Austausch von Blicken entzündet und sich von Tagträumen nährt. Über den soziokulturellen Hintergrund dieser Leidenschaft ist sich Maḥmūd Taymūr

---

[165] *Ḥiṭāb min Munīr Bek* 94 f.; *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiz* 169.

[166] *Contes et Nouvelles* (s. o. p. 56 Anm. 48), Bd. 1 Paris 1956, 1246-1252.

[167] S. die Werkbeschreibung von *Ḥalf as-sitār* u. p. 300.

[168] *al-Malal* 116.

[169] Ibid. 113, 117, 120.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000104

durchaus im klaren: er nennt sie in einem der Texte „das, was der orientalische junge Mann, der gezwungen ist, den Umgang mit dem schönen Geschlecht zu entbehren, empfindet, wenn er zum erstenmal in seinem Leben mit einem körperlich reifen, sinnlich erregten Mädchen in Kontakt kommt." [170]

Der Haupteinwand des Autors gegen die bestehenden gesellschaftlichen Restriktionen im Umgang zwischen männlicher und weiblicher Jugend ist allerdings nicht, daß sie der Inanspruchnahme der Prostitution Vorschub leisten und den Hang zu Liebesphantasien fördern, sondern daß sie eine eigenständige Wahl des Ehepartners, die auf persönlicher Bekanntschaft und Zuneigung beruht, unmöglich machen. Wo in den Erzählungen von Eheschließung die Rede ist, geht es überwiegend nicht um Liebe, sondern um Heiratspolitik, die von Eltern oder einer professionellen Vermittlerin betrieben wird. Auf diese Weise vermittelte Ehen waren nach dem Eindruck Maḥmūd Taymūrs in den Zwanzigerjahren noch die Regel. An einer Stelle von *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ* (1925) heißt es über die vom Helden zunächst verschmähte Iltifāt: „... diese verborgene gute Seele fand keinen, der sie zu schätzen wußte. Wie hätte das auch geschehen sollen, wo Ehen doch nur durch Vermittlerinnen zustande kamen und die Vermittlerinnen nun einmal nur das Äußere sahen, das wahre Wesen der Seele aber nicht wahrnahmen?" [171] Maḥmūd Taymūr selbst lebte seit 1920 in einer durch Vermittlung zustande gekommenen Ehe und ist nach eigener Aussage mit seiner Frau, die er erst nach Abschluß des Heiratskontrakts kennenlernte, sehr glücklich geworden. [172] Dieses persönliche Glück hat ihn aber nicht dafür blind gemacht, daß das angewandte Verfahren der Ehestiftung grundsätzlich unbefriedigend war.

Mehrere seiner Kurzgeschichten werfen ein kritisches Schlaglicht auf einen speziellen Zug der landesüblichen Eheschließungspraxis, nämlich den Brauch, Frauen mit Männern zu verheiraten, die um Jahrzehnte älter sind als sie selbst. Dieser Usus ist auch von anderen Erzählern der Zeit mißbilligt worden. [173] Maḥmūd Taymūr demonstriert

---

[170] *Qaswat aš-šabāb* 63.

[171] 176.

[172] AL-IBYĀRĪ, *ʿĀlam Taymūr al-qaṣaṣī* 67 f. (beruhend auf Aufzeichnungen von Gesprächen mit dem Autor).

[173] Vgl. dazu MAḤMŪD ṬĀHIR LĀŠĪNS Geschichte *Ṣaḥḥ* (al-Funūn Nr. 4/5 [1.9.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000105

in *Mašrūᶜ Kafāfī Afandī*, *Niᶜimāt* und *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* seine Bedenklichkeit anhand eines besonderen Risikos solcher Verbindungen: der Gefahr nämlich, daß die um ihre Jugend geprellte Gattin sich durch Ehebruch mit einem Mann entschädigt, der ihr dem Alter nach besser entspricht als der ihr angetraute.

4. Die innere Welt

Viele von den gesellschaftlichen Gegebenheiten, die in Maḥmūd Taymūrs frühen Erzählungen durchgängig sichtbar werden — von der Vermögensverteilung bis hin zum Verhältnis zwischen Mann und Frau —, haben faßbare Auswirkungen auf die Psyche der Betroffenen. Gleichwohl kann von einem Innenleben der Personen in den bis Anfang 1927 erschienenen Geschichten nur beschränkt die Rede sein. Während der noch stark vom Naturalismus geprägten ersten Publikationsjahre erscheint die Grenze zwischen Innen und Außen oftmals noch fließend, weil der Autor die Menschenseele als ein Stück Natur betrachtet, das den gleichen Gesetzen gehorcht wie alles rings um sie her. So betont Maḥmūd Taymūr etwa in *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* an der Stelle, wo die Söhne des Titelhelden ihren schwachsinnig gewordenen Vater verlassen: „Das taten sie nicht etwa aus Undank für die Wohltaten der Familie und aus mangelnder Erkenntlichkeit gegenüber denen, in deren Schoß und unter deren Schutz sie als Kinder und junge Burschen gelebt hatten; aber so ist nun einmal das Leben mit seinen unerbittlichen Naturgesetzen, den Gesetzen des Kampfes ums Überleben und des Egoismus..., die den Sohn vom Vater und den Vater vom Sohn trennen..."[174] Und in *al-Ḥāǧǧ Fayrūz* erklärt er den Aufruhr der Dienerschaft gegen den Titelhelden geradezu physikalisch: „Wenn nämlich die Gemüter der Ungerechtigkeit und Unterdrückung voll sind, dann explodieren sie schließlich auf furchtbare Weise."[175] Mit anderen Worten: übersteigt der Druck in der Psyche ein bestimmtes Maß, dann

---

1924] 14-17; überarbeitete Fassung, bei der der Schluß weggelassen und eine neue Rahmenerzählung hinzugefügt ist, unter dem Titel *Qiṣṣa ġayr kāmila* in „al-Faǧr" Nr. 49 [13.12.1925] 3) und Saᶜīd ᶜAbduhs Geschichte *al-Ḥamāma* (al-Masraḥ Nr. 3 [23.11.1925] 26-28).

[174] 61 f.

[175] 119.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000106

„platzt" der Mensch. In diesen frühesten Geschichten tragen die Figuren ihre seelischen Regungen zumeist an der Oberfläche: sie empfinden nur das, was sie unmittelbar äußern und zeigen. Dabei handelt es sich überwiegend um langfristig konstante Gemütsverfassungen und um gleichbleibende Neigungen triebhaften Charakters, deren Folgen immer wieder in dieselbe Richtung gehen. Mitunter reduziert sich die Psyche des Individuums wie in *as-Sitt Tawaddud* auch auf einen einzigen dominierenden Instinkt, der sich ganz mechanisch Bahn bricht.

Erst mit der Hinwendung des Autors zur psychologischen Analyse ab dem Frühsommer 1927 wird in den Geschichten die Seele in größerem Maßstab zum Schauplatz komplexer, nicht ohne weiteres vorauskalkulierbarer Erlebnisse und Entwicklungen. Ein erster Schritt auf diesem Weg ist *Raǧab Afandī*, die früheste von den Erzählungen, in denen Maḥmūd Taymūr versucht hat, den allmählichen Aufbau einer Wahnwelt und den mit ihm einhergehenden Persönlichkeitszerfall zu ergründen. Einen weiteren großen Schritt bringt dann *Ṣābiḥa* (März 1928), wo der Autor erstmals keine krankhafte, vom Ausufern einer Zwangsvorstellung gesteuerte seelische Entwicklung studierte, sondern innere Entwicklungen gesunder Menschen, die unter anderem durch individuelle sittliche Entscheidungen bestimmt wurden.

Die Menschen, in deren Psyche sich Taymūr vertieft, sind überwiegend keine sehr glücklichen Menschen: auch dort, wo es sich nicht regelrecht um Psychopathen handelt, trifft man sehr oft auf Scheiternde, Frustrierte, vom Schicksal Geschlagene, Zukurzgekommene und zum Verzicht Gezwungene. Zentralfiguren, deren Los sich unverhofft zum Besseren wendet, wie etwa die von *aš-Šayḫ ᶜUlwān* oder *aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāǧ*, sind Ausnahmen, und trägt jemand einen Sieg davon, dann siegt er, wie die Helden von *Abū ᶜArab*, *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb* oder *Naǧīya ibnat aš-šayḫ*,[176] gewöhnlich allenfalls nach mühevollen inneren Kämpfen über sich selbst. Es gibt Triumphe der Sittlichkeit, aber kaum Triumphe individueller Tatkraft und Leistungsfähigkeit.

Worauf dieses im ganzen wenig optimistische Bild beruht, ist nicht bis ins letzte zu entscheiden. Ein Teil der Frustrationen und unheilvollen Erfahrungen — zum Beispiel die der jungen Liebenden in *Ṣābiḥa* und

[176] In dieser Geschichte ist nicht die Titelfigur, sondern deren Vater der Held (vgl. die Werkbeschreibung u. p. 381).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000107

aš-Šayḫ ᶜAfā llāh und die des Ich-Erzählers in *Qaswat aš-šabāb* — entspringen aus unglücklichen gesellschaftlichen Verhältnissen, aus denen der Autor offensichtlich vorderhand keinen Ausweg sah. Aber viele Leiden der Zentralfiguren sind eindeutig nicht sozial bedingt, sondern ergeben sich aus einem kaum weiter hinterfragbaren besonders harten persönlichen Geschick: aus Krankheiten unbekannten Ursprungs, Unfällen, dem Tod naher Angehöriger, von Dritten verschuldeten familiären Problemen, usw. Daß solche schicksalhaften Faktoren in der Erlebniswelt der Personen insgesamt soviel Gewicht haben, erklärt sich wohl bis zu einem gewissen Grade aus Maḥmūd Taymūrs eigener Biographie: seine Lebenspläne wurden frühzeitig von einer schweren Krankheit durchkreuzt, deren Folgen er fortan ausgeliefert blieb; er hat also an sich selbst sehr gründlich erfahren, wie es ist, wenn man nicht verwirklichen kann, was man sich eigentlich vorgenommen hat, wenn man auf vieles verzichten muß, worin man früher einmal den Reiz des Lebens erblickte, und wenn man bei alledem auch noch fortgesetzt körperliche Beschwerden hat. Diese Erfahrung hat Maḥmūd Taymūrs Lebensgefühl sicher nicht selten auf einen etwas düsteren Grundton herabgestimmt und dafür gesorgt, daß er sich in Leidende und Bedrückte besonders gut hineinversetzen konnte.

Man merkt es seinen Schilderungen krankhafter seelischer Prozesse, aber auch seinen Analysen von Kümmernissen und inneren Kämpfen Gesunder an, daß er über die Psyche des leidenden Menschen viel wußte, und zwar nicht nur aus Büchern. Er beschreibt die Symptomatik der verschiedenartigsten Ängste, Erregungszustände und depressiven Stimmungen mit auffallender Präzision, arbeitet in seinen Wahngeschichten sehr klarsichtig die wechselseitige Bedingtheit von psychischen Anomalien und sozialer Vereinsamung heraus und lotet Konfliktsituationen in ihrer menschlichen Tragweite sorgfältig aus. Wo es — wie etwa in *Ṣābiḥa*, *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb* oder *Naǧīya ibnat aš-šayḫ* — um eine subjektiv und vielleicht auch objektiv schwierige Wahl zwischen einander widersprechenden Werten geht, gibt er sich nicht mit billigen, vordergründig heroischen Lösungen zufrieden, sondern vermittelt dem Leser eine differenzierte Vorstellung von den oft qualvollen Entscheidungsprozessen, die die Personen in sich auszutragen haben. Seine Akkuratesse im Beobachten menschlicher Schwachheit setzt selbst noch dort, wo sie mit einer wissenschaftlich-kühlen Darstellungsweise gekoppelt

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000108

ist, einen humanen Akzent. Denn sie verrät eine überdurchschnittliche Sensibilität für die Probleme derer, die es mit sich und anderen schwerer haben als die meisten Menschen, und ist geeignet, auch das Publikum für diese Probleme zu sensibilisieren.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000109

KAPITEL III:

TYPEN VON ERZÄHLUNGEN

Will man die rund achtzig Erzählungen, die Maḥmūd Taymūr von 1920 bis 1934 veröffentlicht hat, durch eine Einteilung in Gruppen leichter überschaubar machen, so bieten sich dafür sehr unterschiedliche Gesichtspunkte an. Man könnte sie beispielsweise nach der Art ihrer Stoffe aufgliedern, aber auch nach Themen oder den in ihnen vorherrschenden Stiltypen im Sinne der Poetik Emil Staigers, d.h. also nach den Kategorien des Lyrischen, Epischen und Dramatischen. Die im folgenden versuchte Typologie orientiert sich an keinem dieser Kriterien, sondern vielmehr an der Frage, welches Grundelement der dargestellten Wirklichkeit für den Autor beim Gestalten der einen oder der anderen Erzählung jeweils im Vordergrund der Aufmerksamkeit stand. Geht man dieser Frage nach, dann findet man, daß vier verschiedene Komponenten der von Taymūr entworfenen Welt für je eine größere Gruppe von Erzählungen das Zentrum der Darstellung bildeten: Charaktere, Milieu, bemerkenswerte Ereignisse und menschliche Probleme. Von ihnen her gelangt man zu ebensovielen Typen von Erzählungen: (1) Charakterstudie, (2) Milieustudie, (3) ereignisbetonte Erzählung und (4) problemorientierte Erzählung.

Diese Typologie, die an eine für die Novellen Maupassants entwickelte Klassifizierung anknüpft,[1] hat den Vorteil, daß sie nicht dazu zwingt,

---

[1] HELMUT KESSLER unterscheidet in seiner Untersuchung *Maupassants Novellen. Typen und Themen* in Fortentwicklung eines Klassifizierungsversuchs des sowjetischen Forschers J. DANILIN (Literaturangaben bei Kessler 37 und 8) bei Maupassant vier Novellentypen: Ereignisnovelle, Charakternovelle, Problemnovelle und lyrische Novelle (56 ff.). Die Kategorie der „lyrischen" Erzählung ist für die untersuchten Texte Maḥmūd Taymūrs nicht brauchbar, weil in keinem von ihnen das Lyrische die Gestaltungsweise des Autors beherrscht. Auf die Anwendung dieser Kategorie wird hier auch deshalb verzichtet, weil sie im Gegensatz zu den drei anderen nicht auf den primären Gegenstand der Darstellung, sondern auf eine spezielle Darbie-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000110

Inhaltliches und Formales gänzlich getrennt voneinander zu betrachten. Sie differenziert die Erzählungen zwar nach Arten von Inhalten, deren Herausarbeitung dem Autor jeweils Hauptanliegen war. Aber sie rückt damit auch gleich die Frage in den Blick, welche Konsequenzen es für die Gestaltung einer Geschichte insgesamt hatte, daß es dem Autor in ihr vor allem um dieses und nicht um jenes inhaltliche Element ging. Auf diese Weise erleichtert sie die Einsicht in den inneren Zusammenhang zwischen Ausgesagtem und Form der Aussage.

Die hier gewählte Typologie kann im übrigen nicht mehr leisten als jede andere Typologie auch: das Einzelphänomen — in unserem Fall die einzelne Erzählung — wird durch die Zuordnung zu einem bestimmten Typus in gewissen dominanten Merkmalen erfaßt, damit jedoch noch nicht restlos erklärt. Die meisten konkreten Erscheinungen, und so auch die meisten der untersuchten Erzähltexte, verkörpern keinen Typus rein, sondern sind Mischformen, von denen sich höchstens sagen läßt, unter dem oder jenem Gesichtspunkt seien sie am ehesten dem oder jenem Typus zuzuweisen.[2] Darum darf auch aus der im folgenden vorgenommenen typologischen Aufgliederung nicht der falsche Schluß gezogen werden, Erzählungen, die als Charakterstudie eingestuft wurden, enthielten grundsätzlich nichts Ereignishaftes, oder solche, die in der Rubrik des Problemorientierten stehen, sprächen nie über Charaktere oder Milieu. Sie gehören der Gruppe, in die sie eingeordnet sind, immer nur in Bezug auf den für ihre Gestaltung maßgeblichen Gegenstand des Interesses an, welche Merkmale sie sonst auch haben mögen. Zugleich bringt es die zugrundegelegte Art der Typologie logischerweise mit sich, daß in ihr einzelne Erzählungen möglicherweise überhaupt nicht untergebracht werden können: dann nämlich, wenn an diesen gar nicht erkennbar ist, was der Autor mit ihrer Gestaltung hauptsächlich im Sinne hatte. Das mindert den heuristischen Wert der Typologie, die ja am erzählerischen Frühwerk Maḥmūd

tungsart und ihre Wirkung auf das Subjekt des Lesers abhebt und damit aus dem Schema herausfällt.

[2] Insofern verkennt Kessler (ibid. 38, 39 f.) das Wesen der Typologie, wenn er es als Einwand gegen die Typologisierungsversuche früherer Gelehrter auffaßt, daß diese manche Geschichten Maupassants mehreren verschiedenen Typen zuordnen zu müssen glaubten.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000111

Taymūrs nicht alles, sondern nur einen wichtigen Aspekt besser verständlich machen soll, indes nicht herab.

1. Die Charakterstudie

Wenn wir von den frühen Erzählungen Taymūrs sprechen, die in erster Linie Charakterstudien sind, so fassen wir unter dem Begriff des Charakters eine Reihe von Persönlichkeitsstrukturen, die von unterschiedlichen Faktoren geprägt und in unterschiedlichem Maße verbreitet sind.

Da ist zunächst einmal die Gruppe der Sonderlinge, deren Porträtierung in Taymūrs frühen Erzählungen breiten Raum einnimmt. Zu ihnen gehören beispielsweise die bereits erwähnten Möchtegern-Künstler und Möchtegern-Gelehrten, um die Geschichten wie *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṯunā ᶜan nafsihī*, *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* in der Fassung von 1930 und *aṯ-Ṯālūṯ al-muqaddas* kreisen, ferner der Möchtegern-Weltreisende, der die Zentralfigur von *as-Sāᵓiḥ* ist. Andere Sonderlinge sind der Titelheld von *aš-Šayḫ ᶜUlwān*, ein gescheiterter Azharit, der vom Schmarotzen lebt, und die drei Herren Salāma Afandī, Tawfīq Bek und Wafīq Afandī in *Hiya l-ḥayāt*, von denen jeder durch eine andere persönliche Marotte aus dem Rahmen des Üblichen fällt. All diese Sonderlinge sind für den Autor in erster Linie Anlaß zur Erheiterung, nicht zur Kritik. Und so sind auch die Geschichten, in deren Mittelpunkt sie stehen, überwiegend auf Komik abgestellt. Im übrigen sind diese kuriosen Charaktere klar als Einzelerscheinungen gekennzeichnet, die für keine soziale Gruppe repräsentativ sind.

Gleichfalls nicht gesellschaftlich repräsentativ, aber doch von allgemeinerem Interesse sind die deformierten, wenngleich nicht regelrecht krankhaft veränderten Charaktere, mit denen sich eine weitere Gruppe von Erzählungen befaßt. Solche Charaktere sind beispielsweise die beiden dümmlichen Willensschwachen, die in *al-Waẓīfa aḫīran* und *al-Wabāᵓ* unrettbar der Weiblichkeit und dem sozialen Abstieg verfallen, und der Titelheld von *ar-Raǧul al-marīḍ*, den seine Lähmung übermäßig mißtrauisch und egoistisch hat werden lassen. Derartige deformierte Persönlichkeiten haben den Autor schon vor seiner Hinwendung zu tiefergehender psychologischer Analyse im Jahr 1927 zu fesseln begonnen, und er ist auch nach Eintritt dieser neuen Entwicklung dabei geblieben,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000112

sie — anders als etwa die meisten Psychopathen in seinen Wahngeschichten — vor allem in ihren Verhaltensanomalien, nicht in ihrem inneren Erleben zu beschreiben. Die Beobachtungshaltung ist aber in diesen Porträts verkrüppelter Charaktere sehr ähnlich wie in den Wahngeschichten: der Autor bleibt distanziert, spricht in nüchternem Berichtston und läßt kaum Mitleid aufkommen; manchmal schwingt in seiner Darstellungsweise sogar eine gewisse Verachtung für die Schwäche der jeweiligen Zentralfiguren mit.

In anderen Erzählungen geht es um Charaktere, die in erster Linie einen bestimmten moralischen Defekt verkörpern, der dem Autor als für die Sitten in manchen Kreisen der zeitgenössischen ägyptischen Gesellschaft typisch erscheint. In mehreren Fällen handelt es sich dabei um den Geiz reicher oder doch gutsituierter Menschen. Er ist der dominierende Zug im Persönlichkeitsbild der Titelhelden von *as-Sitt Tawaddud*, *ar-Raǧul ṣāḥib al-kalb*, *Ḥālat Sallām Bāšā* und *Ḥasan Āġā*; bei den beiden letztgenannten Figuren erscheint er noch gepaart mit dem heuchlerischen Bestreben, vor der Öffentlichkeit gleichwohl als großzügig zu gelten. Um der Abschreckungswirkung willen sind diese Charaktere eindimensional gestaltet: sie reduzieren sich so gut wie ganz auf das Laster, das an ihnen gegeißelt werden soll.

Manche Erzählungen führen durch Darstellung eines Charakters nicht eine bestimmte Untugend von sozialer Bedeutung exemplarisch vor, sondern die vom Autor durchaus geschätzte Mentalität und Lebensweise eines Menschentypus, der einst in Teilen der ägyptischen Gesellschaft tonangebend war, es aber nicht mehr ist. Solche Charaktere sind die beiden Titelhelden der Geschichten *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* und *Māǧid Afandī* — der erste ein naiver, in sich ruhender, mit allem Bestehenden zufriedener alter Fellache, der zweite ein Gentleman spätosmanischen Zuschnitts, der sich mit dem ringsum voranschreitenden Wandel aller Lebensformen arrangiert hatte, dabei aber doch an gewissen überkommenen Höflichkeits- und Bildungsidealen und religiösen Normvorstellungen festhielt. Ihnen stehen Charaktere gegenüber, die soziale Schichten des untergehenden traditionellen Ägypten nicht nur im positiven Sinne repräsentieren. Exponenten solcher Schichten sind die beiden Titelhelden der Erzählung *Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān*. Der eine vertritt die heruntergekommenen Erben der Feudalherrenklasse von einst, der andere den lethargischen Bedientenstand, der, wenn er

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000113

von der dekadenten Herrschaft ungerecht behandelt wird, nicht genug Solidarität aufbringt, um sich wirksam zur Wehr setzen zu können. Bei der Zeichnung dieser Gruppencharaktere hat Taymūr mit der Verteilung seiner Sympathie nicht zurückgehalten. Voll schenkte er sie Šayḫ Ǧumᶜa und Māǧid Afandī, den beiden Repräsentanten einer „guten alten Zeit". Abdalᶜazīz Bek und ᶜAmm Marǧān, die auf zwei verschiedenen Ebenen den Verfall der alten feudalen Gesellschaftsordnung verkörpern, schilderte er aus kritischer Distanz, den einen mit einem Unterton von Verachtung, den anderen mit einem Anflug von Mitleid.

Alle diese Arten von Charakterstudien skizzieren Persönlichkeiten, die der Autor als unveränderlich begriff. Sie stammen überwiegend aus den Jahren 1920 bis 1926, in denen Maḥmūd Taymūr den Hauptfiguren seiner Erzählungen noch kaum die Möglichkeit einer Entwicklung zugestand. Die Erzählungen *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* und *Māǧid Afandī* sind fast völlig statische Persönlichkeitsbilder; die in sie eingebauten illustrierenden Episoden sind so sehr bloßes Verhaltensbeispiel und so wenig einmaliges Geschehen, daß man sie schon nicht mehr als Handlung bezeichnen kann. Am flachsten sind jedoch diejenigen Persönlichkeitsbilder ausgefallen, in denen es um die Veranschaulichung nur eines einzigen, in seinen Folgen relativ leicht vorausschätzbaren Charakterfehlers ging, also die Porträts der Geizhälse. Selbst Willensschwäche oder Marotten von Sonderlingen können immerhin noch recht verschiedene konkrete Verhaltensweisen zeitigen; insofern gaben sie dem Autor Gelegenheit, einige Phantasie in die Konstruktion von Handlungen zu investieren. Die Erzählung *al-Waẓīfa aḫīran*, die um einen willensschwachen Charakter kreist, und die Geschichte *aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas* mit ihren drei Sonderlingen stecken voll von originell erdachten komischen Situationen, in denen die Helden tätig demonstrieren, was für Persönlichkeiten sie sind. Das verleiht diesen Texten viel Leben, obgleich auch in ihnen nichts geschieht, was nicht in der Konsequenz der feststehenden Charaktere läge.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000114

2. Die Milieustudie

Die hier untersuchten Erzählungen Maḥmūd Taymūrs sagen fast alle etwas über das Milieu aus, in dem sie spielen,[3] die bis Anfang 1927 erschienenen im Durchschnitt sogar ausgesprochen viel. Dennoch gibt es unter den Werken ganz wenige, in denen das Milieu als solches den Vordergrund der Darstellung einnimmt und nicht nur als Rahmen von Ereignissen oder durch die Charakteristik einer als typisch aufgefaßten Zentralfigur sichtbar wird. Lediglich die Geschichten *Ab wa-ibn* und *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwaẓẓaf* sind mit der Hauptmasse ihres Textes als Milieustudien im Sinne der Gestaltungstypologie anzusprechen. Sie haben gemeinsam, daß es in ihnen keine durchgängige Handlung und auch keine Zentralfigur gibt.[4] Das Milieu wird durch ein Ensemble von Personen und Aktivitäten anschaubar gemacht, die annähernd gleichgewichtig nebeneinanderstehen und sich zu einer Raumwirkung mit eigener Atmosphäre vereinigen.

Die Konzentration aufs Alltägliche ist in diesem Erzählungstyp noch ausgeprägter als in Taymūrs Realismus sonst schon ganz allgemein: der Blick des Verfassers richtet sich auf das Regelmäßige, sich ständig Wiederholende im Leben der Personen. Dem entspricht auch die sprachliche Darbietungsform: diese Milieustudien sind — im Gegensatz zu ereignis- und problemorientierten Erzählungen, in denen das Perfekt vorherrscht — überwiegend im Imperfekt und in zeitlich indifferenten Nominalsätzen abgefaßt. In Sehweise und Präsentation liegen sie damit auf der gleichen Ebene wie eine der feststehenden Komponenten von Taymūrs stereotypem Personenbeschreibungsmuster:[5] die Darstellung der Lebensgewohnheiten des Individuums.

Ins Auge gefaßt werden Ausschnitte aus dem Alltagsdasein von Menschen eines bestimmten Milieus; in *Ab wa-ibn* wird nach einem kürzeren Blick ins Berufsleben einer der auftretenden Personen vor

---

[3] Unergiebig sind in dieser Beziehung nur *al-Umūma* und die Doppelgeschichte *aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir* (s. u. p. 374 und p. 404).

[4] Der Titelheld von *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwaẓẓaf* ist, obwohl man das aufgrund des Titels zunächst vermutet, in Wahrheit keine Zentralfigur (vgl. dazu die Werkbeschreibung u. p. 247). Zur Problematik des an *Ab wa-ibn* angeklebten unorganischen kurzen Handlungsteils s. im übrigen u. p. 222.

[5] S. u. p. 123 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000115

allem das Familienleben im Hause eines Paschas und danach dasjenige im Hause seines Gutsverwalters unter die Lupe genommen, in *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwazzaf* sieht man zuerst Schulalltag und vor allem Freizeitvergnügungen ägyptischer Primarschüler kurz nach der Jahrhundertwende, danach das nicht allzusehr von Arbeitseifer beschwerte Dasein von Beamten eines Ministeriums. Diese Lebensausschnitte sind szenisch dargeboten. Das Geschehen läuft in ihnen so langsam ab, daß sich Erzählzeit und erzählte Zeit nahezu decken.[6] Dabei wechseln die Bilder nur ganz gemächlich; auf diese Weise kann der Autor sie mit einer Fülle farbiger Details ausstatten, und den Akteuren bleibt reichlich Gelegenheit, das für ihresgleichen in der gegebenen Situation normale Verhalten bis in Winzigkeiten hinein auszuspielen.

Einige Erzählungen, in deren Hauptteil nicht das Milieu, sondern ein Ereignis die Leitlinien der Gestaltung vorgibt, enthalten gleichwohl in sich geschlossene, gegenüber der eigentlichen Handlung verselbständigte Szenen größeren Umfangs, in denen die Merkmale der Milieustudie dominieren. Solche Szenen sind das Anfangs- und das Schlußbild der Geschichte *Ḥulm wa-nqaḍā*, die um eine Episode aus dem Leben eines verschlafenen Posthalters in einem ebenso verschlafenen kleinen ägyptischen Ort kreist, und das Bild aus der Amtsstube, das in *Ḥalf aṣ-ṣitār* eingebaut ist.[7]

Die Milieustudien im Sinne unserer Typologie und ebenso die längeren eingeschalteten szenischen Milieuschilderungen in den anderen Erzählungstypen haben bei Maḥmūd Taymūr fast durchweg den Charakter der Humoreske. Sie behandeln die alltäglichen Verhaltensmuster, die nach Ansicht des Autors für einen bestimmten sozialen Kontext innerhalb Ägyptens bezeichnend sind, als Komödienstoff. Dabei werden manche Attitüden als liebenswert dargestellt, die von vielen zeitgenössischen Ägyptern nicht als harmlos und lustig, sondern als ärgerlich empfunden werden und die anderwärts in der Literatur[8] auch offen gerügt worden sind: privates Geplauder, gemütlicher

---

[6] Die heuristischen Begriffe „Erzählzeit" und „erzählte Zeit" werden hier verwendet im Sinne der Terminologie von EBERHARD LÄMMERTS Buch *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart 1955); zu Leistung und Geschichte dieses Begriffspaares s. dort besonders 23 mit Anm. 12.

[7] S. die Werkbeschreibung u. p. 300.

[8] So z.B. bei Luwīs ᶜAwaḍ, *Muḏakkirāt ṭālib baᶜṯa*, Kairo 1965, 32-39.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000116

Besucherverkehr, ausgedehntes Tee- und Kaffeetrinken und mangelnde Effizienz in Behörden. Maḥmūd Taymūr beschrieb nur solche milieugebundenen Verhaltensweisen in szenischer Breite, die er nicht als regelrecht falsch und gemeingefährlich erachtete. Wo er an Formen des Sozialverhaltens ernstlich Kritik anmelden zu müssen glaubte, bediente er sich dazu lieber der Typen der Charakterstudie und der problemorientierten Erzählung, die die straffe Herausarbeitung eines Grundübels erlaubten und den Leser direkter und sicherer zu der gewünschten Stellungnahme bringen konnten.

3. Die ereignisbetonte Erzählung

Geschichten, die in erster Linie auf die Darbietung einer in sich selbst bemerkenswerten Ereignisfolge hin angelegt sind, bilden in dem hier untersuchten Zeitraum bei Maḥmūd Taymūr den am häufigsten vertretenen Typus. Ihnen ist mehr als ein Drittel der Texte eindeutig zuzurechnen. Zu ihnen gehört auch die allererste Kurzgeschichte des Autors, *Yuḥfaẓu bi-l-būsta.* Knapp die Hälfte der ereignisbetonten Erzählungen wurde in den Jahren 1923 bis 1926 erstmals publiziert, der Rest verteilt sich etwa gleichmäßig auf die Jahre 1929 bis 1934. Nur in den Jahren 1927 und 1928, als Maḥmūd Taymūr die psychologische Analyse für sich entdeckte, wurden sie vorübergehend fast völlig vom Typus der problemorientierten Erzählung verdrängt.

Daß die ereignisbetonten Erzählungen den Autor am frühesten fesselten und letztlich auf Dauer einen wichtigen Platz in seinem Schaffen behaupteten, ist begreiflich: das Ereignis ist nun einmal für viele Menschen das Erzählenswerte schlechthin; darum hat seine Wiedergabe auch in der Geschichte epischer Kurzformen in Europa seit Boccaccios *Decameron* eine bedeutsame Rolle gespielt, und noch die Erzählungen Maupassants, für die sich Maḥmūd Taymūr so sehr begeisterte, waren zu einem erheblichen Teil Novellen in jenem ursprünglichen Sinne, daß sie vor allem auf ein dem Zuhörer noch unbekanntes bemerkenswertes Ereignis abhoben.[9]

Die Ereignisse, die Maḥmūd Taymūr Erzählungen dieses Typs zugrunde gelegt hat, sind recht verschiedener Art. Wir wollen hier

[9] Dazu Kessler 56 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000117

darauf verzichten, sie nach Schauplätzen, beteiligten Personen, Handlungsmotiven usw. zu klassifizieren. Festgehalten sei aber zunächst einmal, daß sie sich ihrer inneren Dynamik nach unterscheiden: die meisten der Geschehensabläufe steuern auf eine überraschend eintretende Schlußpointe zu; einige tun das aber nicht, sondern sind so strukturiert, daß sich aus einer eingangs exponierten Situation folgerichtig und kontinuierlich neue Fakten ergeben, die angesichts der Voraussetzungen nicht überraschen. Inwiefern sind nun die Ereignisse, auf die sich das Interesse des Autors konzentriert, überhaupt bemerkenswert? Im Hinblick auf diese Frage lassen sich vier Gruppen von Ereignissen unterscheiden, die für die Gestaltung von Erzählungen maßgeblich waren: (a) komische Begebenheiten, (b) lehrreiche Vorkommnisse, (c) Sittenskandale ohne ersichtlichen didaktischen Nutzen und (d) rational nicht erklärbare Vorgänge.

(a) *Komische Begebenheiten*

Unter komischen Begebenheiten verstehen wir hier solche, die der Autor offenkundig als komisch empfand und entsprechend konstruiert hat, die aber deswegen noch nicht auf jeden Leser unfehlbar komisch wirken. Auf komische Begebenheiten in diesem Sinne ist die größte Gruppe unter den ereignisbetonten Geschichten aufgebaut, nämlich ein rundes Drittel von ihnen. Die so gearteten Erzählungen stammen überwiegend aus den Jahren 1920 bis 1926. Sie haben ausnahmslos eine Pointe, die den Hauptteil der komischen Wirkung erzeugt; dennoch liegt die Komik gewöhnlich nicht allein in ihr, sondern auch schon in Situationen, die ihr vorausgehen,[10] oder in der Person des Helden, der mitunter von Anfang an als komische Figur konzipiert ist.[11]

Die Pointen folgen in diesen Geschichten unterschiedlichen Grundmustern, von denen Maḥmūd Taymūr manche mehrmals verwendet

[10] Solche Situationen sind z.B. in *Muġaffal* gegeben, wo der Held Šafīᶜ sich dagegen wehrt, von seinem Freund ᶜAbbās sein „süßes Geheimnis" entrissen zu bekommen (213 ff.), und in *Ḥiṭāb min Munīr Bek*, wo die alte Jungfer Hudā immer neue Anläufe nimmt, ihr vermeintliches „süßes Geheimnis" ihrer Gouvernante zu eröffnen, aber dann im entscheidenden Augenblick jeweils keinen Mut oder keine Zeit mehr dazu hat (102 ff.).

[11] Das gilt z.B. von dem verhinderten Frauenhelden, der die Zentralfigur von *Yuḥfaẓu bi-l-būsta* ist, und von dem jungen Liebhaber Šafīᶜ in *Muġaffal*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000118

hat. Das am häufigsten vorkommende ist dasjenige der unerwarteten Auflösung einer für den Helden belastenden Situation. Hier nur einige Beispiele für dieses Schema: In *Yuḥfazu bi-l-būsta* hat ein Mann, der wegen seiner Erfolglosigkeit beim weiblichen Geschlecht unter Komplexen leidet, schließlich den rettenden Gedanken, an sich selbst mit verstellter Schrift postlagernde Liebesbriefe zu schreiben und diese dann in Begleitung seiner Freunde abzuholen. In *al-Malal* kommt ein mittelloser älterer Sekundarschüler, den es nach erotischer Abwechslung verlangt, dadurch ans Ziel seiner Wünsche, daß er unerwartet einen Freund trifft, der wie er bisher die unentgeltlichen Liebesdienste einer ihm wohlgesonnenen Matrone genossen hat und nun den Vorschlag macht, die beiden Lebedamen mit einem Trick zu tauschen. In *Ǧarīmat ḥubb* äußert ein Ehemann lautstark den Vorsatz, seine Frau, die ihn gedemütigt und betrogen hat, nunmehr zu erschießen; im entscheidenden Augenblick erschießt er aber dann auf ein kleines verächtliches Wort der Frau hin sich selbst.

In zwei Geschichten liegt die Pointe in der Aufklärung eines Mißverständnisses. Es entspringt in *Muġaffal* aus dem doppeldeutigen Text eines Telegramms, aus dem vielleicht der Held,[12] jedenfalls aber der Leser mehr herausliest, als es in Wahrheit besagt. In *Ḫiṭāb min Munīr Bek* ergibt es sich daraus, daß die von der Ehe träumende altjüngferliche Heldin infolge eines Lesefehlers einen Liebesbrief, der einer anderen Dame gilt, irrtümlich an sich gerichtet glaubt. Die Geschichte *Laylat al-hanā*, die ihrer Konstruktion nach eine nur geringfügig amplifizierte schwankhafte Anekdote ist, macht nicht die Aufklärung eines Mißverständnisses, sondern die unbewußt komische Reaktion eines Betroffenen auf sie zur Pointe: als der brave und schüchterne Held vom Lande, der in Kairo auf seiner Wallfahrt zu Sayyidnā l-Ḥusayn versehentlich nicht in einem Hotel, sondern in einem Bordell abgestiegen ist, seinen Irrtum durchschaut, empört er sich über den Heiligen, dem seine Pilgerfahrt galt, weil er die Quartierwahl seiner Führung zuschreibt.

Wie schon diese Übersicht über die Pointentypen zeigt, sind die Erzählungen um komische Begebenheiten durchweg sehr einfach konstruiert. Reduziert man sie auf ihr gedankliches Grundgerüst, dann

---

[12] Die Geschichte selbst läßt diesen Punkt in der Erstfassung in der Schwebe. S. dazu die Werkbeschreibung u. p. 234 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000119

bleibt ein Witz übrig, den man in ganz wenigen Sätzen nacherzählen kann. Längst nicht so elementar wie in diesen Geschichten ist die vom Autor entfaltete Komik etwa in der Charakterstudie *al-Waẓīfa aḫīran* und in der Milieustudie, die den größten Teil des Textes von *Ab wa-ibn* einnimmt. Dort wird zum einen der Widerspruch zwischen Prätention und Wirklichkeit, zum anderen die Durchschnittlichkeit der vorgeführten Existenzweisen mit einer Vielfalt von Kunstgriffen und Zwischentönen lächerlich gemacht, deren Wirkung sich nicht mit wenigen Worten erklären läßt. Man griffe also zu kurz, wollte man die humoristische Kapazität Maḥmūd Taymūrs vor allem nach seinen Erzählungen über komische Begebenheiten beurteilen.

(b) *Lehrreiche Vorkommnisse*

Auch die aufs Lehrreiche hin akzentuierten ereignisbetonten Erzählungen haben durchweg eine Pointe. Die Grundaussage, die der Autor mit ihnen beabsichtigt, könnte man fast immer in die Form „So kommt es, wenn..." transponieren. Das bedeutet: die Geschehensabläufe sind in diesen Texten von einem Schluß her komponiert, der schlagartig klarmacht, daß und weshalb man nicht so handeln sollte, wie gewisse Personen das im Vorausgegangenen getan haben.

Erzählungen mit diesem Grundmuster hat Maḥmūd Taymūr mehrfach im Jahr 1925 und dann wieder — mit etwas weniger direkt geäußerter Belehrungsintention — 1931 und 1932 publiziert. Zur früheren Gruppe gehört die Geschichte *Mašrūᶜ Kafāfī Afandī*, in der ein Idealist mit dem Projekt der Gründung einer islamischen Universität Schiffbruch erleidet, weil er seinetwegen das Familienleben vernachlässigt und der aus diesem Grund mißratene Sohn dann mit der jugendlichen Stiefmutter und dem Gründungskapital durchbrennt. Der gleichen Gruppe sind die Erzählungen *Fatāt al-ǧīrān* und *Man fāta qadīmahū tāha* zuzuschlagen, ebenso der angeklebte dramatische Schluß von *Ab wa-ibn*. In allen diesen Texten ist die Pointe ein böses Ende, das ein zuvor geschildertes Fehlverhalten nimmt.

Ebenso angelegt ist auch die 1931 publizierte Geschichte *al-Munqiḏ* und die Erzählung *Niᶜimāt* aus dem Jahre 1932. Nur *at-Tawba* (1932) belehrt ausnahmsweise einmal nicht durch ein böses Ende; diese Geschichte läßt den Leser — wenngleich auf psychologisch nicht ganz

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000120

überzeugende Weise — ein happy end miterleben, in dem ein Sünder durch den Einblick in die leidvolle Vergangenheit einer von ihm bestellten Prostituierten gebessert wird.

(c) *Sittenskandale*

In den ereignisbetonten Erzählungen lehrreichen Charakters geschieht — sieht man einmal von dem ausnahmsweise guten Ende von *at-Tawba* ab — stets etwas, was nach dem Urteil des Autors eigentlich nicht geschehen sollte. Das gleiche ist auch in den Geschichten um Sittenskandale der Fall. Nur wird in ihnen das, was der Autor und seiner Vermutung nach auch der Leser als anstößig erachtet, ohne explizite oder implizite didaktische Folgerungen als etwas in sich selbst Bemerkenswertes dargestellt. Angesprochen wird mit diesen Texten also weniger das sittliche Empfinden als die Neugier und die Sensationslust. Sie wecken vielleicht ein gewisses Maß an Entrüstung, aber jedenfalls keine vertiefte Einsicht in die Erfordernisse rechten Handelns. Das Anstößige, das Maḥmūd Taymūr in dieser Weise zum Mittelpunkt ganzer Erzählungen gemacht hat, ist entweder schon innerhalb der erdichteten Wirklichkeit skandalös in dem Sinne, daß es in der Umwelt der auftretenden Personen allgemein Ärgernis erregt — wie zum Beispiel die Ausschweifungen des Titelhelden von *al-Ḥāǧǧ Fayrūz*; oder es wird erst dadurch zum Skandal, daß der Erzähler es dem Leser enthüllt, sei es nun in direkter Ansprache oder im vertraulichen Zwiegespräch mit einer Person im fiktiven Rahmen der Geschichte. Ein Paradebeispiel für eine solche Enthüllungsgeschichte ist *Ḥalf as-sitār*, wo schon der Titel („*Hinter dem Vorhang*") die Phantasie des Lesers in der gewünschten Richtung in Bewegung setzt. Zu demselben Typus kann man nach den vorherrschenden Merkmalen *Ǧaḥīmu mraᵓa* rechnen, und ihm stehen auch *al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uǧratihī*, *Qaswat aš-šabāb* und *Budūr* nahe, obwohl in diesen Geschichten ein Moment der Kritik an den problematischen Sozialverhältnissen mitspielt, die die als anstößig empfundenen Handlungsweisen begünstigen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000121

(d) *Rational nicht erklärbare Vorgänge*

Es gibt unter den Erstpublikationen des hier behandelten Zeitraums nur eine einzige Geschichte, in der ein als unheimlich und gespenstisch erlebter Vorgang ohne den Versuch einer rationalen Deutung und ohne die Frage nach etwaigen psychopathischen Hintergründen dargeboten wird, offenbar allein um der Gruselwirkung willen, die von ihm ausgeht. Es ist die Erzählung *al-Ḥāǧǧ ᶜAlī*, wo ein Toter das Grab zu wechseln und dabei auch noch im Vorübergehen den Ich-Erzähler eigens über dieses sein Unternehmen zu informieren scheint. Die in dieser Spukgeschichte errichtete Wirklichkeit wird vom Autor als Teil der objektiven Realität behandelt und durch nichts in Zweifel gezogen.

Wo in den seit 1927 recht zahlreichen Erzählungen um psychopathologische Phänomene die Zentralfiguren mit Geistern zu verkehren oder mit übersinnlichen Mächten im Kampf zu liegen glauben, haben sie selbst für diese Vorgänge keine rationale Erklärung, die ihnen ihre Unheimlichkeit nehmen würde. Aber der Erzähler hat immerhin insoweit eine, als er das, was sie als Teil der realen Außenwelt zu erfahren meinen, als bloße Projektion ihres krankhaft veränderten Inneren erkennt. Der Spuk bleibt hier also nicht einfach als Ereignis im Raum stehen; er wird vielmehr als Wahn identifiziert, dessen Zustandekommen, auch wenn man es noch nicht voll durchschaut, grundsätzlich ein wissenschaftliches Problem und damit Gegenstand rationaler Analyse ist. Von daher gehören diese Geschichten dem Typus der problemorientierten, nicht der ereignisbetonten Erzählung an.

4. Die problemorientierte Erzählung

Erzählungen, in denen ein Problem die Achse der künstlerischen Gestaltung bildet, machen bei Maḥmūd Taymūr zwischen 1920 und 1934 ein rundes Drittel der publizierten Texte aus und sind an Zahl nur wenig geringer als die ereignisbetonten Erzählungen. Sie verteilen sich allerdings nicht so gleichmäßig über diesen Schaffenszeitraum wie die letzteren: größtenteils wurden sie erst vom Frühjahr 1926 an veröffentlicht. Die Geschichte *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ*, die von März bis Mai 1926 in Fortsetzungen in „al-Faǧr" erschien und um dieselbe Zeit[14] auch als Titelerzählung des dritten Sammelbandes des Autors

[14] S. die Datierung der Rezensionen u. p. 256.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000122

Verwendung fand, stellt ein soziales Problem in den Vordergrund, nämlich die Leiden, die den Fellachen aus Unwissenheit und unaufgeklärter Religiosität erwachsen. Von dieser Geschichte an publizierte der Autor in dichter Folge weitere problemorientierte Erzählungen, so noch im selben Jahr *al-Mizwāǧ*, *Muḍakkirāt artist* und *Ḥakīm al-markaz*.

Sofern die Publikationsdaten in etwa den Entstehungsdaten entsprechen, ging bei Maḥmūd Taymūr also die Entscheidung dafür, Probleme unmittelbar ins Zentrum der Darstellung zu rücken, der Hinwendung zur psychologischen Analyse, die sich in seinen Erzähltexten ab dem Frühjahr 1927 nachweisen läßt, um etwa ein Jahr voraus. Das spricht dafür, daß sein gesteigertes Interesse an psychologischen Zusammenhängen tatsächlich nicht nur auf Anregungen durch psychologische Erzählungen aus Europa zurückgeht, sondern von einer allgemeineren Vertiefung seines Problembewußtseins mitbestimmt wurde.

Die Probleme, die Maḥmūd Taymūr zum gestalterischen Mittelpunkt von Erzählungen machte, lassen sich in vier Hauptgruppen unterteilen: (a) soziale Probleme, (b) psychopathologische Probleme, (c) moralische Probleme und (d) allgemein menschliche Lebensprobleme.

(a) *Soziale Probleme*

Das Bewußtsein sozialer Probleme ist, wie bereits im Vorangegangenen deutlich geworden ist, bei Maḥmūd Taymūr keineswegs nur in Erzählungen zu spüren, die solche Probleme direkt zum Angelpunkt der künstlerischen Gestaltung machen. Fast alle Erzählungen der Jahre bis 1926 enthalten — sei es nun in der Form der Charakterstudie, in der der Milieustudie oder in der der Darbietung eines bemerkenswerten Ereignisses — Kritik an Sitten, die in bestimmten Kreisen der ägyptischen Gesellschaft anzutreffen sind. Daß aber Kritikwürdiges in dieser Gesellschaft den Vordergrund der Darstellung einnimmt, ist nur im Typus der problemorientierten Erzählung der Fall.

Im einzelnen kommen in Geschichten dieses Typus zum Beispiel folgende sozialen Probleme zur Sprache: die Leiden, die den armen Fellachen daraus entstehen, daß sie unwissend sind und diese ihre Unwissenheit zum Teil noch von ignoranten religiösen Amtsträgern auf selbstsüchtige Weise ausgenutzt wird (*aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ, al-Mizwāǧ*); die zynische Geringschätzung des Elends der Fellachen durch

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000123

Regierungsbeamte, die eigentlich dazu da sind, ihnen zu helfen (*Ḥakīm al-markaz*); und die schier ausweglose menschliche Bedrängnis, in die die landesübliche Verheiratung eines jungen Mädchens mit einem viel älteren Mann führen kann (*aš-Šayḫ ᶜAfā llāh*).[15] Diese Geschichten haben kein einheitliches Konstruktionsmuster. In ihnen allen gibt es aber — an unterschiedlichen Stellen des Handlungsverlaufs und mit unterschiedlichem Gewicht für seinen Ausgang — eine dramatische Zuspitzung des Geschehens, die das Grundproblem besonders deutlich sichtbar macht. In *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* handelt es sich dabei um den Punkt, an dem allgemein erwartet wird, der brave Fellache Ḥasan Sallām werde sterben, nachdem er den als heilig geltenden schwachsinnigen Titelhelden wegen Mißhandlung seines Kindes verprügelt hat. In *al-Mizwāǧ* ist es der Konflikt zwischen dem lüsternen Dorfimam, der sich weigert, die ihm anvertraute hübsche junge Frau wieder herauszugeben, und dem bisherigen Ehemann, der auf ihrer Herausgabe besteht; in *Ḥakīm al-markaz* ist es der Disput zwischen dem Bezirksarzt und dem Koranschullehrer, der ihn zur Behandlung einer kranken Fellachenfamilie bewegen will. In *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* ergibt sich diese Zuspitzung ganz am Schluß, als der Titelheld sich mit der jungen Frau seines Bruders über Nacht in der Dorfmoschee eingeschlossen hat und der Bruder dann am nächsten Morgen an die Tür pocht und die Öffnung verlangt, worauf die junge Frau von innen aufs Dach steigt, um sich zu verstecken, von dort aber tödlich abstürzt. Alle diese dramatischen Punkte sind mit einer gewissen Drastik ausgestaltet, damit der Leser den bitteren Ernst des geschilderten Mißstands begreift.

---

[15] Obwohl diese Geschichte mit *Niᶜimāt* thematisch den großen Altersunterschied zwischen Mann und Frau in der Ehe gemeinsam hat, ist sie hier anders als *Niᶜimāt* nicht den ereignisbetonten Erzählungen um lehrreiche Vorkommnisse, sondern den problemorientierten Erzählungen zugerechnet. Denn während in *Niᶜimāt* der Ehebruch der jüngeren Frau erst durch die krankhafte Eifersucht ihres Mannes provoziert wird und also — dies ist die didaktische Nutzanwendung — durch vernünftigeres Verhalten von seiner Seite wohl hätte verhütet werden können, werden in *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* die jüngere Ehefrau und der jüngere Bruder des Ehemannes rein aufgrund der gegebenen gesellschaftlich bedingten Personenkonstellation trotz besten Willens und ehrlichen Bemühens aller Beteiligten mit einer ans Tragische grenzenden Zwangsläufigkeit schuldig. Im Blickpunkt steht hier also nicht ein individuelles Fehlverhalten mit bösem Ende, sondern die problematische Situation als solche.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000124

(b) *Psychopathologische Probleme*

Die Erzählungen, die auf ein psychopathologisches Problem zentriert sind, befassen sich alle mit der verhängnisvollen, letztlich vernichtenden Wirkung einer wahnhaften Idee. Dabei geht es um recht verschiedenartige Wahnvorstellungen: in *Raǧab Afandī* ist es eine krankhafte Furcht vor der eigenen Verdammnis, in *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* eine zwangshafte Todesangst, die durch den Spruch einer Wahrsagerin ausgelöst wurde, in *Ilā l-ǧanna* eine zwangshafte Sehnsucht nach dem Paradies, die den Betroffenen in den Selbstmord treibt, in *ᶜIfrīt Umm Ḫalīl* eine krankhafte Furcht vor Geistern, gegen die der Held ständig kämpfen zu müssen glaubt, in *aš-Šayṭān* ein Teufelsglaube mit schizophrenen Zügen, in *ᶜIzrāʾīl al-qarya* ein Verfolgungswahn, der durch eine unheimlich wirkende lebende Person suggeriert ist. Die Wahnvorstellung endet nicht immer mit der physischen Vernichtung ihres Trägers: in einem Teil der Geschichten — *Raǧab Afandī*, *aš-Šayṭān* und der Erstfassung von *ᶜIzrāʾīl al-qarya* — richtet sich die durch sie erzeugte Aggressivität gegen eine Person in der Umwelt des Erkrankten, und diese Person wird von ihm umgebracht. So oder so steht also am Ende der Handlung eine Katastrophe, die ein Menschenleben auslöscht.

Es ist allen Wahnerzählungen gemeinsam, daß diese Katastrophe sich langsam anbahnt und den Leser nicht unvorbereitet trifft, auch wenn er in einem Teil der Fälle von ihrem Ausmaß und ihren näheren Umständen überrascht wird. Die erzählte Zeit ist durchweg relativ lang; sie bewegt sich in der Größenordnung von Monaten. Das liegt in der Natur der geschilderten Krankheitsprozesse, deren Symptomatik sich nicht von heute auf morgen entfaltet. Die Erzählzeit ist ebenfalls eher großzügig bemessen; denn die Genauigkeit der wissenschaftlichen Beobachtung, die der Autor erstrebt, erlaubt keine beliebig stark raffende Darstellungsweise. Die Ereignisse gliedern sich in diesen Erzählungen in mehrere deutlich voneinander abgehobene Geschehensphasen. Das gilt nicht nur dort, wo die psychische Erkrankung als solche in Schüben fortschreitet. Die Phaseneinteilung ergibt sich auch aus der Notwendigkeit für den Leser, ein noch gesundes Vorher im Seelenleben der Zentralfigur mit einem schon von der Krankheit gekennzeichneten Nachher vergleichen und das Fortschreiten des Krankheitsprozesses durch mehrfaches zeitweiliges Abstandnehmen unzweideutig verifizieren zu können.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000125

(c) *Moralische Probleme*

Die moralischen Probleme, die Maḥmūd Taymūr in den Mittelpunkt von Erzählungskonstruktionen gestellt hat, haben im wesentlichen den Charakter von Wertkonflikten. In *Abū ᶜArab* entsteht der Konflikt zwischen dem Gebot der Blutrache, dem der Titelheld in Überdehnung einer ihm anerzogenen traditionellen Moral sogar für den Fall der Tötung seines geliebten Hundes durch ein Kind Geltung verschaffen zu müssen glaubt, und der Schutzwürdigkeit menschlichen Lebens im allgemeinen, die ihm dann als übergeordneter Wert bewußt wird. In *Ṣābiḥa* geht es um die Frage, ob die an sich erstrebenswerte Lebensgemeinschaft zweier Liebender dann, wenn ihr ungerechte Sozialverhältnisse entgegenstehen, zur Not auch mit Hilfe eines Eigentumsdelikts verwirklicht werden darf. Die Geschichte *Nağīya ibnat aš-šayḫ* läßt uns einen Konflikt zwischen einem traditionsgebundenen Begriff von Familienehre und dem Gebot der Barmherzigkeit miterleben. Der Titelheld von *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb* opfert in einem qualvollen inneren Kampf die Wiederherstellung seiner persönlichen Ehre vor der Umwelt seiner Überzeugung, daß es sich verbietet, über einen ohnehin schon unglücklichen und gedemütigten Gegner öffentlich zu triumphieren. Die zweite Hälfte der Doppelgeschichte *aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir* wirft das Problem auf, ob man der Wahrhaftigkeit oder der Menschlichkeit den Vorrang einräumen sollte, wenn beide miteinander unvereinbar scheinen.

Die meisten dieser Erzählungen zeichnen sich durch einen straffen dramatischen Aufbau mit deutlich ausgeprägter Peripetie aus. Die erzählte Zeit ist in ihnen zum Teil außerordentlich gering, was die Grundaussage nicht etwa dürftiger ausfallen läßt, sondern ihre Wirkung im Gegenteil noch erhöht. Es gelingt dem Autor, den jeweiligen Wertkonflikt in einer Situation zu konzentrieren, die ihn bei kürzester Dauer in seinen Dimensionen durchschaubar macht und einer Entscheidung zuführt. In der Erzählung *Ṣābiḥa*, der frühesten problemorientierten Geschichte mit moralphilosophischem Gehalt, erstreckt sich diese Situation nur auf wenige Minuten des Zusammentreffens der beiden Liebenden. In *Abū ᶜArab* nimmt sie — nach einem kurzen exponierenden Rückgriff — nur eine Abendstunde ein, in der der Titelheld, der das in Aussicht genommene Opfer seiner Rache vom Ast eines Baumes aus belauert, zuerst einen Stein wurfbereit in der Hand hält und ihn

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000126

dann fallen läßt; der entscheidende Vorgang füllt hier nur einen Augenblick aus.

(d) *Allgemein menschliche Lebensprobleme*

Unter diesen Problemen verstehen wir hier solche, mit denen alle oder doch sehr viele Menschen auch ohne besondere gesellschaftliche und moralische Konflikte und ohne jede Beeinträchtigung ihrer seelischen Gesundheit im Laufe ihres Lebens konfrontiert sind, und zwar einfach deshalb, weil sie sich ihren Weg durch diese Welt bahnen müssen, weil sie meist eine Familie gründen möchten, weil sie älter werden, weil sie Verwandte und Freunde durch den Tod verlieren und weil auch sie selbst schließlich dem Tod verfallen. Allgemeine Lebensprobleme solcher Art, die Maḥmūd Taymūr bei der Gestaltung von Erzählwerken in den Vordergrund gestellt hat, sind zum Beispiel die Schwierigkeit, der eigenen Berufung gegen den Widerstand einer ablehnend eingestellten Umwelt zu folgen (in *Muḏakkirāt artist*), die Wahl des richtigen Ehepartners (in *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ* und in dem Roman *al-Aṭlāl*), die seelische Bewältigung des Todes einer nahen Bezugsperson (*al-Umūma* und *Ḥuzn ab*) und die Erfahrung des eigenen körperlichen und geistigen Verfalls bei fortschreitendem Alter, die in *Abū Darš* unter Einbeziehung gewisser psychopathischer Komponenten beschrieben ist. Auf der Grenze zwischen allgemeinem Lebensproblem und psychopathologischem Problem liegt auch die Unfähigkeit der Titelheldin von *Umm Zayyān*, die Entwicklung ihres Enkels zur Kenntnis zu nehmen und zu verstehen. Die erste Hälfte der Doppelgeschichte *aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir* gilt einer Frage, die zwischen allgemeinem Lebensproblem und moralischem Problem steht, nämlich der, ob mütterliches Empfinden auf eigene Kinder beschränkt werden kann und darf.

Die Erzählungen, die sich mit diesem Themenkreis befassen, weisen innerhalb des Typus der problemorientierten Geschichten am wenigsten gemeinsame Strukturmerkmale auf. Es läßt sich lediglich feststellen, daß in ihnen das jeweils behandelte Problem nicht einfach als seelisches Dilemma des Betroffenen geschildert, sondern durchweg in einem Schlußereignis in der einen oder anderen Weise entschieden wird. Diese Entscheidung bedeutet jedoch nicht immer ein Meistern der gegebenen Schwierigkeit. Zwar steuern einige dieser Erzählungen mehr

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000127

oder weniger zielstrebig auf eine positive Lösung zu — wie etwa *al-Umūma*, *Muḏakkirāt artist* und mit einem größeren Umweg auch *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ*; aber andere lassen die Zentralfigur auch an ihrer Lebensnot scheitern — wie etwa *Ḥuzn ab*, wo ein Vater, der seinen Sohn verloren hat, Selbstmord begeht.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000128

Kapitel IV:

ELEMENTE DER ERZÄHLTECHNIK

1. Die Anlage der Erzählsituation

Wie in aller Erzähllliteratur, so ist es auch im Frühwerk Maḥmūd Taymūrs nicht einfach der Verfasser „selbst", der erzählt. Die Erzählerfigur — ob sie nun im Text als Person in Erscheinung tritt oder unausgesprochen hinter der Szene steht — ist vielmehr Teil der Fiktion. Art und Perspektive ihrer Wahrnehmungen können erheblich von denjenigen abweichen, mit denen der Autor als wirklicher Mensch seine Umwelt begreift. Welcherlei Sachverhalte der Leser überhaupt zu Gesicht bekommt und welche Urteile er sich über sie bilden kann, ist durch Natur, Standort und Rolle des Erzählers weitgehend vorgezeichnet.

Maḥmūd Taymūr hat in rund zwei Dritteln seiner Erzählungen zwischen 1920 und 1934 die Methode des Erzählens in der 3. Person gewählt, bis einschließlich 1925 sogar in fünf Sechsteln von ihnen; die Ich-Erzählung verwendete er erst ab 1926 etwas häufiger und in den Jahren 1932 bis 1934 sogar überwiegend. Warum er sich anfangs nur selten für sie entschloß und sie erst gegen Ende seiner ersten fünfzehn Schaffensjahre in größerem Maßstab für sich entdeckte, läßt sich vermuten: das offenkundig Subjektive, das ihrer Darstellungsweise anhaftet, vertrug sich zunächst nicht mit seinem auf wissenschaftliche Objektivität und Distanziertheit ausgerichteten Realismusbegriff.

Dennoch tritt speziell während der ersten Schaffensjahre auch in den in der 3. Person dargebotenen Geschichten der Erzähler nicht immer ganz hinter der dargestellten Wirklichkeit zurück. Er steht zwar nicht sichtbar in ihr, wie das bei Ich-Erzählungen der Fall ist, aber mitunter doch hörbar über ihr, indem er sich von höherer Warte aus mit autoritativen Kommentaren und Wertungen vernehmen läßt. Das geschieht vor allem dort, wo naturalistische Sehweise und didaktisches

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000129

Interesse sehr ausgeprägt sind. An etlichen Stellen belehrt der Erzähler den Leser über vermeintliche Gesetzmäßigkeiten allgemeiner Art, die im Seelenleben der Akteure am Werk sein sollen. Er spricht etwa von der „Neigung junger Männer mit jungfräulichem Herzen, das erste beste Mädchen zu begehren, das ihnen die Lebensumstände zugänglich machen",[1] klärt sein Publikum darüber auf, in welchem Alter „die Frau" sexuell am stärksten erregbar ist,[2] erläutert die seiner Ansicht nach unausbleiblichen verhängnisvollen Auswirkungen bestimmter falscher Erziehungsmethoden auf die Psyche Jugendlicher,[3] usw. Mit alledem wandelt er auf den Spuren des von ihm geschätzten ᶜĪsā ᶜUbayd, der die Aufdeckung solcher Gesetzmäßigkeiten für eines der vordringlichsten Gebote moderner ägyptischer Literatur hielt und sie deshalb in seinen Erzählungen oft und gern formulierte und näher erklärte.[4] Mitunter sind es nicht einmal vielleicht noch lehrreiche psychologische Zusammenhänge, sondern rechtschaffene Gemeinplätze der Lebenserfahrung, die der Autor eines Erzählerkommentars für wert hält. So doziert er zum Beispiel: „Wenn ein Mensch den größten Teil seines Lebens an der Brutstätte der Laster und Ausschweifungen verbringt, umgeben von den Schmerzen, Beschwernissen und Krankheiten, die mit diesen einhergehen, dann trifft ihn unausweichlich bald der Verfall, und es ereilt ihn früh das todbringende Greisenalter."[5] Moralische Stellungnahmen des Erzählers stecken nicht nur im bösen Ende des ereignisbetonten Geschichtentyps, der um lehrreiche Begebenheiten kreist,[6] sondern mitunter schon in Kleinigkeiten der Formulierung; man hört da etwa: „Der Kutscher wurde zornig, und das mit Recht."[7] oder wird hingewiesen auf „jene harte Behandlung, die durch nichts gerechtfertigt war."[8] Während in diesen Beispielen der Erzähler nur

---

[1] *Fatāt al-ğīrān* 82.

[2] *Šahr al-ᶜasal baᶜd al-arbaᶜīn* 59 f.

[3] *Ab wa-ibn* 102 f. (vgl. *Fatāt al-ğīrān* 81).

[4] S. z.B. *Iḥsān Hānum* 9, 28, 40 ff., *Ṭurayyā* 13, 14 und passim. Die grundsätzliche Haltung des Autors in diesem Punkt geht hervor aus dem Vorwort von *Iḥsān Hānum, dāl.* S. dazu auch AN-NASSĀĞ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 137 ff.

[5] *al-Ḥāğğ Fayrūz* 137.

[6] S. o. p. 106 f.

[7] *al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uğratihī* 10.

[8] *Fatāt al-ğīrān* 81.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000130

durch seine überlegenen Kommentare gegenwärtig ist, begegnet er in einem anderen Fall als ein persönliches „Wir", das über die Aktivitäten des Helden zu Gericht sitzt, sie eingehend untersucht und dann abschließend als verwerflich beurteilt: „Wenn wir genau nachforschen, stellen wir fest, daß jenes Projekt seine ganze Zeit in Anspruch nimmt..." „Aufgrund alles dessen konstatieren wir zusammenfassend, daß er seiner Familie gegenüber mit seiner kostbaren Zeit geizte, weil er glaubte, jede Minute, die er dafür aufwenden würde, sich um ihr Ergehen zu kümmern, sei umsonst und verloren."[9] Einmal wendet sich der Erzähler in direkter Anrede an sein Publikum, um es vor einer Fehlinterpretation eines geschilderten Tatbestands zu bewahren: „Glaube ja nicht, lieber Leser, daß es die religiöse Nachlässigkeit ist, die die Dorfmoschee in diesen schlechten Zustand hat kommen lassen. Aber nein doch! Es ist vielmehr die Armut. Die Bewohner des Ortes ... lassen nämlich wie alle Fellachen kein einziges Pflichtgebet aus, aber sie sind auch wie alle Fellachen arm..."[10]

Nicht immer dient die Einmischung des Erzählers dazu, den Leser normativ auf eine bestimmte Deutung von Sachverhalten und Geschehnissen festzulegen. Manchmal hat sie auch die Funktion, den Realitätscharakter des Erzählten dem Leser gegenüber autoritativ zu beglaubigen — so, wenn es direkt zu Beginn einer Geschichte heißt: „Ich stelle dir, lieber Leser, Madame Tawaddud vor..."[11] Der Erzähler scheint also die beschriebene Person tatsächlich zu kennen; er kann bezeugen, daß es sie gibt und was es mit ihr auf sich hat. Die Wirklichkeitsillusion wird in einer anderen Geschichte noch dadurch verstärkt, daß der Erzähler die Vorstellung aufbaut, nicht nur er selbst kenne den Beschriebenen, sondern auch der Leser könne ihm in seinem Alltag begegnen: „Wenn dir, lieber Leser, das Glück zuteil wird, mit ihm auch nur ein fünfminütiges Gespräch führen zu können, dann kannst du darin sämtliche neuen Stoffsorten kennenlernen, die kürzlich bei allen Schneidern eingetroffen sind, ... und erfahren, wieviele Meilen pro Stunde das Auto von Soundso Bek schafft."[12] Die Grenze zwischen

---

[9] *Mašrūᶜ Kafāfī Afandī* 116 und 118.

[10] *al-Mizwāǧ*, in: al-Hilāl Jg. 34 Nr. 9 (1.6.1926) 945.

[11] *as-Sitt Tawaddud* 42.

[12] *Yuḥfazu bi-l-būsta* 51.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000131

der erdichteten Welt der Erzählung und der Lebenswelt des Lesers wird mit diesem Kunstgriff momentan aufgehoben.

In der Mehrzahl der in der 3. Person geschriebenen Erzählungen erhebt der Erzähler seine Stimme allerdings nicht über das Erzählte, sondern läßt es für sich selbst sprechen. Dennoch setzt das, was erzählt wird, seiner Natur nach in der Regel einen Erzähler voraus, der mit seiner Erkenntnis sowohl die dargestellten Personen als auch die Leser übertrifft. Der unsichtbare Beobachter, von dessen Standpunkt aus die Geschichten konzipiert sind, ist nämlich am häufigsten allwissend in dem Sinne, daß er über die auftretenden Personen alles weiß, was immer für die Beurteilung ihres Charakters und Tuns von Belang sein könnte — auch wenn es außerhalb des Bereiches dessen liegt, was ein Mensch im wirklichen Leben gewöhnlich über den anderen wissen kann: der Erzähler blickt den Personen ins Herz, weiß um ihre verborgenen Regungen und liest ihre Gedanken mit; er kennt ihre Vergangenheit, selbst wenn sie sie — wie der Held von *al-Mizwāǧ* — erfolgreich vor der gesamten Umwelt verheimlicht haben.

Eine extensive Darstellung geistig-seelischer Vorgänge ist in den Texten erst nach der Hinwendung des Autors zur psychologischen Analyse im Jahr 1927 häufig anzutreffen. Wo sie aber vorkommt, beschränkt sie sich vor wie nach dieser Zäsur in der Regel auf eine einzige Zentralfigur, also etwa den kleinen Schulbuben Zakī ᶜAbdalmaǧīd in *Ustāḏ al-qurᵓān* oder den Titelhelden in *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb*. Wird die erzählte Wirklichkeit in dieser Weise im Bewußtsein einer bestimmten Person innerhalb der Handlung gespiegelt, dann liegt — mit der Terminologie Franz K. Stanzels gesprochen[13] — die personale Erzählsituation vor. Der scheinbar unmittelbare Zugang des Lesers zur Innenwelt dieser einen Person bewirkt vor allem zweierlei: zum einen verstärkt er die Objektivitätsillusion, denn der Leser glaubt die Seelenlandschaft dieses Menschen unverstellt vor sich zu haben, ohne das Dazwischentreten eines Erzählers, der sie ihm vorfiltern würde; zum anderen erzeugt er unvermerkt ein gewisses Maß an Solidarität mit der Zentralfigur, denn der Leser ist gezwungen, sich intensiv in sie hineinzuversetzen und die Welt großenteils mit ihren Augen zu

[13] S. dazu in seinem Buch *Typische Formen des Romans* (2. Aufl. Göttingen 1965) 39 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000132

sehen. Darum zweifelt man etwa beim Lesen von *Ustāḏ al-qurʾān* keinen Augenblick daran, daß der kleine Zakī ʿAbdalmağīd den aufgegebenen Koranabschnitt wirklich nur zu lernen vergessen und nicht etwa aus Faulheit zu lernen unterlassen hat — schließlich durchschaut man ihn ja! —, und man teilt unwillkürlich seine Angst vor der erwarteten und sein Entsetzen über die noch schlimmere eingetretene Strafe.

Eine besondere Bedeutung erhält die personale Erzählsituation beim frühen Maḥmūd Taymūr in den Geschichten um verhängnisvolle Wahnideen. Hier ist die Zentralfigur gewöhnlich so sehr in ihrem pathologisch veränderten Bewußtsein gefangen und von der Außenwelt isoliert, daß sie anderen Menschen nur sehr begrenzt oder gar nicht mitteilen kann, was sie denkt, fühlt und vielleicht sogar an Halluzinationen nährt. Man kann das auch aus ihrem äußeren Verhalten nur unvollständig erschließen. Nur aus der Innensicht des Betroffenen ist der krankhafte Prozeß bis ins einzelne zu erfassen. Den Betroffenen selbst zum Erzähler zu machen, verbietet jedoch nicht nur seine oftmals reduzierte Kommunikationsfähigkeit, sondern auch die wissenschaftliche Beobachtungshaltung des Autors, die den Wahn als Wahn durchschaubar machen will; letzteres kann der Psychopath, der in seiner Subjektivität eingeschlossen und von der Lebenswirklichkeit gesunder Menschen abgeschnitten ist, unmöglich selbst tun.

Den selteneren Fall, daß sich die Perspektive des Erzählers auf das begrenzt, was im Prinzip für einen innerhalb der dargestellten Welt lokalisierten Beobachter sichtbar ist, findet man bei Maḥmūd Taymūr bis zum Mai 1926 fast ausschließlich in Erzählungen vom Typus der Charakterstudie, die in der 3. Person oder durch einen am Rande der Szene stehenden, bloß berichtenden Ich-Erzähler dargeboten sind; dabei sind die charakterisierten Personen zumeist solche, die der Autor mit Sicherheit oder großer Wahrscheinlichkeit wirklich gekannt hat,[14] und soweit Ich-Erzähler benutzt sind, weisen sie oft biographische Gemeinsamkeiten mit dem Autor auf.[15] Offensichtlich war diese Beschränkung der Perspektive auf den subjektiven Gesichtskreis eines Beobachters innerhalb der dargestellten Welt also für Maḥmūd Taymūr

[14] S. o. p. 44 f. und die Bemerkungen von AN-NASSĀĞ in *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 338 zu den Zentralfiguren in *Hiya l-ḥayāt* und *as-Sāʾiḥ*.

[15] S. dazu o. p. 46 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000133

in den Anfängen seines erzählerischen Schaffens noch kein Kunstmittel, das er unabhängig von der Herkunft seiner Stoffe nach Gutdünken eingesetzt hätte, sondern in aller Regel das Ergebnis der Transposition eines Stoffes aus seinem persönlichen Erfahrungsschatz auf die Ebene der Dichtung. Die Geschichte *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* ist ein Musterbeispiel einer solchen Transposition; hier ist der Held zugegebenermaßen ein alter Bekannter des Autors, und neben ihm hat der Autor auch noch sich selbst als Ich-Erzähler in Szene gesetzt. Die Pose des allwissenden Erzählers, die er bei frei erdachten Stoffen wie etwa dem von *al-Mahdī al-muntaẓar* ganz selbstverständlich einnahm, lag ihm offenbar zunächst ebenso selbstverständlich fern, sobald er ein Individuum schilderte, das er im wirklichen Leben beobachtet hatte; hier blieb er beim Standpunkt des Mitmenschen, der andere nur von der Seite betrachten, aber nicht von oben in sie hineinblicken kann.

Im Sommer 1926 löste sich in Taymūrs Erzählungen die Ich-Form erstmals von der Schilderung von Personen, zu denen der Autor einen autobiographischen Bezug hatte,[16] und zugleich trat erstmals ein erzählendes Ich nicht nur als Beobachter, sondern als Zentralfigur auf. Dies geschah mit der Geschichte *Muḍakkirāt artist.* In ihr ist, wie später in *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* in der Fassung von 1930, in *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṯunā ᶜan nafsihī* und in *al-Iflās*, der Ich-Erzähler sogar die einzige Person, die nicht nur eine Nebenrolle spielt. Die Helden all dieser Erzählungen sind erfolglose und dennoch von der Richtigkeit ihrer Lebensauffassung überzeugte Außenseiter der Gesellschaft, deren Selbstverständnis von kaum jemandem in ihrer Umwelt akzeptiert wird. Insofern erscheint es als besonders faires, der Objektivität dienliches Verfahren, wenn der Autor ihnen das Feld für eine Selbstdarstellung überläßt. Eine Reihe anderer Texte, in denen der Ich-Erzähler zwar nicht die einzige zentrale Gestalt, aber doch eine von mehreren Hauptpersonen ist, haben Bekenntnischarakter: *Qaswat aš-šabāb*, *Ḫalf as-sitār*, *Inqilāb*, *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh.* Zu ihnen kann man auch noch den als Autobiographie dargebotenen Roman *al-Aṭlāl* rechnen. Auch hier liegt

[16] In *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwaẓẓaf* (Dezember 1925) und *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* (März - Mai 1926), zwei im Standpunkt nicht ganz konsequent durchgehaltenen Ich-Erzählungen, die keine Charakterstudien sind, ging es ebenfalls wenigstens noch zum Teil um Personen, die der Autor wirklich gekannt hatte (s. o. p. 45 und AN-NASSĀĞ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 338).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000134

der Erzählstandpunkt vom Inhalt her besonders nahe: das Geheimnis kann am besten von dem gelüftet werden, der es bisher gehütet hat.

Die Ich-Erzählung erzeugt schon als solche mehr als andere Erzählformen die Illusion der Authentizität der Darstellung: der Leser hat den Eindruck, alles aus erster Quelle zu erfahren. Trotzdem befand es Maḥmūd Taymūr in etlichen Fällen für nötig, sie noch mit zusätzlichen Kunstgriffen zu beglaubigen. So versah er *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwaẓẓaf*, eine Ich-Erzählung in Briefform, mit dem Schlußvermerk „originalgetreue Kopie" und erklärte am Ende von *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* in der Version von 1930, einer Ich-Erzählung in Tagebuchform, ganz genau, auf welchem Wege dieses Tagebuch aus der Hand des Schreibers in die seinige gelangt sei. Weiter leitete er eine Reihe von Erzählungen mit Sätzen wie „Einer meiner Freunde erzählte mir folgendes: ..." oder „Der Erzähler berichtete mir folgendes:..." ein.[17] Der Informationsgehalt dieser Sätze beschränkt sich darauf, daß die nachherige Ich-Erzählung als Bericht aus zweiter Hand gekennzeichnet wird. Das Ich, das sie ausspricht, ohne dabei auch nur umrißhaft sichtbar zu werden, ist niemand anders als der Autor selbst, der mit ihnen für das Erzählte eine rudimentäre Quellenangabe macht, wenngleich unter Wahrung der Anonymität des Gewährsmannes. Das verstärkt die Illusion des Authentischen.

Eine Reihe von Taymūrs frühen Erzählungen betten die Ich-Erzählung in eine wirkliche Rahmenerzählung ein. Diese leistet teilweise nicht mehr, als eine Gesprächssituation zu evozieren, in der die Hauptgeschichte erzählt worden sein soll. In *Ḥūrīyat al-baḥr* (1932) wird diese Gesprächssituation zunächst nur durch eine leichte Erweiterung der eben erwähnten beglaubigenden Einführungsformeln angedeutet: vor der Hauptgeschichte steht der Satz „Mein Freund Ḥāfiẓ erzählte mir folgendes: ...". Es ist also anfangs lediglich die Nennung des Namens des Freundes, die die Umstände des Erzählvorganges konkretisiert. Später wird der Rahmen allerdings nochmals aufgenommen, einmal kurz vor Schluß der Hauptgeschichte und einmal nach ihrem Ende. In manchen Geschichten, so *Qaswat aš-šabāb* (1926) und *al-Iflās* (1932), sind es ausführlicher geschilderte Caféhausrunden, die den Rahmen

[17] S. die Anfänge von *Qaswat aš-šabāb*, *aš-Šayṭān*, *Ğarīmat ḥubb*, *Ḥuzn ab*, *al-Wabāʾ* und *ar-Raǧul ṣāḥib al-kalb*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000135

für die Haupterzählung bilden — wobei entweder ein ständiges Mitglied der Runde oder jemand, der zufällig dazukommt, zum Ich-Erzähler wird. In *al-Iflās* liefert die Caféhausszene über die Herstellung der Gesprächssituation hinaus bereits Informationen über den späteren Haupterzähler, und zwar wiederum in der Form der Ich-Erzählung: einer der Herren in der Runde sieht den Haupterzähler kommen und sagt, was er über seine Jugend weiß. In *Ḥalf as-sitār* (1929) und *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* (1933), wo gleichfalls zwei Ich-Erzählungen ineinandergeschachtelt sind, führt der Ich-Erzähler des Rahmens den Leser nicht nur an den späteren Haupterzähler heran, sondern stellt ihm auch noch sich selbst und seine Lebensumstände beim Zusammentreffen mit dem Haupterzähler vor. Zweimal, mit *aš-Šaḥḥāḏ wa-l-Faṭāʾir al-ᶜašr* (1929) und *aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir* (1934), hat Maḥmūd Taymūr die durch Boccaccios *Decameron* bekanntgewordene Technik versucht, mehrere Geschichten in ein und demselben Erzählrahmen zusammenzuspannen, wofür er jeweils zwei Ich-Erzählungen verwendete, im ersten Fall mit ein und demselben Sprecher, im zweiten mit zwei verschiedenen. Das Ergebnis dieses Versuches hat ihn jedoch offensichtlich selbst nicht überzeugt, denn bei späteren Wiederveröffentlichungen nahm er diese Doppelgeschichten auseinander.

Dieser Überblick zeigt, daß der Autor mit der Ich-Erzählung, die er zunächst nur ausnahmsweise verwendete und auf Kontexte mit autobiographischem Bezug beschränkte, zwischen 1926 und 1934 in den verschiedensten Varianten experimentiert und dabei eine Menge verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten erprobt hat. Im Jahre 1934 fühlte er sich in ihr bereits so zu Hause, daß er sie für seinen ersten Roman *al-Aṭlāl* wählte — zur Darbietung eines Stoffes, der seiner persönlichen Lebenserfahrung denkbar fern stand. Damit war ihm die Loslösung dieser Erzählweise von den realen Erlebnissen seines eigenen Ichs endgültig geglückt.

2. Die Personencharakteristik und ihr Verhältnis zur Handlung

Grundsätzlich lassen sich zwei Möglichkeiten unterscheiden, in Erzählungen Personen zu charakterisieren: der Autor kann — durch den Mund des Erzählers, durch den einer anderen am Geschehen beteiligten Person oder auch durch den der zu kennzeichnenden Person

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000136

selbst — mit direkter Nennung von Merkmalen s a g e n, was für ein Mensch derjenige ist, den er gerade charakterisieren will; oder er kann dem Leser die Eigenart dieses Menschen in actu — d.h. durch dessen Handeln, Reden, Denken und Empfinden hindurch — z e i g e n. Die meisten Erzählwerke, auch die des frühen Maḥmūd Taymūr, benutzen beide Techniken zusammen, wenngleich in unterschiedlicher Mischung und Verschränkung.

Für Taymūrs frühe Erzählungen, besonders die vor Ende der Zwanzigerjahre erschienenen, ist typisch, daß die Personencharakteristik mittels direkter Nennung von Merkmalen relativ selbständig neben dem Geschehensablauf steht und oft nicht sehr organisch mit ihm verbunden ist. Das ist sogar in Fällen zu beobachten, in denen das Geschehen als solches die Personen durchaus im Sinne der vom Autor eigens genannten Merkmale charakterisiert und mithin die explizite Anführung dieser Merkmale für das Zustandekommen des Charakterbildes gar nicht notwendig wäre.

Wenn die direkte Personenbeschreibung häufig vom Geschehensfluß mehr oder weniger abgelöst erscheint, so beruht das nicht zuletzt auch darauf, daß der Autor für sie in einem Großteil der Geschichten unabhängig von der jeweiligen Handlungskonstruktion einen nahezu gleichbleibenden rahmenhaften Merkmalskatalog verwendet, ein immer wiederkehrendes Raster feststehender Kategorien der Persönlichkeitserfassung. Dieses Personenzeichnungsstereotyp setzt sich aus einer Anzahl charakteristischer Komponenten zusammen, die stets im selben Atemzug genannt werden, obschon nicht immer in derselben Reihenfolge. Es sind dies folgende „Angaben zur Person“:

(1) Eigenname oder *kunya*, oft mit Rangbezeichnung, Ehrentitel oder volkstümlicher Anrede, die Alter und sozialen Status verrät (Bāšā, Bek, Hānum, Afandī, Ḥāǧǧ, Šayḫ, ᶜAmm usw.). Dabei sagen nicht nur die Statusbezeichnungen und Titel, sondern mitunter schon die Eigennamen selbst etwas über die Person aus: wenn in *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ* die oberflächliche, modebewußte von den beiden Heiratskandidatinnen Lawāḥiẓ („Blicke“) heißt, die aufrichtig hingebungsvolle, schlichte dagegen Iltifāt („Zuwendung, Fürsorge“), dann ist das kein Zufall; ebenso ist es kein Zufall, wenn der

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000137

heißgeliebte Enkel der Titelheldin von *Umm Zayyān*, der als Halbwüchsiger für die Liebesbeweise und das Geldgeschenk seiner Großmutter keinerlei Dankbarkeit zeigt, den Namen al-Ġālī („der Teure") trägt.[18]

(2) Alter mit genauer Nennung der Zahl der Lebensjahre[19]

(3) äußere Erscheinung, und zwar mit Erwähnung von
   (a) hervorstechenden körperlichen Merkmalen (in der Regel nur Gesichtsfarbe und eventueller ständiger Gesichtsausdruck, Farbe und Art des etwa vorhandenen Bartes, Statur)
   und
   (b) typischer Art der Bekleidung und Kopfbedeckung

(4) Intelligenzgrad

(5) Charaktereigenschaften im engeren Sinne (moralische Qualitäten und besondere psychische Dispositionen)

(6) Lebensstil und Alltagsgewohnheiten (in denen sich wiederum Charaktereigenschaften aussprechen können)

(7) Vorleben (Bildungsgang, bisherige Karriere, Schicksalsschläge, eventuelle Fehltritte usw.)

(8) augenblickliche Existenzgrundlage und Vermögensverhältnisse (gegebenenfalls mit Nennung des Berufs und Aufzählung etwaiger Familienangehöriger, die im gleichen Haushalt leben und eventuell mitzuversorgen sind).

Damit anschaulich wird, wie Maḥmūd Taymūr dieses stereotype Personenzeichnungsschema handhabt, seien nun zunächst drei Stellen zitiert, an denen es vollständig oder mit nur geringfügigen Abstrichen vorkommt. Die erste stammt aus der Erzählung *al-Malal*:

„Sāmī Afandī ist ein junger Mann von 18 Jahren. Er stammt aus einer vornehmen Familie, die früher einmal nur so im Reichtum schwamm, heute jedoch eher

[18] Den Fall einer wohl absichtlich ironischen Wahl des Namens hat man bei der Titelheldin von *as-Sitt Tawaddud*; denn diese Dame beweist in der Geschichte das genaue Gegenteil von *tawaddud*, liebevollem und freundlichem Verhalten.

[19] Statt der Angabe der Zahl der Lebensjahre benutzt der Autor gelegentlich auch die Aussage, daß man diese nicht kenne: Umm Zayyān in der gleichnamigen Geschichte ist „*maġhūlat al-ᶜumr*".

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000138

arm als wohlhabend ist. Er ist Schüler der dritten Sekundarklasse der Khedivialschule. Er hat hübsche Gesichtszüge und eine braune Gesichtsfarbe und kleidet sich trotz seiner Armut sorgfältig. Man sieht an seiner Miene, daß er intelligent ist. Sein Vater gibt ihm monatlich ein Taschengeld von 100 Piastern, das er größtenteils oder sogar ganz in dem Café nahe bei der Schule ausgibt, wo er mit seinen Kameraden die Mittagspause verbringt — in den netten Gesprächen, die man in der Jugendzeit führt. Sāmī hatte bis zu seinem sechzehnten Lebensjahr das Dasein des reinen und naiven jungen Mannes geführt, der noch nicht die Schwelle zum Leben mit Frauen überschritten hatte. Aber kaum war er 17 Jahre alt geworden, da..." [20]

Die nächste Stelle findet sich in *as-Sāʾiḥ*:

„Muḥammad Bek Nāǧiᶜ hat in der Gegend von al-Azhar zusammen mit seiner Mutter, seiner Kinderfrau und einigen treuen Dienern der Familie eine Wohnung. Sein monatliches Einkommen beträgt schätzungsweise 100 Ägyptische Pfunde, und mit ihm führt er ein sorgenfreies Leben, über das es nichts zu murren und zu klagen gibt. Er ist 48 Jahre alt und trägt einen schwarzen Vollbart, der die Anfänge kommenden Ergrauens zeigt. Er hat immer eine schwarze oder farbige Redingote an und einen weiten, niedrigen *ṭarbūš* auf. Er erwarb sich seine Bildung auf Primarschulen und bei Privatlehrern, brachte es aber zu keinem amtlichen Abschlußzeugnis. Dann wohnte er einigen Vorlesungen in den Studienzirkeln an al-Azhar bei, profitierte von ihnen aber nur wenig. Als ihm klar wurde, daß er fast 40 Jahre alt geworden war, ohne sich von den Wissenschaften irgendetwas wirklich angeeignet zu haben, begann er bei Šayḫ Mabrūk al-Ḫizāmī, einem Azhar-Gelehrten im Ruhestand, der in seinem Hause gegen geringen Lohn *fiqh*, *tawḥīd* und Dogmatik unterrichtete, die Religionsgelehrsamkeit zu studieren. Obgleich Nāǧiᶜ Bek bei seinem Professor beharrlich diese Unterrichtsstunden nahm, lernte er doch nichts dazu, weil er so schrecklich dumm war. Doch hat er in letzter Zeit von seinen Freunden und seinem weiblichen Anhang den Ehrentitel „*ᶜālim*" beigelegt erhalten, und damit hat er sich vollauf zufriedengegeben. Seine auffallendste individuelle Eigentümlichkeit ist seine Leidenschaft für das Lesen von Geschichten über Reisen und von alten Reiseberichten. Er hortet zu Hause in seinem Schrank eine Kollektion von solchen Büchern, teils wertvollen, teils wertlosen. Häufig geht er zu al-Azhar, um, wie er behauptet, die ihm befreundeten Gelehrten zu besuchen. Und nachmittags sucht er regelmäßig eine armselige Buchhandlung dicht bei al-Azhar auf..." [21]

Die letzte Stelle schildert einen der drei Freunde, die in *Ḥiya l-ḥayāt* beisammensitzen:

„Der dritte heißt Wafīq Afandī. Er ist ein junger Mann, den in früher Jugend

[20] 110.

[21] 126 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000139

eine schwere Neurasthenie befiel. Nun ist er zwar erst knapp 25 Jahre alt, doch wirkt sein Gesicht so, als wäre er nahe an der Vollendung seines vierten Lebensjahrzehnts. Immer blickt er mürrisch und gedankenverloren vor sich hin. Manchmal schreibt er Gedichte, und beständig liest er die Philosophie des Pessimismus. Ehe er noch 15 Jahre alt war, erlitt er ein finanzielles Mißgeschick, so daß er seinen Reichtum bis auf den letzten Rest verlor. Er hat eine vom Schlagfluß getroffene Mutter und einen blinden Vater zu versorgen, ferner zwei häßliche Schwestern, von denen die eine über 35 und die andere über 40 Jahre alt ist, die aber beide noch unverheiratet sind. Er ist bei einer Tageszeitung angestellt, und sein Gehalt beträgt nur 4 Ägyptische Pfunde, die sein einziges monatliches Einkommen sind. Darum bezahlt er für das, was er in Cafés trinkt, nie aus eigener Tasche, ist vielmehr ständig bei seinen Freunden Salāma Afandī und Tawfīq Bek eingeladen. Er trifft sich mit seinen beiden Freunden täglich im ‚Salt'..." [22]

Jetzt seien noch zwei Beispiele für Personencharakteristiken angeführt, in denen der Autor offensichtlich das gleiche stereotype Merkmalsraster benutzt, wenngleich er es nicht bis in alle Einzelheiten ausfüllt. Im ersten geht es um den Titelhelden von *Raǧab Afandī*:

„Er ist von schlankem Körperbau und mittelgroß. Er hat ein blasses, von den Falten vorzeitiger Altersschwäche gezeichnetes Gesicht, das Sanftmut, Ruhe und Ergebung verrät, und einen kleinen Vollbart, aus dem er oft unwillkürlich Härchen ausrupft, wenn er in Gedanken versunken ist. Er ist 35 Jahre alt und lebt allein in einer kleinen Etagenwohnung in der Gegend von Sayyidnā l-Ḥusayn. Er ist von Natur aus ungesellig und asketisch gesonnen und hat eine angeborene Neigung und grenzenlose Liebe zur Frömmigkeit." [23]

Das zweite beschreibt den unglücklichen Mann, der in der in *Sayyidnā* versammelten Beerdigungsgesellschaft nicht den verstorbenen Pascha, sondern seine eigene Scheidung beweint:

„Am traurigsten von ihnen war der Hausdiener, ein Mann von 48 Jahren. Er war anfangs Haremsjunge gewesen und dann allmählich aufgestiegen, bis er Diener des Palais wurde. Ein Mann von hohem Wuchs, mit braunem Gesicht und dünnem Schnurrbart. Er trug Kaftan und *ṭarbūš* und sommers wie winters immer einen Mantel. Er war von einem blinden religiösen Fanatismus und kannte den ganzen Koran und viele Stücke des *ḥadīṯ* auswendig. Ein Mann aus

---

[22] 77 f. — Weitere Stellen, an denen das Personenzeichnungsstereotyp bis ins einzelne angewandt ist, findet man z.B. in *Sayyidnā* 21 f., *Ustāḏ al-qurʾān* 50, *Muġaffal* 212, *Ḥālat Sallām Bāšā* 183 ff., *Umm Zayyān* 2 und *Laylat al-hanā* 142 f.

[23] 5. Name und charakteristische Kleidung des Helden sind hier bereits vorher erwähnt worden.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000140

dem gemeinen Volk, fast ein Analphabet, dumm und unwissend, ein Mensch, der von den Dingen dieser Welt nur den Unsinn wußte und von den Dingen der Religion nur die Neuerungen (*bidaᶜ*) und die Nichtigkeiten, die überhaupt nichts mit der Religion zu tun haben.'' [24]

Das klischeehafte Grundmuster der Personencharakteristik, das durch all diese Textstücke hindurchscheint, ist in über einem Drittel der untersuchten Erzählungen eindeutig verwendet, in der Zeit bis 1927 sogar in jeder zweiten. In diesem früheren Stadium werden seine Komponenten auch meist in ihrer Gesamtheit oder nahezu vollständig aufgeführt, während später oft nur noch drei oder vier von ihnen herausgegriffen sind.

Wesentliche Elemente dieses Personenbeschreibungsschemas hat Maḥmūd Taymūr von seinem Bruder Muḥammad übernommen. Bereits in dessen Kurzgeschichten ist das Alter der auftretenden Gestalten auffällig exakt mit der Zahl der Lebensjahre angegeben, [25] übrigens genau wie in der Liste der handelnden Personen, die er seinen Theaterstücken voranzustellen pflegte. [26] Aber die Gemeinsamkeiten gehen noch weiter. So sind bei Muḥammad Taymūr in der Charakteristik einer Figur einmal folgende Punkte nacheinander abgehandelt: genaues Alter, hervorstechende körperliche Merkmale einschließlich Barttracht, typische Art der Bekleidung, sonstige Gewohnheiten, Vermögensverhältnisse; [27] in einem anderen Fall erscheinen der Reihe nach folgende Details: genaues Alter, hervorstechende körperliche Merkmale einschließlich Statur, eine Gewohnheit, familiärer Hintergrund und Vermögensverhältnisse, Vorleben. [28] In etlichen weiteren seiner Personenbeschreibungen tritt jeweils ein Teil der nämlichen Einzelheiten in wechselnden Kombinationen auf, und dabei wird — wie nachher bei

---

[24] 21 f.

[25] S. z.B. *Mā tarāhu l-ᶜuyūn* 221, 239, 247, 252, 257. Muḥammad pflegte sich dabei allerdings im Gegensatz zu Maḥmūd an runde Zahlen (Fünfer und Zehner) zu halten, die bei Altersangaben etwas weniger akkurat und natürlich wirken als krumme. Bei ihm sind die Leute beispielsweise 20, 55 oder 60 Jahre alt, nicht 18, 48 oder 57.

[26] S. dazu die Theatertexte in *Muᵓallafāt Muḥammad Taymūr* Bd. 3, 2. Aufl. Kairo 1393/1973.

[27] *Mā tarāhu l-ᶜuyūn* 252.

[28] Ibid. 257.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000141

Maḥmūd — auch die Gesichtsfarbe verhältnismäßig oft erwähnt.[29] In Muḥammad Taymūrs Geschichten werden diese Elemente noch durch viel Individuelles variiert. Man kann also bei ihm nicht von einem Stereotyp der Personenzeichnung sprechen, wohl aber von einer Vorliebe für bestimmte Beschreibungskategorien, die Maḥmūd dann später in seine Schablone eingebaut hat. Daß körperliche Merkmale, insbesondere die Art des etwa vorhandenen Bartes, und weiter Kleidung und Kopfbedeckung sowohl bei Muḥammad als auch zunächst bei Maḥmūd sorgfältig verzeichnet werden, erklärt sich wohl nicht nur aus ihrem primär am sinnlich Wahrnehmbaren haftenden Realismus, sondern auch noch aus einer anderen Gegebenheit: Muḥammad Taymūr war in erster Linie ein Mann des Theaters; deshalb stattete er auch in seinen Kurzgeschichten die Personen zunächst einmal bühnenwirksam aus, ehe er sie in Aktion treten ließ — gab ihnen also eine ihm passend scheinende Farbe ins Gesicht, hängte ihnen einen Bart um, zog ihnen ein Kostüm an, usw. Maḥmūd hat diese Ausstaffierungstechnik des Bruders anfangs nachgeahmt, wenngleich ihm persönlich das Theater nicht näher stand als die Erzählkunst.

Der Eindruck des Statischen, den Maḥmūd Taymūrs stereotype Personenbeschreibungen beim Leser hervorrufen, ergibt sich nicht erst durch ihren Vergleich, der zeigt, daß sie eigentlich alle nur immer wieder dieselben Fragen beantworten. Jede von ihnen ist vielmehr bereits für sich darauf angelegt, die dargestellte Persönlichkeit als etwas langfristig Fixiertes, Zuständliches erscheinen zu lassen: X. sieht nun einmal soundso aus, trägt stets die und die Kleidung, hat die und die Eigenschaften und tut täglich das und das; sogar sein individuelles Vorleben interessiert nur noch als feststehender Zug in seinem Persönlichkeitsbild, nicht mehr als Ereignisfolge. Daß der Autor die so aneinandergereihten Persönlichkeitsmerkmale in erster Linie als Dauerzustand sieht, merkt man auch an der sprachlichen Ausdrucksform: während Maḥmūd Taymūr die Handlung von Geschichten stets im Perfekt darbietet, faßt er — wie schon an den eben gegebenen Textbeispielen abzulesen war — die schematischen Personencharakteristiken immer

[29] S. z.B. die Beschreibung des tscherkessischen Fahrgastes in *Fī l-qiṭār* (*Mā tarāhu l-ᶜuyūn* 221) und die Beschreibungen der acht Mitglieder einer Sänger- und Musikertruppe in *Ḥaflat ṭarab* (ibid. 244 f.).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000142

in Verbalsätze im Imperfekt oder aber in bloße Nominalsätze, außer wo es um das Vorleben der Beschriebenen geht.

In den Erzählungen, in denen dieser statische Persönlichkeitsbegriff zugrundegelegt ist, gerät die Handlung natürlicherweise leicht zur bloßen illustrativen Episode. Denn unter solchen Voraussetzungen erfordert es die Konsistenz der Person, daß diese nur tut, was ihren Eigenschaften und Gewohnheiten entspricht. Darum beschränkt sich die Handlung mitunter gleich ganz darauf, das, was von einer Zentralfigur bereits direkt gesagt wurde, noch einmal durch deren Tun zu veranschaulichen — wie das zum Beispiel in der Charakterstudie *as-Sitt Tawaddud* geschieht. In diesem Fall stehen Personencharakteristik und Handlung in einem Verhältnis zueinander, das keine Spannung aufkommen lassen kann.

Daß Maḥmūd Taymūr über seine Personen mehr sagt, als der Wirkung der Handlungen zuträglich ist, geschieht in den Erzählungen vor allem der Zwanzigerjahre aber viel häufiger noch auf eine andere Weise: an zahlreichen Stellen betreibt der Autor die Personencharakteristik um ihrer selbst willen ohne Rücksicht darauf, ob die aufgezählten Eigenschaften für den Geschehensablauf bedeutsam sind oder nicht. So legt er etwa Hauptfiguren dort, wo er sie nach dem skizzierten Standardmuster beschreibt, oftmals Merkmale bei, die innerhalb der Handlung keinerlei Funktion haben. Oder er beschreibt Nebenfiguren, die nachher kaum noch eine Rolle spielen oder sogar nicht einmal mehr erwähnt werden, breit in Naturell und Lebensgewohnheiten. Er reiht also — wohl aus dem Gefühl heraus, Realismus gebiete eine möglichst vollständige Personenbeschreibung — Charakteristika auf, die in der Handlung niemals aktualisiert werden. Auf diese Weise überhäuft er den Leser mit Informationen, die dann für den Rest der Geschichte in der Luft hängen. Diesen Eindruck vermittelt etwa ein Großteil der Beschreibungen der Herren in den Caféhausrunden, die am Beginn der beiden Erzählungen *Yuḥfazu bi-l-būsta* und *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* stehen. In solchen Fällen ergibt sich ein Bruch zwischen Personencharakteristik und Handlung, der deutlich macht, daß es dem Autor nicht gelungen ist, beides organisch miteinander zu verbinden.

Daß Maḥmūd Taymūr in der Bewältigung dieser Aufgabe zu Beginn seiner Laufbahn noch auf Jahre hin wenig erfolgreich war, sieht man

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000143

nicht selten auch an der Plazierung längerer zusammenhängender Personencharakteristiken innerhalb des zeitlichen Ablaufs der Geschichten. Am organischsten und logischsten sind solche Charakteristiken dort plaziert, wo die betreffende Person erstmals auftritt und darum der Leser das größte Bedürfnis danach hat, mit ihr bekanntgemacht zu werden. Tatsächlich setzte der Autor die stereotype Personenbeschreibung öfters an diese Stelle, also etwa direkt an den Anfang der Geschichte, wenn die Hauptfigur gleich dort präsent ist; so verfuhr er zum Beispiel in *al-Malal*, *Umm Zayyān* und *Laylat al-hanā*. Nicht selten baute er die zusammenhängende längere Personencharakteristik aber auch erst an späteren Stellen der Handlung ein, an denen die Person schon aufgetreten ist und manchmal bereits Wichtiges getan hat — so daß der Leser dann keinen überzeugenden Grund dafür entdecken kann, daß gerade jetzt so ausführlich von ihr geredet wird, nachdem das anderwärts nicht geschehen ist. So ist etwa nicht einsichtig, warum in *Wāsiṭat taᶜāruf* der Sekundarschüler erst nach dem Arzt beschrieben wird, obwohl er lange vor ihm den Schauplatz betreten hat, und warum in *al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uǧratihī* die Beschreibungen des Kutschers und der Lebedame gerade dort kommen, wo sie kommen — nämlich mitten im Handlungsfluß ohne unmittelbaren Anlaß. Auch hier entsteht ein Bruch zwischen Personencharakteristik und Handlung. Der gleiche Effekt tritt in der Geschichte *Ḥālat Sallām Bāšā* aus einer anderen Ursache ein: hier ist das Persönlichkeitsbild des Paschas innerhalb eines Dialogs angebracht und dabei so mit Informationen überfrachtet, daß es im Munde des Sprechers nicht sehr glaubwürdig und seiner Länge wegen in der gegebenen Situation unwahrscheinlich wirkt.

Die Schwierigkeit, Person und Handlung ineinander zu integrieren, macht sich in den untersuchten Texten so oft in der einen oder anderen der beschriebenen Formen bemerkbar, daß sie als das hauptsächliche Bauproblem von Maḥmūd Taymūrs erzählerischem Frühwerk bezeichnet werden kann. Er selbst wurde sich dieses Problems im Laufe der Jahre mehr und mehr bewußt, wie wir noch bei Betrachtung seiner Überarbeitungen sehen werden. Schließlich hat er es aber vollkommen zu meistern gelernt: Geschichten wie *Ṣābiḥa*, *Abū ᶜArab*, *Ilā l-ǧanna* oder *ar-Raǧul al-marīḍ*, die seit 1928 veröffentlicht wurden, erzielen ihre starke Wirkung nicht zuletzt durch eine nahtlose Verschmelzung von Charakter und Handlung. Daß dem Autor doch noch eine so weitreichende Integration

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000144

beider Elemente geglückt ist, beruht nicht nur auf einer durch Übung erlangten technischen Perfektion und ist mithin keine rein formale Errungenschaft. Denn diese Integration begann ihm — mit *Ṣābiḥa* — erstmals ein rundes Jahr nach seiner Hinwendung zur psychologischen Analyse zu glücken. Die Überwindung des Bauproblems des Verhältnisses von Person und Handlung ging bei Maḥmūd Taymūr mit einem Wandel seines Verständnisses dessen einher, was Lebendigkeit einer dargestellten Person bedeutet; während diese für ihn zunächst vor allem in der Klarheit feststehender Konturen und in der Vielfalt gleichbleibender Einzelheiten lag, erblickte er sie nach vertiefter Beschäftigung mit seelischen Prozessen vor allem in der Möglichkeit des Individuums, sich mit dem Gang der Ereignisse zu verändern.

3. Personelle Besetzung und Einheit der Handlung

Die meisten frühen Erzählungen Maḥmūd Taymūrs haben nur eine Zentralfigur, durch deren Tun und Erleben der Weltausschnitt definiert ist, der die Handlung ausmacht. Auch Geschichten, für deren Handlung zwei Personen gleich konstitutiv sind, etwa solche um das Verhältnis zwischen Mann und Frau wie zum Beispiel *Ǧaḥīmu mraᵓa* oder *Ǧarīmat ḥubb*, hat der Autor öfters von den Erlebnissen nur einer Person her aufgerollt. So bekommt der Leser innerhalb der meist kurzen Erzählzeit das Geschehen von einem einheitlichen Bezugspunkt aus gezeigt und kann sich nicht in viele verschiedene Aspekte des Vorgangs verlieren; das kommt der Konzentration der Wirkung zugute.

Ein Nebeneinander von zwei annähernd gleichgewichtigen Zentralfiguren kommt hauptsächlich in Erzählungen vor, in denen sich die Gegensätzlichkeit von Charakteren, Willensregungen und Wertvorstellungen im offenen Konflikt manifestiert, also etwa in *Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān* oder *Ṣābiḥa*. Eine noch größere Zahl von gleichgewichtigen Hauptpersonen trifft man in *aṯ-Ṯālūṯ al-muqaddas* in den drei Sonderlingen, die sich zur Akademiegründung zusammentun; hier bildet ausnahmsweise nicht der Konflikt, sondern die kuriose Koinzidenz der Charaktere und Bestrebungen den eigentlichen Motor des Geschehens.

Die Zentralfiguren sind in der Regel von ein bis drei weiteren Gestalten umgeben, die schwächer profiliert sind, aber doch noch eine

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000145

tragende Funktion innerhalb der Handlung haben. Bei Geschichten mit einer einzigen Zentralfigur ist häufig eine dieser im zweiten Glied stehenden Figuren der Gegenspieler des Helden — im Guten oder im Schlechten. Diesem Gegenspielertypus gehören zum Beispiel die Titelgestalt von *Ustāḏ al-qurʾān*, der Bauer Ḥasan Sallām in *aš-Šayḫ Sayyid al-ʿabīṭ* und der Mitschüler Māǧid in *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb* an, ferner die Ehefrau in *Ǧarīmat ḥubb* und der Lebensretter in *al-Munqiḏ*. Unter den restlichen dem Zentrum nahestehenden Personen stellen Verwandte, Dienstherrn, vertraute Domestiken, Freunde und Nachbarn der Zentralfiguren die größten Kontingente. Zu ihnen treten in untergeordneten Rollen zuweilen einige Gestalten, die für den Ablauf der Handlung immerhin nicht ganz unwichtige Hilfsdienste zu leisten haben: Hausangestellte, die die Weisungen des Helden ausführen, Ärzte, deren Beistand gerade benötigt wird, Polizisten, die Raufbolde trennen, Morde protokollieren und Leichen wegräumen, usw. Dazu kommen allenfalls noch gruppenweise handelnde, nur schattenhaft in Erscheinung tretende Statisten, wie etwa die Domestiken in *Bayn ʿAbdal-ʿazīz Bek wa-ʿAmm Marǧān* oder die Schulklasse des Titelhelden in *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb*.

Dieses relativ kleine Personenaufgebot erlaubt es, die Handlung auch auf engem Raum übersichtlich zu führen, und erleichtert die Konzentration aufs Wesentliche. Ihm entspricht durchweg eine einsträngige Handlung.

Nur in einigen ganz wenigen, überdurchschnittlich langen Erzählungen arbeitete Maḥmūd Taymūr vereinzelt mit einer größeren Personenzahl. Das bedeutete nicht in jedem Fall auch eine Aufsplitterung der Handlung in mehrere Stränge: in *aš-Šayḫ Sayyid al-ʿabīṭ* sind die zahlreichen Gestalten zweiten Ranges allesamt sukzessiv in einer durch die Person des Titelhelden verbundenen längeren Ereignisfolge untergebracht, die sich über Jahre hinzieht. Ähnlich steht es in der ersten, humoristischen Fassung von *Abū ʿAlī ʿāmil artist* (1930), einer ins Epische übertragenen Nummernkomödie, die den Helden auf wechselnden Schauplätzen nach und nach mit immer neuen Gestalten zusammenbringt, damit er sich in einer bunten Vielfalt von Situationen unpassend benehmen kann. Eine partielle Aufteilung des Geschehens zwischen verschiedenen Personengruppen und Zielrichtungen ist allerdings in der Erzählung *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ* gegeben, wo Maḥmūd

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000146

Taymūr nicht nur ein Spannungsverhältnis zwischen den beiden Rivalinnen und zwischen jeder von ihnen und dem begehrten Mann konstruierte, sondern auch noch die Mütter der beiden Rivalinnen an diesen vorbei mit ihrer eigenen Heiratspolitik in den Gang der Dinge eingreifen ließ. Ein komplizierteres Geflecht von Handlungsfäden, die bald getrennt voneinander verlaufen, bald auch wieder zusammentreffen, begegnet lediglich in *al-Aṭlāl*, dem ersten, noch kurzen Roman des Autors. Dort erlebt beispielsweise der Ich-Erzähler seine Liebe zu Fatḥīya und das Leid darüber, daß er sie nicht heiraten darf, während zur selben Zeit die kokette Tahānī seinen älteren Bruder umgarnt und dessen erste Ehefrau aus seinem Herzen verdrängt; und später beginnt dann der Ich-Erzähler hinter dem Rücken des Bruders eine Liebschaft mit eben jener Tahānī, indes seine Jugendgeliebte Fatḥīya fern von ihm als Frau eines Dorfschulzen im Kindbett stirbt, usw. Solche durch größere Personenfülle und teilweise auch Aufspaltung in mehrere Ereignisstränge in sich differenzierten Handlungen sind jedoch beim frühen Taymūr eine Ausnahmeerscheinung. Die Regel ist die personell knapp besetzte, einfache und einheitliche Geschehensfolge, die ja auch der Form der zu dieser Zeit bei ihm dominierenden Kurzgeschichte angemessener ist.

4. Ort und Zeit

Abgesehen von den sehr wenigen Texten, die Ansätze zu einer Aufsplitterung des Geschehens in mehrere miteinander verwobene Fäden zeigen, ist in sämtlichen frühen Erzählungen Maḥmūd Taymūrs die Einheit des Schauplatzes in dem Sinne gewahrt, daß die Handlung nicht gleichzeitig an zwei verschiedenen Orten vonstatten geht. Hin und wieder wechseln die Zentralfiguren ihrerseits den Schauplatz, indem sie beispielsweise vom Land in die Hauptstadt fahren, sich aus Kairo zur Sommerfrische nach Alexandria oder von dort zurück nach Kairo begeben oder aber nach Mekka pilgern. Doch die meisten Handlungen laufen tatsächlich an einem einzigen Ort ab, einige — speziell solche mit weiblichen, alten oder kranken Zentralfiguren — sogar in einem einzigen Haus.

Daß Maḥmūd Taymūr die jeweiligen Aufenthaltsorte seiner Helden vor allem innerhalb Kairos durch Angabe wirklich existierender Straßen,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000147

Lokalitäten usw. so genau wie möglich bezeichnet, haben wir bereits in anderem Zusammenhang konstatiert. Diese genauen Ortsangaben vermitteln jedoch keine konkrete Vorstellung von dem Raum, in dem sich die Personen bewegen. Man erfährt zum Beispiel, daß ᶜAmm Mitwallī in *al-Mahdī al-muntaẓar* seinen täglichen Verkaufsweg in der „ᶜAṭfat ᶜAbdallāh Bek" beginnt.[30] Aber wie es in dieser Gasse aussieht, klingt oder riecht, erfährt man nicht. Trotz der vielen exakten Straßenangaben gibt es bei Maḥmūd Taymūr nicht ein einziges Straßenbild, das an Anschaulichkeit auch nur annähernd an die Beschreibung einer Kairiner Altstadtgasse zu Beginn von Muḥammad Taymūrs Kurzgeschichte *Ṣaffārat al-ᶜīd*[31] heranreichen würde. Ebenso sind bei ihm einigermaßen plastische Interieurbeschreibungen äußerst selten, und auch Naturschilderungen kommen nur ganz sporadisch in bescheidenen Ansätzen vor.[32] In der Fähigkeit, den Aktionsraum der Figuren durch Darbietung optischer, akustischer und anderer Sinneseindrücke zu verlebendigen, waren ihm manche anderen Pioniere der ägyptischen Kurzgeschichte weit überlegen.[33]

Die Zeitspanne, über die sich in Maḥmūd Taymūrs frühen Erzählungen das Geschehen hinzieht, steht in keinem festen Verhältnis zum äußeren Umfang des Textes und ist von sehr unterschiedlicher Dauer. Die Handlung deckt manchmal nach einem kurzen Vorbericht eine Frist von nur wenigen Augenblicken ab (*Ṣābiḥa*, *Abū ᶜArab*), manchmal aber auch ein ganzes Menschenleben (*al-Ḥāǧǧ Fayrūz*). Das bedeutet, daß auch die Raffungsintensität von einer Geschichte zur anderen sehr verschieden ist. Die Zeit, in der die Ereignisse abrollen, ist kontinu-

[30] 4.

[31] *Mā tarāhu l-ᶜuyūn* 246 f.

[32] Unter den wenigen Interieurbeschreibungen sind die in *ᶜAmm Mitwallī* 8 ff., *Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān* 9 und *Ab wa-ibn* 88 f. die relativ anschaulichsten; s. ferner die Ansätze zu Naturschilderungen in *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* 50 f. und *ar-Raǧul ṣāḥib al-kalb*, in: ar-Risāla Jg. 1 Nr. 2 (15.2.1933) 31.

[33] Vgl. dazu außer dem o. in Anm. 31 genannten Passus von Muḥammad Taymūr beispielsweise den Anfang der Erzählung *Maᵓsāt qarawīya* in ᶜĪsā ᶜUbayds Sammelband *Iḥsān Hānum* 23 f., ferner Ḥusayn Fawzīs Geschichten *al-Ǧamādāt*, in: al-Faǧr Nr. 15 (14.4.1925) 3 und *Nūstālǧīyā*, in: al-Faǧr Nr. 40 (1.10.1925) 3 f., den Passus in Maḥmūd Ṭāhir Lāšīns Erzählung *Bayt at-ṭāᵓa* (in: *Suḫrīyat an-nāy*, Neudruck Kairo 1383/1964, 45), wo der abendliche Blick von einem Kairiner Hausdach beschrieben wird, (auch zitiert bei an-Nassāǧ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 214 f.) und die poetischen Naturschilderungen in Muḥammad Šawkat at-Tūnīs Erzählband *Fī ẓilāl ad-dumūᶜ* (Kairo 1929; Besprechung einiger Beispiele bei an-Nassāǧ, ibid. 243 f.).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000148

ierlich und schreitet im allgemeinen unilinear vorwärts; plötzliche und unvermittelte Übergänge von einer Situation in eine wesentlich spätere oder frühere gibt es nicht. Wo Zwischenstufen einer Entwicklung ausgespart werden, markiert der Erzähler die inzwischen verflossene Zeit oft durch genaue Angaben: „Zehn Tage nach dieser Begegnung veröffentlichten die Tageszeitungen in ihren Lokalteilen folgendes:...", „Drei Monate später hockte Nāǧiᶜ Bek in der Ecke der Buchhandlung des Azhar-Šayḫs Sallām...",[34] usw. Längere Zeitsprünge in der Größenordnung von Monaten oder Jahren werden überdies oft eigens dadurch motiviert, daß ein am Rande des Geschehens stehender beobachtender Ich-Erzähler durch Umstände, die nicht in der Handlung selbst begründet sind — dringende Geschäfte, Reise in die Sommerfrische, dienstliche Versetzung an einen anderen Ort usw. —, für längere Zeit vom Schauplatz entfernt und damit daran gehindert ist, den Gang der Dinge kontinuierlich zu verfolgen. Die Mehrzahl der Geschichten hat einen kurzen Rückgriff, der die Vorgeschichte der dargestellten Ereignisse hereinholt. Er ist in den Zwanzigerjahren fast immer vorhanden und steht dann häufig innerhalb der stereotypen Personencharakteristiken, zu deren festem Merkmalskatalog, wie wir sahen, die Kategorie „Vorleben" gehörte.

Soweit es sich bei dem Erzählten nicht erklärtermaßen um Jugenderinnerungen handelt, arbeitet der Autor unausgesprochen mit der Fiktion, daß das dargestellte Geschehen oder — bei Handlungen, die sich über Jahre hinziehen — wenigstens das Schlußereignis in etwa in der Gegenwart des Erzählers und des Lesers stattfindet. Diese Gegenwart ist allerdings zumindest in einigen Fällen nicht sehr eng gefaßt: das ärztliche Attest, das in der Geschichte *Wāsiṭat taᶜāruf* (1923) ausgestellt wird, ist von 1917 datiert,[35] und die Haupthandlung von *Ḫalf as-sitār* (1929) spielt — wie man durch einen Blick des Rahmenerzählers auf den Kalender erfährt — im Jahre 1921.[36] Man kann also nicht davon ausgehen, daß die in den Erzählungen beschriebenen Sozialverhältnisse und Lebensformen immer aufs Jahr genau die zeitgenössischen sind. Darum ist es beispielsweise auch nicht möglich, mit

[34] *as-Sāᵓiḥ* 135, 136.
[35] 38.
[36] 95.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000149

letzter Sicherheit zu entscheiden, welchen realen Hintergrund es hat, wenn Frauen noch in 1925 und 1926 erschienenen Geschichten den Gesichtsschleier tragen.[37]

5. Anfänge und Schlüsse

Es gibt in Maḥmūd Taymūrs frühen Erzählungen — wie bei der Unterschiedlichkeit ihrer Typen und Themen nicht anders zu erwarten — kein Einheitsmuster für Beginn und Ende. Es gibt aber bestimmte Formen der Eröffnung und des Abschließens, für die der Autor eine deutliche Vorliebe hegte. Dabei sind die Anfänge stärker standardisiert als die Schlüsse.

Drei Anfangsarten sind es, auf die der Verfasser besonders gern zurückgriff und mit denen er mehr als die Hälfte der Geschichten eröffnet hat: die Konstruktion einer Caféhausszene, die unvermittelte Beschreibung von Personen noch vor Beginn einer Handlung und die Schilderung einer Situation, die einen Einstieg in die Handlung bietet.[38]

Die Eröffnung mit der Caféhausszene ist in über einem Dutzend Erzählungen angewandt. Sie dient nicht immer dazu, einen Gesprächsrahmen für eine Ich-Erzählung herzustellen, wie das bereits mit einigen Beispielen belegt wurde.[39] In einem Teil der Fälle ist sie auch als idyllisches Anfangsbild benutzt, von dem dann ein besonderes Schicksal eines der anwesenden Gäste und damit das eigentliche Geschehen seinen Ausgang nimmt; diese Funktion hat sie etwa in *Man fāta qadīmahū tāha* und *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām*. Anderwärts, zum Beispiel in *al-Wabāʾ* und *ar-Raǧul ṣāḥib al-kalb*, ist sie der Ort, an dem der Ich-Erzähler der Zentralfigur erstmals begegnet. In *Hiya l-ḥayāt* benutzt der Autor sie dazu, die in ihr versammelten Herren der Reihe nach zum Gegenstand von Charakterstudien zu machen. Damit sind ihre Verwendungsweisen noch nicht einmal vollständig beschrieben. Man kann sich aber leicht

---

[37] Vgl. zu diesem Problem p. 68 und p. 235 f.

[38] Natürlich kann auch das Zusammensitzen einiger Herren in einem Café eine Situation sein, die in einem sehr allgemeinen Sinne einen Einstieg in eine nachfolgende Handlung bietet. Wir verstehen hier unter der Einstiegssituation als Anfangsform aber spezieller eine Situation, die bereits einen inhaltlichen Bezug zur nachfolgenden Handlung hat.

[39] S. dazu o. p. 121 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000150

denken, warum Maḥmūd Taymūr sie in so vielen Varianten während der ganzen hier untersuchten Zeit immer wieder gebraucht hat: zum einen bietet eine Caféhausgesellschaft die Möglichkeit, Personen auf einfache und zwanglose Weise einzuführen; zum anderen schafft sie, zumal, wenn sie mit Requisiten wie Wasserpfeifen und Tricktrackspiel ausgestattet ist oder von Schuhputzern und Straßenhändlern umschwärmt wird, viel ägyptische Atmosphäre. Wohl wegen dieses Stimmungsmoments, das direkt bei Beginn einer Geschichte besonders willkommen ist, hat der Autor Caféhausszenen auch noch öfters in die Mitte oder an den Schluß von Handlungen gesetzt.

Ein knappes Viertel der Erzählungen beginnt ohne alle Präliminarien direkt mit einer Personencharakteristik. Diese Form der Eröffnung begegnet in den Jahren bis 1927 sehr häufig, danach nur noch vereinzelt. Besonders oft verwendet ist sie in Erzählungen vom Typus der Charakterstudie — wie etwa *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* und *as-Sitt Tawaddud* —, bei denen sie vom primären Gegenstand des Gestaltungsinteresses her sehr nahe liegt. Doch kommt sie durchaus auch in anderen Erzählungstypen vor, zum Beispiel in der ereignisbetonten Erzählung *Fatāt al-ǧīrān* und in der problemorientierten Erzählung *Raǧab Afandī*.[40] Meist folgt die an den Anfang gestellte Personencharakteristik dem besprochenen Stereotyp. Auf diese Weise wird die Figur zuerst einmal statisch präsentiert und dann durch eine etwaige Handlung in Bewegung gesetzt. Dadurch erhält sie leicht etwas Marionettenhaftes: der Autor nimmt gewissermaßen die Puppe aus der Kiste, zeigt sie erst einmal vor und beginnt dann an den Fäden zu ziehen. Die am Anfang der Geschichte beschriebenen Personen sind nicht immer,[41] aber doch in der Regel auch die Zentralfiguren in dem, was anschließend dargestellt wird.

Etwa ebenso häufig wie der Beginn mit einer Personencharakteristik ist die Eröffnung der Geschichte mit der Schilderung einer Situation, die einen Einstieg in die Handlung bietet. Taymūr verwendet dabei zwei verschiedene Grundtypen von Einstiegssituationen: zum einen die Situation einer oder mehrerer Zentralfiguren unmittelbar vor Beginn der Handlung oder in einem Augenblick ganz an ihrem Anfang,

---

[40] Bei *Raǧab Afandī* erst in der Buchfassung, in der der Ich-Erzähler bereits eliminiert ist.

[41] S. dazu u. p. 260 zum Anfang von *Abū Daršˇ*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000151

ehe das Geschehen noch richtig in Gang gekommen ist; zum anderen eine Situation aus einem fortgeschritteneren Stadium der Handlung, die das, worum es geht, vorwegnehmend illustriert und die dem Leser im nachhinein durch Darlegung ihres Geschehenshintergrunds voll verständlich gemacht wird. Die erste Art der Einstiegssituation ist zum Beispiel in *Wāsiṭat taᶜāruf* benutzt. Diese Geschichte fängt so an: „Sulaymān Afandī lief gerade durch die Muḥammad-ᶜAlī-Straße und blickte immerzu auf die Arztschilder, die an den Balkonen der Häuser aufgehängt waren."; auf einmal findet der junge Mann den Augenarzt, den er gesucht hat, und damit kommt die Geschichte ins Rollen.[42] Den gleichen Situationstyp haben wir am Beginn von *Ṣābiḥa*. Dort heißt es: „Der Fellache ᶜAbdassamīᶜ saß gerade auf einem breiten Stein, der neben einer verlassenen Scheune dalag, und blickte auf den Feldweg hin..." Da kommt auf diesem Feldweg plötzlich seine geliebte Ṣābiḥa daher, und hiermit läuft die Handlung richtig an.[43] Die zweite Art der Einsstiegssituation ist in *Mašrūᶜ Kafāfī Afandī* gegeben. Die ersten paar Zeilen dieser Geschichte lauten: „ᶜAbdalfattāḥ Kafāfī Afandī saß gerade in dem Besucherzimmer, das am Innenhof seines ärmlichen Hauses lag; er sprach mit seinem Freund Šayḫ Aḥmad Ǧād, der Student am Institut für religiöse Gerichtsbarkeit war, und erklärte ihm ausführlich sein großartiges Projekt, das sein Hirn und seine Zeit restlos ausfüllte..."[44] Diese Situation ist nicht der Beginn des Geschehens, sondern gehört zu einer Phase, in der die Arbeit an dem Projekt, um das es in der Erzählung geht, schon in vollem Gange ist. Die Geschichte des Projekts und die Folgen, die Kafāfī Afandīs Bemühen um seine Realisierung hatten, erfährt man erst anschließend. Derselbe Typ von Einstiegssituation liegt in *Niᶜimāt* vor. Hier sieht man eingangs die Heldin traurig in einem Lehnstuhl liegen; die Ereignisse, von denen ihre Traurigkeit herrührt, werden erst danach berichtet.[45] Beide Arten von Einstiegssituationen sind Bilder, die der Einstimmung des Lesers dienen. Sie sind meist in der Verlaufsform (*kāna* mit nachfolgendem Imperfekt) ausgedrückt und laden damit den Leser ein, eine Szene,

---

[42] 28.

[43] 30.

[44] 114.

[45] S. die Werkbeschreibung u. p. 373.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000152

die vor seinem inneren Auge ersteht, zunächst einmal ruhig zu betrachten. Auf diese Weise regen sie die Phantasie intensiv an, ehe sich noch etwas Dramatisches ereignet hat. Der Anfang durch Schilderung einer solchen Einstiegssituation kommt nur bei Erzählungen des ereignisbetonten und des problemorientierten Typus vor, also bei Texten, in denen das Handlungselement verhältnismäßig viel Eigengewicht hat.

Unter den Schlüssen, die in ihrer Konstruktion wesentlich vielfältiger sind als die Anfänge, ist das Ende mit einer Pointe, das in zahlreichen ereignisbetonten Erzählungen vorliegt, das relativ häufigste Lösungsmuster. Die einzige weitere Schlußform, die nicht nur einige wenige Male verwendet ist, ist der Ausklang des Geschehens mit einer anschaulichen kleinen Szene, die noch einmal das Resultat der vorangegangenen Entwicklung und seine Bedeutung für die Betroffenen illustriert: in *Šahr al-ᶜasal baᶜd al-arbaᶜīn* stehen nach dem Ablegen des Dampfers vom Kai von Alexandria die Heldin und der sie begleitende Arzt einander gegenüber, und was sie in diesem Augenblick sagen oder nicht sagen, macht klar, mit wie gegensätzlichen Erwartungen sie die zustandegekommene Reise antreten;[46] der kleine Primarschüler in *Ustāḏ al-qurᵓān* weint bei Schulschluß, weil der Koranlehrer ihm die noch nicht einmal ganz bezahlte Ebenholzfeder weggenommen hat;[47] Muḥsin Bek in *Ḥafla* sitzt am Abend des Beerdigungstages am Eingang des Trauerzeltes, das eigentlich als Festzelt zur Feier der Geburt seines Sohnes hätte dienen sollen, und gedenkt des Verstorbenen mit Seufzern, aus denen nicht nur Trauer über ihn spricht;[48] usw. Ansonsten sind die Schlußlösungen fast so verschieden wie die dargestellten Personen, Ereignisse und Probleme.

Inhaltlich gesehen offene Schlüsse, wie man sie in *Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān* und *al-Umūma* hat, sind höchst seltene Ausnahmeerscheinungen. Die Erzählungen enden fast alle geschlossen: wo es um ein Charakterbild ging, hat sich dieses gerundet; wo ein Milieu geschildert werden sollte, sind genügend Einzelelemente für einen Gesamteindruck zusammengefügt; wo hauptsächlich eine Ereignisfolge darzustellen war, ist ein äußerer Abschluß, ein Resultat, eine Pointe,

---

[46] 67 f.
[47] 53.
[48] 251.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000153

ein Eklat da, so daß Autor und Leser das Fazit und, wenn sie wollen und die Materie dazu angetan ist, auch eine Nutzanwendung ziehen können; wo Probleme im Vordergrund des Interesses standen, erscheinen diese zwar am Ende von der Sache her nicht immer gelöst, aber sie sind dem Leser in jedem Fall nachdrücklich zu Bewußtsein gebracht worden. So bleiben am Schluß der Texte vordergründig so gut wie nie unbeantwortete Fragen übrig.

6. Die Wahl der Titel

Maḥmūd Taymūr bevorzugte in seinen frühen Erzählungen eindeutig Titel, die auftretende Figuren bezeichnen. Diese Figurentitel machen bei den Erstpublikationen rund 55 % aus — ein Anteil, der sich durch die bei späteren Wiederveröffentlichungen manchmal vorgenommenen Titeländerungen nicht nennenswert verschob.

Die Mehrzahl der Figurentitel enthält einen Eigennamen oder eine *kunya*. Einige bestehen sogar nur aus ihnen: *Ṣābiḥa*, *Umm Zayyān* usw. Fast ein Drittel von ihnen setzt sich lediglich aus Eigenname und Titel oder Anrede zusammen: *aš-Šayḫ Čumᶜa*, *as-Sitt Tawaddud*, *Māǧid Afandī*, *al-Ḥāǧǧ Fayrūz*, *Ḥasan Āġā* usw. Diese Kombination benutzte der Autor auch gern in Titeln, die nicht direkt Figuren, sondern — konkrete oder abstrakte — Sachen oder aber Vorgänge bezeichnen: *Ḫiṭāb min Munīr Bek*, *Mašrūᶜ Kafāfī Afandī* usw.; *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṯunā ᶜan nafsihī*.

Etliche Figurentitel verbinden den Eigennamen oder die *kunya* — ob nun mit oder ohne Ehrentitel und Anrede — mit Verwandtschaftsbezeichnungen oder Berufsbezeichnungen oder mit beidem zusammen: *Ḥālat Sallām Bāšā*, *Naǧīya ibnat aš-šayḫ*,[49] *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb*, *aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām* (*aw al-Mizwāǧ*). Weiter sind Übernamen als Figurentitel verwendet: *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* und — gleich für drei Personen zusammen — *aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas*.

Öfters geben Berufsbezeichnungen den Titel ab: *Ustāḏ al-qurʾān*, *Ḥakīm al-markaz*, *aš-Šaḥḥāḏ*, *al-Muṣawwir* und — mit Voranstellung

[49] „*šayḫ*" ist in diesem Falle eine Berufsbezeichnung, denn es meint einen dörflichen Koranschulmeister, der in einer veränderten Fassung des Titels mit dem ägyptischen Wort *fiqī* bezeichnet ist.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000154

eines Begriffs, der persönliche Bekanntschaft suggeriert — *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwazzaf*. Daneben stehen andere Eigenschaftsbezeichnungen verschiedenster Ordnung: *as-Sāʾiḥ*, *al-Munqiḏ*, *al-Kasīḥ*, *ar-Raǧul al-marīḍ*, *ar-Raǧul ṣāḥib al-kalb*, *al-Mizwāǧ*, *al-Yatīma*, *al-Maḥkūm ʿalayhi bi-l-iʿdām*. Sie sind genau wie die Berufsbezeichnungen, die als Titel dienen, grundsätzlich durch den Artikel oder einen nachfolgenden Genitiv determiniert — mit einer einzigen Ausnahme. [50]

Maḥmūd Taymūrs Vorliebe für solche Figurentitel machte sich nicht nur bei Erzählungen vom Typus der Charakterstudie bemerkbar, bei denen es von vornherein naheliegt, den Namen oder die Eigenschaft des Porträtierten über den Text zu setzen. Vielmehr haben auch seine ereignisbetonten und problemorientierten Erzählungen oft Titel dieser Art. Das kann durchaus sinnvoll wirken, wenn die im Titel genannte Person die einzige Zentralfigur ist, wenn sie das Problem allein in sich austrägt oder wenn sie die Gestalt ist, um die alle anderen in ihrem Denken und Tun kreisen, so daß sie tatsächlich in der einen oder anderen Weise den Kern des Erzählten markiert. Mitunter fixiert eine solche Titelwahl die Aufmerksamkeit des Lesers aber auch etwas willkürlich auf eine Person, der eine solche Rolle gar nicht zukommt: die Titelheldin von *Ṣābiḥa* hat etwa gleichviel Gewicht wie ihr Partner ʿAbdassamīʿ, und der Erzählfocus liegt sogar überwiegend in diesem Partner; in *Naǧīya ibnat aš-šayḫ* ist der Vater die Zentralfigur, und die Tochter ist kaum profiliert; der Titelheld von *al-Ḥāǧǧ ʿAlī* wird zwar genau mit Namen und Ehrentitel identifiziert, aber seine Identität ist für die Spukgeschichte, in der er nach seinem Tode als Gespenst auftritt, vollkommen gleichgültig. In derartigen Fällen besteht ein deutlicher Bruch zwischen Titel und Text, und die Individuenbezeichnung, die aufs erste so schön präzis klingt, macht in Wahrheit nicht auf das neugierig, worum es nachher geht.

Was reizte Maḥmūd Taymūr an den Figurentiteln so sehr? Zunächst einmal sicher, daß sie beim Leser durch die Nennung von dem Erzähler allem Anschein nach bekannten und seiner Meinung nach bemerkenswerten Individuen sehr gezielt den Wunsch nach weiterer Information

[50] *Muġaffal*. — Inhaltlich betrachtet eine Sonderform der Figurentitel, die ein bestimmtes Individuum bezeichnen, sind Titel, die aus der Bezeichnung einer von einem Psychopathen vermeintlich wahrgenommenen übersinnlichen Erscheinung personalen Charakters bestehen: *ʿIfrīt Umm Ḫalīl*, *aš-Šayṭān*, *Ḥūrīyat al-baḥr*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000155

wecken. Doch darin erschöpft sich ihre Wirkung nicht: sie evozieren eine Realität, die überschaubar ist und in der der Mensch nicht anonym dahinlebt; und wo sie, wie so oft, Eigennamen mit Ehrentiteln oder Anreden kombinieren oder aber eine Berufsbezeichnung enthalten, beschwören sie auch gleich die Vorstellung von einer Wirklichkeit herauf, in der jeder seinen wohldefinierten sozialen Status hat. So sah der Autor die Welt, die ihn umgab, und so wollte er sie seinem Publikum präsentieren.

Weitere Titeltypen, die Maḥmūd Taymūr zwar wesentlich seltener verwendete, die aber unter den zwischen 1920 und 1934 erschienenen Erstpublikationen immerhin noch mit Anteilen zwischen 5 und 10 % vertreten sind, sind Vorgangsbezeichnungen, Bezeichnungen des Resultats des ganzen erzählten Geschehens und schließlich Bezeichnungen von konkreten oder abstrakten Sachen, um die sich die Geschichten drehen.

Die Vorgangstitel bestehen entweder in ganzen Sätzen — *al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uǧratihī*, *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥadditunā ᶜan nafsihī*, *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist*[51] — oder in Infinitiven — *al-Munāfasa*, *al-Iflās*, *Inqilāb*. Sie sind mit Ausnahme von *Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥadditunā ᶜan nafsihī*, wo der bezeichnete Vorgang nicht das in der Erzählung Geschehende, sondern der Erzählvorgang selbst ist, den Geschichten des ereignisbetonten und des problemorientierten Typus vorbehalten.

Titel, die das Resultat des Gesamtvorgangs angeben, sind durchweg Nomina, eventuell noch mit näheren Bestimmungen. Ein besonders reizvolles Beispiel für sie ist *al-Waẓīfa aḫīran* („*Endlich die Anstellung*!"), weil das „endlich" ein unbestimmtes Vorgefühl davon vermittelt, wieviele Komplikationen dem Resultat vorausgegangen sein müssen. Im Falle dieser einen Geschichte ist diese Titelart ausnahmsweise für eine Charakterstudie benutzt, die freilich auf der Schilderung einer Entwicklung aufgebaut ist. Ansonsten sind solche Resultatstitel — wie bei *al-Infiǧār*, *at-Tawba* oder *al-Aṭlāl* — aber auf ereignisbetonte und problemorientierte Erzählungen beschränkt.

---

[51] Der Titel folgt ausnahmsweise dem Sprachgebrauch des Dialekts. Er bedeutet „Abū ᶜAlī ist im Begriff, sich als Künstler zu betätigen." oder, freier übersetzt, „Abū ᶜAlī wird Künstler.". (Das grundsätzlich ebenfalls mögliche resultative Verständnis des Partizips *ᶜāmil* ist vom Inhalt her ausgeschlossen.)

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000156

Bezeichnungen von Sachen, um die es im Erzählten geht, sind Titel wie *Ḥiṭāb min Munīr Bek*, *Mašrūᶜ Kafāfī Afandī*, *Ḥafla*, *al-Ġarām al-awwal*, *Ḥuzn ab*, auch die Neufassung des Titels von *Ustāḏ al-qurʾān*, *al-Qalam al-abnūs*. Sie sind vorzugsweise für den ereignisbetonten Erzählungstyp benutzt. Unter den bezeichneten Sachen überwiegen die abstrakten. Dieser Umstand und ganz allgemein die Seltenheit solcher Sachtitel zeigen, daß sich Maḥmūd Taymūr gerade im Punkt der Titelwahl wenig von Maupassant hat inspirieren lassen, zu dessen berühmtesten Geschichten ja solche mit Titeln wie *La Ficelle*, *La Parure* und *Le Parapluie* gehören.

7. Das Vertrauen zum Leser als erzähltechnisches Problem

Wenn es Maḥmūd Taymūrs frühen Erzählungen oftmals an Dichte der Wirkung fehlt, so sind nicht immer Bauprobleme wie die Schwierigkeit des Zusammenbringens von Personencharakteristik und Handlung oder eine zu wenig aufs Wesentliche konzentrierte Darstellungsweise daran schuld. In vielen Fällen ist es auch ein über das Ziel hinausschießendes Streben nach Klarheit und Vollständigkeit der Aussagen über wesentliche Punkte, das den Erzählfluß zerdehnt und den Eindruck der Geschlossenheit stört.

Maḥmūd Taymūr bedient sich während des ganzen hier untersuchten Zeitraums in der Mehrzahl seiner Geschichten eines Erzählstils, der der Phantasie, dem Gedächtnis und dem Urteilsvermögen des Lesers nicht sehr viel zutraut und ihm deshalb auch wenig überläßt. Er ist mit einer gewissen Ängstlichkeit darum bemüht, alles, was für das Verständnis der Sache wesentlich sein könnte, eindeutig und lückenlos zu Papier zu bringen. Darum gehört die Kunst des Aussparens, symbolischen Verdichtens, Andeutens und In-der-Schwebe-Lassens nicht zu seinen stärksten Seiten, und darum fehlen in seinen Beschreibungen von Personen und Ereignissen auch weitgehend die Zwischentöne. Texte wie *Ṣābiḥa*, *Abū ᶜArab* und *Naǧīya ibnat aš-šayḫ*, die im Vertrauen auf die Aussagekraft einfacher Gesten und bildhafter Szenen mit sparsamsten Mitteln eine große Intensität der Aussage erzielen, sind bei ihm zwischen 1920 und 1934 die Ausnahme, nicht die Regel. Im allgemeinen dominiert bei ihm die Tendenz, nichts unausgesprochen zu lassen,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000157

die Dinge so direkt wie möglich zu bezeichnen und die Vorstellungen des Lesers bis in die Details hinein festzulegen.

Diese Grundhaltung treibt in der Textgestaltung zuweilen auffällige Blüten. So bekommen etwa Personen, die als Angehörige anderer Personen unter einer entsprechenden Bezeichnung („sein Onkel", „seine Ehefrau") eingeführt und damit unzweideutig identifiziert worden sind, mehrere Seiten nach ihrem ersten Auftreten ganz plötzlich auch noch einen Eigennamen, nach dem dann in Klammern erst wieder erklärt wird, es handele sich bei ihnen um besagte Angehörige[52] — gerade, als wäre dem Autor im nachhinein die Befürchtung gekommen, ohne Eigennamen könnten sie mit irgendwem verwechselt werden. Oder die Art der Familienbeziehungen, die zwischen auftretenden Personen bestehen, wird über das Maß des Nötigen hinaus immer weiter präzisiert und unterstrichen. Ins Extrem getrieben ist dieses Verfahren in *Man fāta qadīmahū tāha*. Dort wird Kāmil Afandī erstmals auf Seite 183 in einer nachgestellten Klammer als der Schwager von Ḥāǧǧ Muṣṭafā deklariert, auf Seite 198 ein zweites Mal ohne Klammer; auf Seite 203 bekommt man dann gesagt, daß Nabawīya, die Ehefrau des Ḥāǧǧ Muṣṭafā, die Schwester von Kāmil Afandī ist; und schließlich wird auf Seite 206 dem Namen dieser Nabawīya eine Klammer nachgeschickt, die daran erinnert, daß sie die Ehefrau von Ḥāǧǧ Muṣṭafā ist — obwohl man das inzwischen nun wirklich weiß.[53] Die ganze Geschichte ist so unkompliziert, daß man die Relation zwischen diesen drei Figuren mühelos nach einmaliger Erwähnung im Kopf behalten kann. In *aš-Šayṭān* wird im Abstand von einigen Seiten zweimal darauf hingewiesen, daß ᶜAzzāzi der Gärtner des Šayḫs Muwāfī ist[54] — man könnte es ja vergessen haben.

Manchmal bekommt der Leser regelrecht Nachhilfe. Eine Formulierung, bei der rein grammatikalisch nicht ganz eindeutig ist, auf welche Person sie sich bezieht, die aber dennoch im gegebenen Kontext auf keinen Fall mißverstanden werden kann, wird in Klammern

---

[52] *Man fāta qadīmahū tāha* 203; *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* 120.

[53] Vgl. auch *Ab wa-ibn* 93, wo dem Namen der Umm ᶜAbdalḫāliq auf einmal in Klammern die Erklärung „*zawǧat Maḥǧūb Afandī*" nachgestellt wird, obgleich der Leser an dieser Stelle längst begriffen hat, daß sie die Frau von Maḥǧūb Afandī ist.

[54] 76 und 81.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000158

nachträglich noch einmal eigens erläutert — sogar mitten im Dialog.[55] Folgerungen, die sich aus bereits Gesagtem ganz selbstverständlich ergeben, bleiben dem Leser nicht einfach überlassen: entweder beweist ihm der Autor durch ein passendes Arrangement der Handlung eigens, daß es wirklich so steht, wie er denkt, oder er sagt ihm ausdrücklich, was er zu denken hat. In *al-Wabāʾ* wird der gescheiterte Primarschüler Ḥilmī durch die Beschreibung des Ich-Erzählers und durch das, was er selbst sagt, von vornherein so charakterisiert, daß der Leser seine Behauptung, er studiere eifrig Wissenschaften wie Soziologie, Psychologie, Astronomie usw., sofort als bloße Angabe durchschaut. Aber das reicht nicht: der Ich-Erzähler muß auch noch durch Visitation von Ḥilmīs Unterkunft verifizieren, ob er nun die genannten Wissenschaften studiert oder nicht: „Ich pflegte ihn immer wieder unangekündigt in seinem Privatzimmer zu besuchen, um zu sehen, wie weit er es in seinen Studien und Forschungen gebracht habe..."[56] Und was der Ich-Erzähler dort sieht, ist genau das, was der Leser sich schon längst gedacht hat: Ḥilmī studiert n i c h t. In *Šahr al-ʿasal baʿd al-arbaʿīn* wird die „gefährliche Krankheit", deretwegen die Heldin angeblich zur Kur nach Europa reisen muß und die von sämtlichen Personen der Geschichte als erlogen durchschaut wird, noch einmal eigens in Klammern als „imaginär" gekennzeichnet[57] — der Leser könnte ja als einziger nicht gemerkt haben, was gespielt wird. Und in *Ḥafla*, wo die Ehefrau von Muḥsin Bek nach der Geburt ihres Sohnes das Fest vorbereitet, mit dem dieses freudige Ereignis gefeiert werden soll, steht nicht nur: „Die Hānum gab bei der Schneiderin ein neues Kleid in Auftrag, das zu ihrer jetzt schlanken Figur paßte", sondern direkt danach auch noch in Klammern: „nach dieser Entbindung"[58] — vielleicht hat der naive Leser nicht begriffen, warum sie jetzt auf einmal schlanker ist!

Es ist nur eine Minderheit von Erzählungen, in denen Maḥmūd Taymūr mit so offenkundig überflüssigen Klarstellungen, womöglich noch solchen, die in Klammern gesetzt sind und damit schon optisch den Text sprengen, in die fiktive Wirklichkeit einbricht und damit

---

[55] *al-Malal* 120 (hier im Dialog); *Abū ʿAlī ʿāmil artist* 115.

[56] 91.

[57] 66.

[58] 241.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000159

ihre Atmosphäre zerstört. Aber das Problem seines Bedürfnisses, möglichst viel selbst zu sagen, reicht über diese Fälle weit hinaus. Er hat den an sich löblichen Wunsch, sich unmißverständlich auszudrücken und seinem Publikum deutlich konturierte Personen und Ereignisse vorzuführen. Nur tut er diesem Wunsch in einem großen Teil seiner frühen Erzählungen mit einem Hang zum vordergründig Kompletten und Expliziten Genüge, der der Phantasie und dem Intellekt des Lesers etwas die Lust am aktiven Mitgehen nimmt. Es scheint, als habe er in seinem Eifer um die künstlerische Vervollkommnung der ägyptischen Kurzgeschichte oft ein wenig die Tatsache aus dem Blick verloren, daß sich die Wirkung dichterischer Texte nicht auf dem Konzeptblatt des Autors, sondern im mitschaffenden Bewußtsein des Lesers vollendet.

8. Zur Frage der Formbestimmung

In welchem Sinne erfüllen die untersuchten kürzeren Erzählungen Maḥmūd Taymūrs den Begriff der Kurzgeschichte? Was im Vorangegangenen über ihren Gehalt und ihre Gestaltung festgestellt wurde, zwingt zu der Konsequenz: will man sie als Kurzgeschichten bezeichnen, dann muß man dabei von eben jenen Strukturmerkmalen abstrahieren, die in neueren Versuchen deutschsprachiger Literaturwissenschaftler, die deutsche oder ganz allgemein die moderne Kurzgeschichte zu definieren, am häufigsten genannt werden. Der vielbeschworene „Schicksalsbruch" etwa, der in deutschem Schrifttum seit einer einschlägigen Dissertation von Klaus Doderer[59] immer wieder als spezifischer Gegenstand der Kurzgeschichte angegeben wird, spielt in diesen Texten keine nennenswerte Rolle. Daß, wie von Doderer vorausgesetzt, „die Folgerichtigkeit des Geschehens durch ein übermächtiges Ereignis aufgehoben wird" und der Held so in eine „Ausnahmesituation" gestellt wird, auf die er reagieren muß,[60] kommt allenfalls ausnahmsweise einmal in *Naǧīya ibnat aš-šayḫ* oder *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* vor. Weiter ist der offene Schluß, der in vielen Begriffsbestimmungen als für die Kurzgeschichte konstitutiv erachtet wird,[61] bei Maḥmūd Taymūr so gut wie

---

[59] *Die Kurzgeschichte in Deutschland.* Wiesbaden 1953.

[60] Ibid. 44 f.

[61] S. z.B. Doderer (ibid.) 42; Kilchenmann 19, 25; Josef Donnenberg in: Walter Weiss, Josef Donnenberg, Adolf Haslinger, Karlheinz Rossbacher,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000160

nie anzutreffen. Und die Aussparung,[62] das Arbeiten mit nur grob umrissenen Gestalten, die vom Leser vervollständigt werden müssen,[63] oder der Verzicht auf folgerichtigen Aufbau,[64] lauter Verfahrensweisen, die von deutschsprachigen Theoretikern als typisch für die Kurzgeschichte erachtet wurden, werden von Taymūr in aller Regel gerade nicht praktiziert.

Die Texte, die er *qiṣṣa* oder *uqṣūṣa* nennt und die in der arabischen Sekundärliteratur Kurzgeschichten heißen, würde man, hielte man sich an die deutschen Konventionen, sicher großenteils nicht als Kurzgeschichten, sondern als Novellen bezeichnen. Diese Kategorie würde allerdings für einen anderen Teil dieser Texte — etwa die Charakterstudien *aš-Šayḫ Ču*m*ᶜa* und *Māǧid Afandī* — wiederum nicht passen. Ihre Anwendung wäre zudem insofern problematisch, als im Bewußtsein des Autors selbst die Novelle als von anderen epischen Kurzformen geschiedene Erzählungsart gar nicht existierte. Für ihn fielen nun einmal alle seine kürzeren Erzählungen unter den Begriff *qiṣṣa* oder *uqṣūṣa*. Sagt man dafür einheitlich „Kurzgeschichte", so muß man sich allerdings darüber im klaren sein, daß man damit in Maḥmūd Taymūrs Fall eine Kunstform meint, deren konstitutive Merkmale nur sehr allgemeiner Art sind: geringer äußerer Umfang; Konzentration durch Beschränkung auf eine kleine Zahl sinntragender Figuren und auf eine einfache, meist in sich selbst nicht verzweigte Ereignisfolge; Verzicht auf die Darstellung komplexer Zusammenhänge.

Um die Kurzgeschichten des Autors klar von seinen Romanen abzugrenzen, reichen diese allgemeinen Merkmale im übrigen schon aus — sofern man sie zusammennimmt und nicht das quantitative Moment allein betrachtet. Weil dieses quantitative Moment meist isoliert betrachtet wurde, gehen in der arabischen Sekundärliteratur die Meinungen darüber auseinander, welches Werk als der erste Roman Maḥmūd Taymūrs zu bewerten ist. ᶜAbdalmuḥsin Ṭāhā Badr zählt

---

Gegenwartsliteratur. Zugänge zu ihrem Verständnis, Stuttgart 1973, 87; Rohner 246 ff. (mit gewissen Einschränkungen der Geltung des „offenen Schlusses").

[62] S. z.B. Kilchenmann 17, 36; Donnenberg (s. vorige Anm.) 87; Rohner 164. An diesen Stellen wird nicht durchweg das Wort „Aussparung" benutzt, aber die Sache beschrieben.

[63] Kilchenmann 19, 36.

[64] Ibid. 17, 19, 64.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000161

Rağab Afandī als ersten Roman, als zweiten dann *al-Aṭlāl*.[65] ᶜAbbās Ḥiḍr ist der Meinung, daß der Autor sich mit *Rağab Afandī* und *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* „der romanhaften Gestaltungsweise zuwendet".[66] Und Sayyid Ḥāmid an-Nassāğ geht in seinem Buch über die Entwicklung der ägyptischen Kurzgeschichte auf *Rağab Afandī*, wohl weil er dieses Werk im Anschluß an Badr ebenfalls als Roman einstuft, gar nicht ein und erklärt die vier längeren Geschichten *Ab wa-ibn*, *al-Waẓīfa aḫīran*, *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* und *Muḏakkirāt artist*, die 1925 und 1926 fortsetzungsweise in „al-Faǧr" erschienen, zu Erzählungen „rein romanhaften Gepräges".[67] Sieht man einmal von *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* ab, einem Text, der wohl nur deshalb in diesen Katalog potentieller Romane geraten ist, weil er in der Buchpublikation an *Rağab Afandī* angehängt wurde, dann stützt sich die Ansicht, daß ein Roman oder eine romanähnliche Erzählung vorliege, offensichtlich in allen Fällen außer dem von *al-Aṭlāl* nur auf das Kriterium der Länge. Denn selbst der relativ längste von den anderen Texten, *Rağab Afandī*, ist im Hinblick auf die Zahl der sinntragenden Personen, die innere Differenziertheit des Geschehens und den Komplexitätsgrad des dargestellten Sinnzusammenhangs nicht grundsätzlich anders beschaffen als viele wesentlich kürzere Erzählungen: es gibt nur eine einzige Zentralfigur und zwei weitere handlungstragende Figuren von begrenzterer Bedeutung, die Handlung ist einsträngig, und alles, was an Wirklichkeit in den Blick kommt, steht in einem einfachen Zusammenhang, nämlich dem der schrittweisen Entwicklung einer Wahnidee — nur daß dieser Text eine überdurchschnittlich große Wortzahl aufweist und in durchnumerierte größere Abschnitte gegliedert ist. *Rağab Afandī* entspricht also, genau wie etwa *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* oder *al-Waẓīfa aḫīran*, nach Inhalt und Aufbau durchaus dem Typus der Kurzgeschichte in Maḥmūd Taymūrs Sinne.[68] Eine merklich größere Zahl sinntragender

---

[65] 233 und 422; ähnlich NAWFAL, der *Rağab Afandī* als ersten Roman des Autors bezeichnet und die ihm nur in der Fassung von 1934 bekannte Geschichte *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* ebenfalls einen Roman nennt.

[66] 198.

[67] *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 350 mit Anm. 2.

[68] Diesen Eindruck hatte offenbar auch Maḥmūd Taymūr selbst, denn er kündigte den Band *Rağab Afandī* im Anhang des Bandes *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* als „*al-maǧmūᶜa ar-rābiᶜa mina l-aqāṣīṣ al-miṣrīya li-l-muᵓallif*" an und versah später

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000162

Personen, eine über größere Strecken durchgehaltene Mehrsträngigkeit des Geschehens und die Darstellung eines komplexen Entwicklungszusammenhanges findet man erst in *al-Aṭlāl*. Erst dieses Werk hebt sich also nicht allein in quantitativer, sondern auch in qualitativer Hinsicht von der großen Masse der kürzeren Erzählungen des frühen Taymūr ab. Außerdem bietet es im Gegensatz etwa zu *Raǧab Afandī* die „Weltfülle", die weithin als Wesensmerkmal des Romans gilt: es breitet vor dem Leser einen umfassend angelegten und weit ausgesponnenen Lebenskontext aus, in den an Impressionen vieles verwoben ist, was mit dem Generalthema, der Selbstfindung des Ich-Erzählers auf dem Wege über seine Beziehungen zu verschiedenen Frauen, nur lose zusammenhängt.[69] Nach qualitativen Kriterien ist deshalb *al-Aṭlāl* als erster Roman Maḥmūd Taymūrs zu betrachten.[70]

---

die Titelgeschichte von *Raǧab Afandī* im Buch mit einem Untertitel, der sie schlicht als *qiṣṣa* kennzeichnete.

[69] In Bezug auf die „Weltfülle" nimmt die Fassung von *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* aus dem Jahre 1930 (s. die Werkbeschreibung u. p. 336), die den Helden in einer Serie von komödiantischen Nummern mit immer neuen Personen und Situationen konfrontiert, eine Sonderstellung ein. Insofern bildet dieses Werk tatsächlich einen Grenzfall zum Roman, und es ist nicht erstaunlich, daß Maḥmūd Taymūr es in einer Vorankündigung (s. u. p. 161) als *riwāya* einstufte.

[70] Dieser Auffassung ist, wie es scheint, auch ᶜABDALḤAMĪD IBRĀHĪM: er erwähnt nach Besprechung einiger Geschichten, in denen seiner Ansicht nach bereits das Talent Maḥmūd Taymūrs fürs Romaneschreiben zutage trat, als zwei Romane, die ihm dann tatsächlich glückten, *al-Aṭlāl* und *Nidāᵓ al-maǧhūl*, was vermutlich heißt, daß er sie als seine ersten betrachtet (221). Seine Auffassung, der Autor sei eigentlich von vornherein mehr zum Romaneschreiben als zum Schreiben von Kurzgeschichten prädisponiert gewesen und viele seiner frühen Kurzgeschichten seien ihrer Anlage nach im Grunde Romane (220 f.), ist allerdings nicht haltbar; die Beispiele, mit denen er diese Theorie belegen zu können glaubt, sind teils atypisch, teils beweisen sie nicht das von ihm Postulierte.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000163

KAPITEL V:

DIE SPRACHE DER ERZÄHLUNGEN

Wenn von der „Sprachfrage" bei Maḥmūd Taymūr die Rede ist, dann meint man damit gewöhnlich das Problem seines praktischen Verhaltens und seines theoretischen Standpunkts in der Frage der Verwendung des Dialekts in Dialogen. Dieses Problem ist in seinen Grundzügen hinreichend erforscht[1] und braucht daher an dieser Stelle nicht erörtert zu werden. Die Sprache von Maḥmūd Taymūrs frühen Erzählungen wirft jedoch auch noch andere Fragen auf.

Eine von ihnen ist die, welchen Einfluß der Dialekt auf die Sprache des Autors dort hat, wo er sich entschlossen hat, ihn nicht zu verwenden, und bewußt *fuṣḥā* schreiben will. Die *fuṣḥā* ist für ihn wie für alle modernen Araber zunächst einmal nicht die Muttersprache. Selbst Gebildete, für die die *fuṣḥā* durch langjährige Schulung zu einem geläufigen Mittel des mündlichen und schriftlichen Ausdrucks geworden ist, denken niemals ausschließlich in ihr, sondern daneben auch noch im Dialekt. Darum schlägt sich der Dialekt dann vielfach unbeabsichtigt in der geschriebenen *fuṣḥā* nieder.

In Taymūrs *fuṣḥā* macht er sich schon darin bemerkbar, daß der Autor das *hamz* oft wegläßt, wo es der letzte Radikal des Wortes ist oder nach den Regeln der *fuṣḥā* diesen Radikal zu vertreten hätte, aber im Dialekt nicht gesprochen wird. Dieses Phänomen ist bei dem Autor insbesondere in seinen ersten Publikationsjahren zu beobachten; es findet sich am häufigsten in den in Zeitschriften erschienenen Erst-

---

[1] S. dazu vor allem DIEM 113-117 (mit Gegenüberstellung der ursprünglichen Dialektfassung und der durch spätere Überarbeitung zustandegekommenen *fuṣḥā*-Fassung eines kurzen Dialogstücks); ferner AN-NASSĀĞ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 351-357 (mit längerer Probe aus einem Dialekt-Dialog und ebenfalls einer Gegenüberstellung der Dialektfassung und der späteren *fuṣḥā*-Fassung eines Dialogs), DROZDÍK und MEKHITARIAN (s. Literaturverzeichnis).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000164

veröffentlichungen der Erzählungen, kommt aber auch in den Buchfassungen, in denen der Verfasser diesen „Fehler" meist schon im Zuge einer Überarbeitung herauskorrigiert hat, nicht selten vor. So schreibt er beispielsweise auch dort noch *tabtadī* statt *tabtadiʾu*, *hudū* statt *hudūʾ* und *saqqā* statt *saqqāʾ*.[2] Der Dialekt bricht auch durch, wenn er statt *kam ᶜāman* einfach ohne Akkusativ *kam ᶜām* sagt[3] oder wenn er, wie in der Wortgruppe *ṯalāṯat duyūk rūmī* („drei Truthähne"), in typisch ägyptischer Manier die Nisbe unverändert läßt.[4] Mitunter wirkt der Dialekt in die Syntax hinein, etwa durch die charakteristische Unterdrückung des „*an*" in dem Satz: „... *yumkinu yaṭlaᶜu laka ‚bi-smi llāhi r-raḥmāni r-raḥīm'.*" („... vielleicht erscheint dir der ‚Gottseibeiuns'.")[5] Oder aber er steht deutlich hinter der Wortwahl: wenn statt „*Kuntu urīdu an aḥḍura ḏālikā l-maʾtam*" „*Kāna bi-waddī...*" gesagt wird,[6] dann ist das zwar nach den Regeln der *fuṣḥā* nicht falsch, aber man hört doch das geläufige dialektale „*biddī*" durch.

Die *fuṣḥā* ist für Maḥmūd Taymūr wie für alle modernen Araber keine in der Kindheit auf natürlichem Wege erworbene, sondern eine nachträglich erlernte Sprache, und der Prozeß ihrer Erlernung war bei ihm während der hier untersuchten Zeit trotz der intensiven philologischen Förderung, die ihm sein Vater hatte angedeihen lassen, noch keineswegs auf der ganzen Linie erfolgreich abgeschlossen. Die Erzählungen, hier wiederum vor allem die in Zeitschriften publizierten Erstfassungen, aber auch noch die bereits überarbeiteten Buchfassungen, offenbaren in dieser Hinsicht mancherlei Schwächen. Unsicher ist der Autor zum Beispiel noch im Umgang mit Wurzeln *ultimae infirmae*. Manchmal weiß er nicht, wie der letzte Radikal in der *fuṣḥā* wirklich lautet, und schreibt deshalb *tawaḍḍayā* statt *tawaḍḍaʾā* („sie vollzogen

---

[2] *Wāsiṭat taᶜāruf* 30, *Ab wa-ibn* 93, *Mahzalat al-mawt* 24 *und* 29.

[3] *ar-Raǧul al-marīḍ* 79 (in wörtlicher Rede, die aber sonst in *fuṣḥā* geschrieben ist).

[4] *Man fāta qadīmahū tāha* 193. Die Regel der Unveränderlichkeit der Nisbe gilt im ägyptischen Dialekt nur bei unbelebten Wesen, aber um solche handelt es sich hier, denn die Truthähne treten nur als Eßware in Erscheinung.

[5] *aš-Šayṭān* 82 (in wörtlicher Rede, die aber sonst in *fuṣḥā* geschrieben ist; in diesem Kontext blieb für Maḥmūd Taymūr offenbar auch nach seiner grundsätzlichen Entscheidung gegen den Dialekt als Dialogsprache die Gefahr einer Interferenz zwischen *fuṣḥā* und Dialekt besonders groß; vgl. dazu Anm. 3).

[6] *Ḥālat Sallām Bāšā* 180.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000165

beide die rituelle Waschung") [7] oder sagt für „Einkäufe" *muštarawāt* statt *muštarayāt.* [8] Oder er bildet den Apocopatus nicht korrekt, sagt also *lā tansā* statt *lā tansa* („vergiß nicht!") oder *lam yataᶜaddāhā* statt *lam yataᶜaddahā.* [9] Mit dem Dual hatte Maḥmūd Taymūr auch noch jenseits der in dieser Arbeit betrachteten Schaffensphase seine Schwierigkeiten. So setzte er in der Geschichte *Qaṣīdat ġarām*, die zuerst im Mai 1935 in einer Zeitschrift und dann 1936 erneut in einem Sammelband erschien, [10] bei den beiden Damen, die in diesem Werk ständig gemeinsam auftreten, in der Erstfassung die auf sie bezogenen Verben oft in den männlichen statt in den weiblichen Dual und die sie vertretenden Pronomina, von denen es passende Duale gibt, teils in den Plural statt in den Dual; erst in der Zweitfassung korrigierte er alle diese Formen in die richtigen Duale. Solche kleinen Fehler mindern Maḥmūd Taymūrs Verdienste auf sprachlichem Gebiet insgesamt nicht; sie sind aber insofern aufschlußreich, als sie zeigen, daß in den Zwanziger- und Dreißigerjahren bei einem arabischen Schriftsteller selbst unter ungewöhnlich günstigen persönlichen Voraussetzungen eine völlig sichere Beherrschung der hochsprachlichen Grammatik nicht selbstverständlich war.

Im Bereich der Wortwahl lassen Maḥmūd Taymūrs frühe Erzählungen zwei Hauptprobleme erkennen: erstens die Schwierigkeit, Begriffe aus europäischen Sprachen, die in Ägypten früher unbekannt gewesene moderne Zivilisationsgüter bezeichnen, in ein verständliches Arabisch zu überführen; und zweitens die Schwierigkeit, den Wortschatz der modernen arabischen Schriftsprache so zu gestalten, daß die historische Kontinuität zwischen dem klassischen und dem zeitgenössischen Arabisch möglichst weitgehend gewahrt bleibt.

Die erstgenannte Schwierigkeit, an deren Überwindung Maḥmūd Taymūr noch Jahrzehnte später mit der Herausgabe eines Vokabulars selbstgeschaffener Äquivalente für europäische Bezeichnungen moderner

---

[7] *Raǧab Afandī* 66.

[8] *Ab wa-ibn* 97; *Man fāta qadīmahū tāha* 197.

[9] *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb* 206; *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* 114.

[10] Zuerst in: Maǧallatī Jg. 1 Nr. 11 (1.5.1935) 1225-1248, dann in: *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* 33-69.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000166

Zivilisationsgüter weiterarbeitete,[11] manifestiert sich in den Erzählungen vor allem darin, daß der Autor öfters Ausdrücke nicht einmal, sondern gleich zweimal hintereinander setzt, und zwar zuerst auf arabisch, danach in Klammern auf französisch. So liest man dann etwa *al-faṭāʾir* (*al-ǧātū*),[12] *an-naẓẓāra al-fardīya* (*al-mūnūkl*),[13] *biṭāqāt muṣawwara* (*kārt būstāl*),[14] [*yaʾḫuḏu fī l-baḫṭi ᶜan*] *maqᶜadin wāsiᶜin ḏī masnadayn* (*fūtayl*),[15] *ᶜālim nafsānī* (*bsīkūlūǧ*),[16] usw. Nicht alle diese Arabisierungen sind ganz geglückt, und bei manchen von ihnen ist das in Klammern nachgestellte französische Äquivalent zum Verständnis der gemeinten Sache objektiv notwendig: eine *faṭīra* ist nun einmal etwas anderes als ein *gâteau*, und unter einer *naẓẓāra fardīya* würde man sich wohl, hätte man nicht die Information, daß sie ein Monokel ist, zunächst einmal eine „individuelle Brille" vorstellen — und sich dann anschließend fragen, was der Autor damit Merkwürdiges im Sinne hat. Das arabische Äquivalent zum *fauteuil* bezeichnet zwar die Sache recht genau, ist aber keine Übersetzung, sondern eine weitläufige Beschreibung. Ebenso steht es auch mit einem ohne französischen Originalbegriff hingestellten Äquivalent für „Lichtschalter": dieses Ding, das im heutigen Arabisch schlicht *miftāḥ an-nūr* heißt, nennt Maḥmūd Taymūr hochkompliziert *az-zirr al-kahrabāʾī al-ḫāṣṣ bi-n-nūr*.[17] In einem Teil der Fälle, in denen der Autor auf keinen ohne weiteres verständlichen und einigermaßen bündigen arabischen Terminus gekommen ist, hätte es inmitten des

---

[11] *Muᶜǧam al-ḥaḍāra*, Kairo o.J. (1961); in neuer Anordnung, mit Nachträgen Maḥmūd Taymūrs sowie mit einigen zusätzlichen Erläuterungen und einem alphabetischen Index der französischen Äquivalente der arabisierten Termini ein weiteres Mal publiziert von Georges C. Anawati unter dem Titel *Le vocabulaire de la culture de Mahmoud Teymour*, in: MIDEO 7 (1962-1963) 267-330. Maḥmūd Taymūr pflegte der Kairiner Akademie für Arabische Sprache bis zu seinem Tode alljährlich Fortsetzungen zu diesem Vokabular zu präsentieren; zu diesen Fortsetzungen s. die Notiz in MIDEO 12 (1974) 301.

[12] *al-Ǧunūn funūn* 63.

[13] *Muġaffal* 212.

[14] *Ab wa-ibn* 88.

[15] *Yuḫfaẓu bi-l-būsta* 50.

[16] *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* 138.

[17] *Ḥalf as-sitār* 106. Vgl. dazu auch, mit wieviel Mühe der Autor in *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* auszudrücken versucht, daß die französische Wahrsagerin eine Pagenkopf-Frisur trägt (130); in diesem Falle lohnte sich der komplizierte Arabisierungsversuch nicht, denn der Pagenkopf war anders als der Lichtschalter keine „zivilisatorische Errungenschaft", mit der man langfristig zu leben hatte.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000167

Erzähltextes, der ja ein kohärentes Sinngefüge und nicht ein Stück aus einem Vokabelheft sein sollte, weniger störend gewirkt, wenn die französischen Originalbegriffe als Fremdwörter stehengelassen worden wären — ohne Klammern und ohne vorherigen verquälten Übersetzungsversuch. Zu dieser Lösung hat Maḥmūd Taymūr auch tatsächlich mehrfach gegriffen. Zwar sind darum in den Erzählungen manche Dinge mit Fremdwörtern ausgedrückt, für die sich später doch noch arabische Termini durchgesetzt haben — so etwa „Auto" zum Teil mit *utūmubīl*, während man heute *sayyāra* sagt, oder „Boxkampf" mit *mātš al-būks*,[18] während dafür heute *mulākama* fest eingebürgert ist. Aber solche überlebten Fremdwörter stören noch jetzt beim Lesen der Geschichten weniger als ein unklarer und womöglich noch weitschweifiger arabischer Ausdruck mit anschließender französischer Erklärung in Klammern, die den Erzählfluß durchbricht.

Was die zweite Schwierigkeit betrifft, nämlich die, ein modernes Arabisch zu schreiben, in dem ohne Beeinträchtigung der Lesbarkeit möglichst viel vom klassischen Wortschatz fortlebt, so zeigt Maḥmūd Taymūr in seinem erzählerischen Frühwerk die Tendenz, das Publikum vorsichtig an eine klassischere Ausdrucksweise zu gewöhnen. Dafür benutzt er an manchen Stellen wieder das Mittel der Doppeltsetzung von Ausdrücken; er mutet dem Leser gewissermaßen versuchsweise ein aus der mittelalterlichen Sprache stammendes Wort zu — mitunter für eine Sache, die es im Mittelalter noch gar nicht gab — und läßt dann in Klammern zur Erklärung das geläufige zeitgenössische Wort folgen. So sagt er etwa für Bernstein zunächst *kahrabā'* und danach in Klammern *kahramān*,[19] was im modernen Arabisch in dieser Bedeutung gebräuchlicher ist; er nennt den aufknöpfbaren separaten Hemdkragen, wie Herren ihn in den Zwanzigerjahren trugen, zuerst *banīqa* und anschließend mit dem aus dem Türkischen entlehnten üblichen Wort *yāqa*;[20] oder er bezeichnet Zigarettenspitze und Pfeifenmundstück zunächst als *mibsam*, danach in Klammern als *fam*.[21] Solche Experimente, die die Erzählung punktuell zum lexikologischen Lehrmittel machen,

---

[18] *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* 115.

[19] *al-Waẓīfa aḫīran* 145.

[20] *Muġaffal* 219.

[21] *Raġab Afandī* 9 und 72.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000168

sind jedoch nicht häufig, und in der Regel benutzt der Autor zwischen 1920 und 1934 wenigstens keine Wörter wie *banīqa*, die einer besonderen Erklärung bedürfen.

Die Sprache der Erzählungen ist in diesem Zeitraum aufs ganze gesehen sehr schlicht. Obgleich der Autor sich, wie man vor allem an seinen Überarbeitungen sieht,[22] bemüht, mit seiner Wortwahl nicht ständig am Gebräuchlichsten zu kleben und eine Sprachebene zu treffen, die bereits als literarisch empfunden wird, vermeidet er doch normalerweise lexikalische Raritäten — anders als um dieselbe Zeit sein Kollege Maḥmūd Ṭāhir Lāšīn,[23] dessen Kurzgeschichten in einem Neudruck aus den Sechzigerjahren zum Teil Fußnoten mit Worterklärungen haben,[24] und dies nicht ohne Grund. Bei den Erzähltexten, die Maḥmūd Taymūr während der hier untersuchten Schaffensphase veröffentlicht hat, sind solche Fußnoten bis heute unnötig.

Diese Texte sind in leicht überschaubaren Sätzen gehalten, die in ihrer Wortstellung niemals auffällig von den Gepflogenheiten der an der klassischen Syntax geschulten gehobenen Sachprosa der Zeit abweichen.[25] Bis in die Mitte der Zwanzigerjahre ist in einem Teil der Erzählungen noch ein gewisser Hang zu Pleonasmen und inhaltlich gesehen überschüssigen Parallelismen zu beobachten, wie etwa in der Aussage „Er wurde mit reichlichen Wohltaten überhäuft."[26] oder in den beiden folgenden Passagen, deren stilistisches Gepräge nur im Arabischen ganz deutlich wird:

„*Fī ḏālika l-waqti taġayyarat ḥayātuhū fa-hadaʾat ḥiddatuhū wa-ḫamada*

---

[22] S. u. p. 166 f.

[23] S. zur Wortwahl in Lāšīns Kurzgeschichten AN-NASSĀĞ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 214.

[24] In dem Band *Suḫrīyat an-nāy*, Kairo 1383/1964.

[25] Mit gehobener Sachprosa meine ich die Sprache von Fachbüchern etwa historischen, geographischen oder literaturwissenschaftlichen Inhalts. Stilbestimmungen in moderner arabischer Prosa sind für das 20. Jahrhundert ausgesprochen schwierig, weil die Sprache in diesem Jahrhundert sehr stark im Fluß ist und es deshalb große Mühe bereitet, festzustellen, welche Ausdrucksweise wann in welchem Kontext normal ist. Arabische Hilfsmittel auf diesem Gebiet fehlen bis jetzt. Der bekannte Literaturwissenschaftler MUḤAMMAD MANDŪR nannte die Stilistik das vielleicht rückständigste Kapitel der modernen arabischen Literaturforschung (*Fī l-mīzān al-ǧadīd*, 3. Aufl. Kairo o.J., 21). Das hiermit bemerkte Defizit besteht noch heute.

[26] *al-Mahdī al-muntaẓar* 12.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000169

baṭšuhū. Iᶜtazala aᶜmāla l-ḥukūmati wa-aqbala ᶜalā t-tiǧārati l-ḥurrati yaksibu minhā bi-šarafin wa-ᶜizzati nafs.

Ḫatama Māǧid Afandī bi-hāḏā z-zawāǧi ḥayāta l-qaswati wa-badaᵓa ḥayāta l-hudūᵓi wa-l-līni maṣḥūbatan bi-t-tawbati wa-l-istiġfār."[27]

„*Wa-aḥaḍati l-atfālu tahraᶜu ilayhi taštarī min biḍāᶜatihī mā laḍḍa wa-ṭāb. Wa-lammā ktamalati l-ḥalqatu wa-ntaẓama l-ǧamᶜu waqafa ᶜAmm Mitwallī waqfatahū l-maᶜhūdata wa-aḥaḍa yasrudu bi-faṣāḥatin wa-bayānin ḥawāditā l-māḍī wa-l-mustaqbal.*"[28]

Derartige Pleonasmen und Parallelismen verschwinden aber in der Folgezeit, und die Sprache wird noch sparsamer und direkter. Mit Vergleichen und Metaphern geht der Autor ohnehin von Anfang an sehr maßvoll um, und wo er sie benutzt, sind auch sie gewöhnlich einfach und nehmen die Phantasie des Lesers nicht lange in Anspruch. Wenn in einer Geschichte der Ich-Erzähler über seine Jugendjahre sagt: „Sie vergingen mit ihren Ereignissen und hüllten sich in das Leichentuch der Vergangenheit.",[29] dann ist dieses suggestive Bild schon das Maximum an Einkleidung des nackten Grundgedankens, das der Verfasser sich gestattet, und bei ihm aufs ganze gesehen eine seltene Ausnahmeerscheinung.

Die Sprache der Erzählungen fließt ruhig und geradlinig dahin, und kaum je wirkt etwas an ihr absichtsvoll oder gewollt. Wenn, wie in *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* und einigen anderen Texten,[30] einmal in einem Passus zur Verdichtung der Wirkung oder zur Erzeugung des Eindrucks des Statischen ein bestimmter Wortblock in kurzen Abständen mehrmals wiederholt wird, dann ist das schon ein Maß an bewußter rhetorischer Formung, das bei Maḥmūd Taymūr sonst kaum je vorkommt. Auch die folgende Stelle, die am Schluß von *Ab wa-ibn* steht, ist in ihrem

---

[27] *Māǧid Afandī* 33 (die Hochzeit des Helden ist vorher erwähnt worden).

[28] *al-Mahdī al-muntaẓar* 7. Weitere mit Pleonasmen und Parallelismen durchsetzte Stellen findet man z.B. in *Fatāt al-ǧīrān* 71, *al-Ḥāǧǧ Fayrūz* 118, 124, 130, 137 f. und 139, *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwaẓẓaf* 156.

[29] *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwaẓẓaf* 160.

[30] S. u. p. 186 f. und *as-Sitt Tawaddud* 42, *al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uǧratihī* 12, *Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwaẓẓaf* 157.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000170

wohlkalkulierten rhetorischen Aufbau verglichen mit den meisten anderen frühen Erzähltexten Maḥmūd Taymūrs schon fast artifiziell:

„*Māta l-ab, māta bi-yadi bnih, tilka l-yadi l-mutamarridati l-ᶜāṣiyati llatī lam yadfaᶜhā ilā rtikābi hāḏā l-iṯmi l-hāᵓili ġayru l-baġḍāᵓi l-mutaᵓaǧǧiǧati fī ṣadri l-fatā, al-baġḍāᵓi llatī zaraᶜahā l-abu bi-tarbiyatihī l-fāsida...*“ [31]

Normalerweise verwendet der Autor zu dieser Zeit auf den Bau seiner Sätze nicht soviel auffällige Kunst.

Einen einschneidenden Stilwandel hat es während der hier untersuchten Schaffensphase in Taymūrs Erzählungen nicht gegeben. Er trat bei ihm erst in einem Teil der Werke ein, die er nach seiner Wahl zum Mitglied der Kairiner Akademie für Arabische Sprache im Jahre 1949 geschrieben hat.[32] Es war dies ein Wandel hin zum Künstlichen, Archaischen und Pathetischen. Dieser Altersstil wirkt gemessen an dem, was heutige ägyptische Kurzgeschichtenautoren schreiben, weit unmoderner als etwa der des Sammelbandes *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*. Im Kontrast zu ihm wird die Schlichtheit und Unmittelbarkeit der Sprache der frühen Erzählungen Taymūrs besonders deutlich. Darum seien nun zwei Texte einander gegenübergestellt, einer aus unserem Untersuchungszeitraum und einer aus den Fünfzigerjahren. Der erste, der stilistisch in den Grundzügen so gestaltet ist wie alle frühen Erzählwerke des Autors, ist der Anfang der 1934 erschienenen Buchfassung von *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist*.[33] Der zweite ist eine um zwanzig Jahre jüngere Überarbeitung desselben Textes, nämlich der Anfang der 1954 unter dem Titel *Abū ᶜAlī al-fannān* publizierten spätesten Version der Abū-ᶜAlī-Erzählung.[34] Beide Male wird genau das gleiche ausgesagt, obschon in geringfügig divergierender Reihenfolge. Aber man sehe sich an, auf wie verschiedene Weise!

---

[31] 116.

[32] Die Feier seiner Aufnahme fand erst im Januar 1950 statt, weshalb seine Mitgliedschaft teilweise erst von diesem Jahr an datiert wird.

[33] Im gleichnamigen Sammelband 114.

[34] Dort 6 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000171

1934

Kāna Ḥasan ᶜAbdalkarīm al-mašhūr „bi-Abū ᶜAlī" fatan yatīman yaᶜīšu maᶜa ᶜammihī wa-ᶜammatihī fī manzilin wāḥidin yaštaġilu fī dukkāni ᶜammihī, yabīᶜu aṣnāfa l-biqālati wa-yaᶜmalu ḥisāba l-yawmīya. Yaqḍī ayyāmahū hāniᵓan bi-ḥayātin hādiᵓatin lā tataġayyar. Mina l-manzili ilā d-dukkāni wa-mina d-dukkāni ilā l-manzil. Wa-yaqūmu bi-furūḍihī d-dīnīyati min ṣalātin wa-ṣiyāmin wa-mā šābahahumā ᶜalā l-waġhi l-amṯal mimmā ġaᶜala ᶜammahū yuṯnī dāᵓiman ᶜalayhi wa-yadᶜū lahū.

Wa-qad taᶜallama Ḥasan fī l-madārisi l-ibtidāᵓīya. Wa-waṣala ilā s-sanati r-rābiᶜati wa-lākinnahū lam yataᶜaddāhā (sic). *Wa-ᶜamila l-mustaḥīla sinīna mutawāliyatan li-yanāla š-šahādata l-ibtidāᵓīya fa-lam yuwaffaq. Fa-alḥaqahū ᶜammuhū bi-d-dukkāni wa-ašrakahū maᶜahū fī l-ᶜamal. Wa-kāna qazaman mušawwaha t-tarkībi hazīla l-ġismi bi-yadayni ṭawīlatayni ka-yadayi l-ġūrīlā, wa-waġhin mustaṭīlin aᶜǧafa bi-anfin ṭawīlin mudallan ᶜalā famihī wa-ᶜaynayni ġāᵓiratayni fī ḥadaqatayhimā.*

1954

Adrakahū l-yutmu min ṭarafayhi, iḏ qaḍā wālidāhu ǧamīᶜan, wa-mā bariḥa fī ṭufūlatihī yadruǧ. Fa-kalifahū min ḏawī qarābatihī ᶜammuhū, wa-ilā manzilihī awā, wa-fī kanafihī ᶜāša...

Ḏālika huwa l-fatā „Ḥasan ᶜAbdalkarīm" — al-mulaqqab bi-„Abī ᶜAlī" — wa-huwa qazamun šāᵓihu l-ḥilqa, mahzūlu l-awṣāl, madīdu l-yadayn, yabdū waǧhuhū mustaṭīlan aᶜǧaf, mutadalliya l-anf, muqlatāhu fī maḥǧirayhimā ġāᵓiratān.

Daḫala l-fatā iḥdā l-madārisi l-ibtidāᵓīya, wa-ẓalla yukāfiḥu fīhā ḥattā balaġa s-sanata r-rābiᶜa, wa-iḏā hiya ᶜaqabatun ḥiyālahū kaᵓūd, wa-aᶜyāhu an yanāla š-šahādata l-ibtidāᵓīya, fa-lam yaǧid ᶜammuhū buddan min an yušrikahū fī ᶜamalihī, wa-kāna ᶜammuhū baqqālan, fa-alḥaqahū bi-ḥānūtihī, yatawallā l-bayᶜ, wa-yudawwinu ḥisāba l-matǧar.

Wa-amḍā l-fatā ayyāmahū hāniᵓan bi-ḥayātihī, muṭmaᵓinnan ilā saᶜyihī, yaḫtalifu ilā l-masǧidi li-yuᵓaddiya fīhi ṣ-ṣalawāt, wa-lā yaᶜrifu lahū maṭābatan ġayra l-bayti wa-l-ḥānūt, fa-raḍiya ᶜanhu ᶜammuhū r-riḍā kullahū, yadᶜū lahū, wa-yuṯnī ᶜalayhi.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000172

Der erste Text erzählt anspruchslos, direkt und flüssig dahin. Der zweite, der bewußt auf Wohlklang angelegt ist, schreitet feierlich einher; seine vielen Kommata wirken nicht nur rhythmisch gliedernd, sondern machen auch all die kleinen Einheiten, in die sie ihn zerlegen, bedeutungsschwer — und wenn es auch nur um die Nasenform des Helden geht. Die Wortwahl hält sich im ersten Text auf der Ebene einer Sachbeschreibung, die mit dem gewöhnlichen aktiven Sprachschatz eines gebildeten Menschen bestritten ist; im zweiten geht sie gezielt aufs Ungebräuchliche aus — darum wurde beispielsweise das übliche *mušawwah* durch das unübliche Partizip des I. Stammes von der gleichen Wurzel ersetzt. Im ersten Text wird der Onkel des Helden ohne Umschweife *ʿammuhū* genannt, im zweiten muß es *min ḏawī qarābatihī ʿammuhū* sein, obwohl Onkel immer Verwandte sind und noch dazu Verwandte im modernen Arabischen von jedermann *aqribāʾ* oder auch *aqārib*, aber nicht *ḏawū qarāba* genannt werden. Im ersten Text genügt die Aussage, daß der Held Waise ist und bei Onkel und Tante lebt, im zweiten wird ausgeführt, die Verwaisung habe ihn „beidseitig" getroffen, seine Eltern seien „allesamt" (!) gestorben, und da habe er „seine Zuflucht" in die Wohnung des Onkels genommen. Wird im ersten Text schlicht konstatiert, der Junge sei über die vierte Klasse „nicht hinausgekommen", so „kämpft" er dem zweiten zufolge in der Schule „unablässig", bis sich für ihn die vierte Klasse als „unübersteigbares Hindernis" erweist. Die oft ungewöhnliche Wortstellung des zweiten Texts — mit Sperrungen wie in *ʿaqabatun ḥiyālahū kaʾūd* und vor das Prädikat gezogenen orts- oder richtungsbestimmenden Präpositionalausdrücken wie in *muqlatāhu fī maḫğirayhimā ġāʾiratān* oder *ilā manzilihī awā* — wirkt hochgradig gespreizt. Am deutlichsten zeigt sich der Stilunterschied aber an der Art des Beginns: der Text von 1934 nennt die Person, um die es geht, geradewegs beim Namen und erläutert dann knapp und nüchtern ihre Situation; der von 1954 hält den Leser über die Identität des Gemeinten ohne erkennbaren Grund ein Stück weit im Unklaren und spricht zunächst einmal umständlich und mit emotionsbesetzten Worten (*ṭufūla, awā, kanaf*) über sein Schicksal.

Diese Gegenüberstellung läßt keinen Zweifel darüber, daß man nicht zuletzt der Sprache und des Stils wegen niemals zur nächstbesten Wiederveröffentlichung greifen sollte, wenn man einen adäquaten Eindruck von Maḥmūd Taymūrs früher Erzählkunst gewinnen will.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000173

Kapitel VI:

DIE TECHNIK DER WIEDERVERÖFFENTLICHUNG UND ÜBERARBEITUNG

An die Wiederveröffentlichung bereits einmal gedruckter Geschichten ging Maḥmūd Taymūr erstmals 1925 mit der Herausgabe seines Sammelbandes *aš-Šayḫ Ğumᶜa*. Der Abdruck einer zunächst in einer Zeitung oder Zeitschrift erschienenen Erzählung in einem solchen Sammelband blieb bis in die frühen Dreißigerjahre hinein der Regelfall für die Neupublikationen des Autors, wenngleich schon seit 1926[1] auch vereinzelt Wiederveröffentlichungen in Periodica vorkamen.

Als Maḥmūd Taymūr dem Publikum seinen ersten Sammelband *aš-Šayḫ Ğumᶜa* präsentierte, hatte er bereits weitere beschlossen und stellte — ohne Titel oder Anzahl zu nennen — ihr Erscheinen im Vorwort dieses Buches als sicher in Aussicht.[2] Dieser Sammelband schloß — wie alle folgenden, die in unseren Untersuchungszeitraum fallen — mit der Ankündigung des nächsten,[3] aber auch in der Schlußankündigung wurde noch kein Titel genannt. Beim Erscheinen des zweiten Sammelbandes *ᶜAmm Mitwallī* noch im gleichen Jahr hatte sich dann die Planung bereits konkretisiert: bei ihm stand in Vorwort[4] und Schlußankündigung schon der Titel des dritten, *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ*, der 1926 herauskam. Am Ende des letzteren Bandes wiederum wurde bereits mit Titel als „vierte *maǧmūᶜa* der ägyptischen Kurzge-

---

[1] Im Falle der Geschichte *al-Mizwāǧ* (s. u. p. 263).

[2] *dāl.*

[3] Die Standardformel für diese Schlußankündigungen lautete „*tamma l-kitābu wa-yalīhi* ...", wobei der Autor, nachdem die Serie seiner Erzählbände eine gewisse Länge erreicht hatte, noch stolz hinzuzufügen begann, um das wievielte Buch es sich bei dem jeweils vorliegenden gehandelt hatte und das wievielte nun noch folgen würde.

[4] *ǧīm.*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000174

schichten des Verfassers" das Buch *Raǧab Afandī* angekündigt, das 1928 erschien.[5] *Raǧab Afandī* schloß seinerseits mit der Vorankündigung der Sammlung *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (erschienen 1930) als „im Druck befindlich" und anderer nicht näher betitelter Sammlungen „in Vorbereitung". Am Ende von *al-Ḥāǧǧ Šalabī* kündigte der Autor *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* an, aber nicht als Kurzgeschichtensammlung, sondern als „*riwāya qaṣaṣīya miṣrīya min nawᶜi n-naqdi l-fukāhī*". Er hatte damit also offenkundig noch nicht den Sammelband *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* von 1934 im Sinn, sondern eine Buchausgabe der 1930 in „as-Siyāsa al-usbūᶜīya" publizierten langen Fortsetzungserzählung dieses Titels,[6] die er damals für einen Roman hielt. In dem Sammelband *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* ist am Textende *al-Aṭlāl* (erschienen noch im selben Jahr 1934) angekündigt, und zwar als „ägyptischer Roman" (*riwāya qaṣaṣīya miṣrīya*), ohne Hinweis auf die sechs Kurzgeschichten, die nachher zusätzlich in den Band aufgenommen wurden.

Diese Kette der Vorankündigungen zeigt, daß Maḥmūd Taymūr die Buchausgaben seiner Erzählungen nach den Anfangserfolgen mit *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* und *ᶜAmm Mitwallī* mittelfristig zu planen pflegte, und zwar bis zu vier Jahren im voraus, wobei er allerdings manchmal sein bereits bekanntgegebenes Programm wieder ein wenig abänderte.

In den Sammelbänden ist der Anteil der anderwärts noch nicht gedruckten Texte sehr unterschiedlich, und bei den aufgenommenen Texten, die Wiederveröffentlichungen sind, differiert der zeitliche Abstand zwischen Erstpublikation und Buchpublikation von einem Sammelband zum anderen. Das macht die folgende Aufstellung sichtbar:

---

[5] Die Geschichte *Raǧab Afandī* muß also damals, d.h. etwa ein Jahr vor ihrem Erstdruck, zumindest im Geist des Verfassers bereits in irgendeiner Form existiert haben.

[6] S. u. p. 336.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000175

SAMMELBAND		Anteil der bisher unpublizierten Erzählungen	Alter der ältesten wiederaufgenommenen Erzählung (jeweils nach Erstpublikationsdatum)	Alter der jüngsten wiederaufgenommenen Erzählung
I.	*aš-Šayḫ Ǧumᶜa* (1925)	5 von 12	knapp 5 Jahre [a]	einige Wochen
II.	*ᶜAmm Mitwallī* (1925)	4 von 11	ca. 2 1/2 Jahre	einige Wochen
III.	*aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* (1926)	4 von 5	einziger wiederveröffentlichter Text begann ca. 2 Monate vor dem Erscheinen des Bandes in Fortsetzungen zu erscheinen	
IV.	*Raǧab Afandī* (1928)	0 von 2	ca. 1 Jahr	höchstens einige Wochen (jüngerer der beiden Texte erschien etwa gleichzeitig in Zeitschrift)
V.	*al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930)	5 von 11	ca. 4 Jahre	einige Monate
VI.	*Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* (1934)	0 von 7	ca. 6 Jahre	ca. 1 Jahr [b]
VII.	*al-Aṭlāl* (1934)	2 [c] von 7	ca. 6 Jahre	knapp 4 Jahre [d]

a. Nur bei einer der Wiederveröffentlichungen liegt die Erstpublikation so weit zurück, bei allen anderen maximal 3 Jahre.

b. Nur eine der Wiederveröffentlichungen ist so jung; bei allen anderen liegt die Erstpublikation im Jahr 1930 oder früher.

c. Vielleicht sogar nur 1 (vgl. u. p. 400 Anm. 8).

d. Falls die u. auf p. 400 in Anm. 8 erwähnte frühere Datierung al-Hawārīs für eine der Erzählungen zuträfe, wäre die jüngste wiederaufgenommene Erzählung ca. 1 1/2 Jahre alt, die nächstjüngere knapp 4.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000176

Dieser Tabelle ist zu entnehmen, daß die Erzählbände anfangs einen wesentlich aktuelleren Einblick in das Schaffen des Autors boten als gegen Ende des untersuchten Zeitraums: bis einschließlich zu *Raǧab Afandī* (1928) enthielten sie fast nur Material, dessen Erstveröffentlichung höchstens drei Jahre, zum Teil aber noch wesentlich kürzere Zeit zurücklag, und dabei zumeist einen hohen Prozentsatz an bisher noch nie gedruckten Texten. Im Falle von *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) war der Anteil an bislang unveröffentlichten Texten noch immer hoch, aber es wurden schon ältere Erstpublikationen zur Wiederveröffentlichung herangezogen. In den Erzählbänden *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* und *al-Aṭlāl* (beide 1934) schöpfte der Autor, was die aufgenommenen Texte betraf, fast nur noch aus der Vergangenheit, und zwar aus einer bis zu sechs Jahren entfernten. Das Bild, das diese beiden letzten Sammlungen bieten, zeigt zusammen mit der Stagnation von Neuveröffentlichungen in Zeitschriften, die 1934 festzustellen ist, und der ebenfalls 1934 erfolgten Ankündigung von *al-Waṭba al-ūlā*,[7] daß Maḥmūd Taymūr in diesem Jahr auf dem Gebiet der Kurzgeschichte hauptsächlich damit beschäftigt war, eine Summe seiner bisherigen Entwicklung zu ziehen.

Bei der Zusammenstellung der Bände hat der Autor nicht auf annähernd gleiche Länge der Geschichten geachtet und auch mit Ausnahme des Falles von *Raǧab Afandī*, wo zwei Wahngeschichten vereinigt sind, keine thematische Einheitlichkeit erstrebt. Die Anordnung der Texte ist, sofern ihr überhaupt ein Prinzip zugrundeliegt, allenfalls vom Wunsch nach größtmöglicher Abwechslung diktiert. Der Autor sorgte für eine Kombination von Werken, mit der der Leser sich auf wechselnden sozialen Ebenen umschauen kann und bald mit Kritikwürdigem und Problematischem, bald mit Spannendem und Erheiterndem konfrontiert ist.

Als Maḥmūd Taymūr damit begann, schon in Periodica publizierte Erzählungen in Büchern erneut zu veröffentlichen, war dieses Verfahren zwar in der arabischen Literatur noch nicht üblich. Aber es war in der Entwicklung der modernen Kurzgeschichte, deren Aufschwung ja nicht zuletzt durch ihre gute Verwendbarkeit in der Presse begünstigt wurde, auch nichts Neues und Ungewöhnliches. Bereits Maupassant und Čechov hatten ihre kürzeren Erzählwerke zunächst in Zeitungen oder Zeit-

[7] Vgl. o. p. 14.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000177

schriften und danach nochmals in Sammelbänden drucken lassen, und seit ihren Tagen gingen Schriftsteller weltweit immer wieder so vor; in arabischen Ländern ist diese Publikationsweise bei Kurzgeschichten inzwischen die Regel. Ungewöhnlich ist allerdings für arabische wie für nichtarabische Verhältnisse bis heute die Häufigkeit, mit der Maḥmūd Taymūr seine Erzählungen bald in Büchern, bald in Periodica neu drucken ließ. Von den für diese Studie ausgewerteten sind etliche vier- oder fünfmal, eine sogar neunmal sukzessiv an verschiedenen Stellen zu Lebzeiten des Autors veröffentlicht worden, wobei Wiederabdrucke in Neuauflagen von Sammelbänden noch nicht mitgezählt sind. Warum Maḥmūd Taymūr derart oft zu Wiederveröffentlichungen schritt, ist nicht ohne weiteres verständlich: finanzielle Motive sind dafür angesichts seiner Vermögenslage wohl kaum anzunehmen, und auch Ruhmsucht scheidet — von der persönlichen charakterlichen Veranlagung des Autors einmal abgesehen — als Beweggrund höchstwahrscheinlich weitgehend aus, weil er bereits in den späten Zwanzigerjahren so berühmt war, daß er es gar nicht mehr nötig hatte, sich dem Publikum bei jeder sich bietenden Gelegenheit in Erinnerung zu bringen. Bei dieser Sachlage hat die Theorie, daß Taymūrs häufige Wiederveröffentlichungen teilweise durch „orientalische Höflichkeit" bedingt waren,[8] einiges für sich: man kann annehmen, daß die Neupublikation in vielen Fällen nicht auf Initiative des Autors zustande kam, sondern auf Wunsch einer Zeitschriftenredaktion, die an den berühmt gewordenen Autor mit der Bitte herantrat, doch auch ihr eine Geschichte zum Druck zu überlassen — einer Bitte, der er sich dann nicht verschließen wollte.[9] Wiederveröffentlichungen in mehreren verschiedenen Sammelbänden lassen sich freilich so nicht erklären. Für sie

[8] Peters 14.

[9] Diese Erklärung scheint beispielsweise für einen Teil der Wiederveröffentlichungen der am häufigsten neu publizierten Geschichte, *al-Umūma*, plausibel. Sie ist unter anderem 1963 in der Zeitschrift „Minbar al-islām" gedruckt worden, einem Organ, das auf dem Gebiet der Erzählliteratur alles andere als führend und in der Hauptsache für religiöse Fragen zuständig war. Es ist nicht gut vorstellbar, daß Maḥmūd Taymūr seine Geschichte von sich aus ausgerechnet in dieser Zeitschrift zu plazieren wünschte, wohl aber, daß die Schriftleitung ihn um die Genehmigung zur Publikation gerade dieser Geschichte ersucht hat, in der ja ein Mensch ganz im Sinne der islamischen Ethik dazu vordringt, sich in sein Schicksal zu ergeben, und dabei auch noch sein persönliches Leid durch Fürsorge für ein anderes Menschenkind überwindet.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000178

kommen in der Hauptsache zwei Gründe in Betracht: das Bestreben, den Leser durch Wiederaufnahme einer bereits berühmten Geschichte zum Griff nach einer Sammlung meist neuer oder wenig bekannter Erzählungen zu verlocken; und der Wunsch, dem Publikum eine schon im Rahmen eines Buches gedruckte Geschichte in überarbeiteter und in den Augen des Autors verbesserter Neufassung ins Bewußtsein zu rücken.

Daß Maḥmūd Taymūr seine Erzählungen häufig überarbeitet hat, ist allgemein bekannt. Über Beginn, Anlaß und inhaltliche Tragweite dieser Überarbeitungstätigkeit herrschen jedoch bisher unklare oder sogar unrichtige Vorstellungen. Die Ansicht, bis 1927 habe der Autor keinerlei Überarbeitungen vorgenommen und seine erste Überarbeitungsmaßnahme überhaupt sei es gewesen, daß er 1927 für die Zweitauflage des Sammelbandes *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* die Dialekt-Dialoge eines Teiles der in ihm enthaltenen Erzählungen in *fuṣḥā* umschrieb, [10] ist falsch: schon beim allerersten Wiederabdruck bereits publizierter Geschichten, d.h. bei der Wiederaufnahme zunächst in Zeitschriften erschienener Erzähltexte in die erste Auflage des Bandes *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* 1925, überarbeitete Maḥmūd Taymūr das Material. Das sieht man zum Beispiel, wenn man die Geschichte *Sayyidnā* in ihrer Erstfassung, die im April 1924 in „at-Tamṯīl" veröffentlicht wurde, und in ihrer in der Erstauflage von *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* zu findenden Textgestalt vergleicht. Die Revision, die der Autor hier durchführte, zielte zunächst einmal auf eine bessere optische Gliederung durch mehr Absätze, deutlichere Hervorhebung der wörtlichen Reden und eine hier und da veränderte Interpunktion ab; weiter bestand sie in der Ausmerzung von Druckfehlern und in orthographischen Korrekturen, die vor allem das *hamza*-Zeichen und seine Träger betrafen. Doch das war nicht alles: er nahm vereinzelt auch grammatikalische Verbesserungen vor, ließ Wörter weg, die er jetzt entbehrlich fand, fügte andere ein, wo ihm das einen Zuwachs an Klarheit zu bringen schien, vertauschte die Stellung zweier Attribute und veränderte dann und wann die Wortwahl, indem er etwa die Farbbezeichnung *kākī* durch *aṣfar* und *ka-lamḥi l-barq* durch *ka-lamḥi l-baṣar* ersetzte. Diese und ähnliche Überarbeitungsmaßnahmen, die sich allenfalls auf Stilistisches erstreckten, berührten ebenso wie die 1927

[10] So Peters 16.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000179

vollzogene Umwandlung der Dialekt-Dialoge von *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* in *fuṣḥā*-Dialoge den Gesamtaufbau der Erzählungen noch nicht. Unzutreffend ist freilich die Auffassung, erst mit dem 1937 erschienenen Sammelband *al-Waṭba al-ūlā* habe sich Maḥmūd Taymūr an Überarbeitungen größeren Maßstabs herangewagt, die die Struktur der Geschichten tangierten.[11] Denn bereits vorher unternahm der Autor einige sehr tiefgreifende Überarbeitungen, etwa die zweimalige Neufassung des Abū-ᶜAlī-Stoffes, den er zuerst 1926 in *Muḏakkirāt artist* verwendet hatte und dann mit den beiden Versionen von *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* 1930 und 1934 in zwei verschiedenen Stufen grundlegend umformte,[12] und ebenso die Neufassung des Stoffes von *al-Mizwāǧ* (1926) in der Geschichte *aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāǧ* (1930).[13]

Der Ersatz von Dialekt-Dialogen durch *fuṣḥā*-Dialoge war nicht das primäre Anliegen der Überarbeitungen Maḥmūd Taymūrs.[14] Er war vielmehr nur eine von vielen Maßnahmen, zu denen sich der Autor im Laufe der Zeit entschloß, um die Gestalt bereits publizierter Geschichten nachträglich an seine gewandelten künstlerischen Ideale anzupassen. Soweit diese Maßnahmen in sprachlichen Veränderungen bestanden, betrafen sie gleichermaßen Dialoge und fortlaufenden Erzähltext. Aber sie beschränkten sich nicht auf die Ebene der Sprache: in vielen Fällen nahm der Autor weitreichende erzähltechnische Veränderungen vor, mitunter auch Modifikationen des Inhalts und der Thematik.

Die sprachlichen Überarbeitungen, die über kleine orthographische und grammatikalische Korrekturen hinausgingen, galten während des hier untersuchten Zeitraums vor allem der Wortwahl. Worauf sie in dieser Hinsicht hinausliefen, ist an anderer Stelle bereits genau erforscht und belegt worden[15] und braucht darum nur noch kurz resümiert zu werden: Maḥmūd Taymūr ersetzte öfters Wörter, die im gegebenen Zusammenhang die gebräuchlichsten waren, durch etwas weniger häufig gebrauchte und ersetzte außerdem Wörter fremdspra-

---

[11] So ibid. 17.

[12] Vgl. die Werkbeschreibungen u. p. 265 und p. 336.

[13] Vgl. die Werkbeschreibungen u. p. 263 und p. 356.

[14] Diesem Eindruck vermittelt fälschlich die Darstellung bei Diem 115 f.

[15] Peters 24 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000180

chigen — auch türkischen — Ursprungs, die in der modernen Schrift- und Umgangssprache gängig waren, durch echt arabische, wenn möglich klassische Wörter. In diesem Wörteraustausch manifestierten sich die gleichen Tendenzen, die wir an der Sprache der Erzählungen auch sonst schon beobachtet haben: das Bemühen um eine bei aller Schlichtheit bereits als literarisch erkennbare Stillage; und ferner das Streben, einerseits Termini für aus dem Ausland übernommene Kulturgüter zu arabisieren und andererseits die moderne Literatursprache an den klassischen Sprachgebrauch anzubinden — ein Streben, das sich auch im schon erörterten Phänomen gelegentlicher Bezeichnung ein und derselben Sache durch zwei Alternativausdrücke, einen im fortlaufenden Text und danach einen in Klammern, bemerkbar machte. Der Hang zum Klassischen war allerdings bei Maḥmūd Taymūr während der betrachteten Schaffensphase noch nicht so ausgeprägt, daß er in den Überarbeitungen einen regelrechten Stilwandel bewirkt hätte; er zeitigte auch vorerst keine Folgen für den Satzbau.

Tiefgreifend gewandelt haben sich hingegen zwischen der Mitte der Zwanzigerjahre und den Dreißigerjahren die erzähltechnischen Prinzipien des Autors. Die Eigenart dieses Wandels ist an den Überarbeitungen noch unmittelbarer abzulesen als an den Erstpublikationen in ihrer zeitlichen Abfolge. Der Vergleich der Geschichten des 1934 als im Druck befindlich angekündigten Sammelbandes *al-Waṭba al-ūlā* mit ihren früheren Fassungen in den ersten drei Sammelbänden des Autors ist in dieser Beziehung besonders aufschlußreich. Die in *al-Waṭba al-ūlā* am häufigsten angewandte erzähltechnische Überarbeitungsmaßnahme ist die Eliminierung ausführlicher, vorwiegend stereotyper[16] Personencharakteristiken, die in der früheren Gestalt der Geschichten nicht organisch in die Handlung integriert gewesen waren.[17] Dazu kommt mehrfach die Streichung von breiten Milieuschilderungen[18]

---

[16] Zur Art dieser Stereotypie s. o. p. 123 ff.

[17] In den Geschichten *Sayyidnā, Yuḥfaẓu bi-l-būsta, Wāsiṭat taᶜāruf, Ustāḏ al-qurᵓān* und *Muġaffal* (näheres in den Werkbeschreibungen).

[18] In *Sayyidnā, Ab wa-ibn* und *Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* (dort Wegfall der Szenen aus dem Landleben, die an die Person des Ich-Erzählers geknüpft waren; zu all diesen Überarbeitungen näheres in den Werkbeschreibungen).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000181

oder Objektbeschreibungen,[19] die in den früheren Fassungen gegenüber dem Handlungselement der Erzählung sehr viel Eigengewicht besessen und insofern eher von ihm abgelenkt hatten. Alle diese Kürzungsmaßnahmen gleichen die Geschichten an ein Ideal an, das Maḥmūd Taymūr seit den späten Zwanzigerjahren in seinen Erstpublikationen zumeist auf Anhieb erfolgreich verwirklichte: das Ideal der aufs Wesentliche konzentrierten, straff geführten und in sich homogenen Erzählung. Der Erzielung größerer innerer Geschlossenheit diente auch noch eine andere Überarbeitungsmaßnahme, die in *al-Waṭba al-ūlā* bei mehreren Geschichten festzustellen ist: die Vereinheitlichung der Erzählperspektive. In der Geschichte *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* ist nunmehr der Ich-Erzähler eliminiert, dessen Standpunkt schon in der vorherigen Fassung nicht konsequent durchgehalten war;[20] die gleiche Korrektur hatte der Autor bereits einmal 1928 bei der Überarbeitung der Erzählung *Raǧab Afandī* für die Buchausgabe vorgenommen.[21] In der Geschichte *Muġaffal* ist die Perspektive in einer anderen Richtung vereinheitlicht: der Freund des Helden, aus dessen Sicht der Leser schon in der früheren Textgestalt das Geschehen größtenteils miterlebte, fungiert jetzt von vornherein als Ich-Erzähler.[22] Im übrigen sind in manchen Geschichten wertende Meinungsäußerungen des Erzählers weggelassen,[23] Einzelheiten mit größerer logischer Konsequenz herausgearbeitet[24] und in der Schwebe gelassene Züge der früheren Fassung eindeutig gemacht.[25]

Das Eindeutigmachen von zunächst Zweideutigem bedeutete nicht in jedem Falle eine Verbesserung: in *Muġaffal* beruhte der Witz der Geschichte nicht zuletzt auf einer mißverständlichen Formulierung, und indem der Autor sie durch eine unmißverständliche ersetzte, machte er einen Teil der Pointe zunichte. Weiter fallen durch die Kürzungen

---

[19] Am auffälligsten in *Ustāḏ al-qurᵓān*, wo die Schilderung des Verkaufswägelchens des fliegenden Händlers weggefallen ist (s. die Werkbeschreibung u. p. 196 f.).

[20] S. die Werkbeschreibung u. p. 254 f.

[21] S. die Werkbeschreibung u. p. 280 f.

[22] S. die Werkbeschreibung u. p. 237.

[23] So z.B. in *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* die emphatische Anfangs- und Schlußanrede des Erzählers an den Titelhelden und in *Fatāt al-ǧīrān* die didaktischen Erzählerkommentare (vgl. die Werkbeschreibungen).

[24] So z.B. in *Sayyidnā* (s. die Werkbeschreibung u. p. 200).

[25] In *Muġaffal* (s. die Werkbeschreibung u. p. 236).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000182

manchmal gerade sehr farbige Details weg. Im ganzen gereichen die genannten Überarbeitungsmaßnahmen den Texten aber fraglos zum Vorteil: sie geben ihnen mehr Einheitlichkeit und Dichte und intensivieren damit ihre Wirkung. Von daher brachten sie einen wirklichen erzähltechnischen Fortschritt.

Maḥmūd Taymūr selbst hat diesen Fortschritt offensichtlich so lebhaft empfunden, daß er sich mit der früheren Textgestalt der in *al-Waṭba al-ūlā* verändert wiederaufgenommenen Erzählungen nicht mehr identifizieren wollte und sie am liebsten aus dem Gedächtnis des Publikums getilgt hätte. Im Anhang des Sammelbandes *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* (1934) veröffentlichte er eine Liste seiner Bücher, in der als Nr. 1 — an Stelle der ersten drei Erzählbände *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*, *ᶜAmm Mitwallī* und *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* — die im Druck befindliche Sammlung *al-Waṭba al-ūlā* erscheint, als Nr. 2 dann *Raǧab Afandī*, in Wahrheit der vierte seiner Sammelbände, als weitere Nummern der Reihe nach die übrigen bis 1934 erschienenen und in den Druck gegangenen Erzählbände; aus dieser Anordnung kann man nur schließen, daß er im Bewußtsein der Leser die Vorstellung verankern wollte, die Sammlung *al-Waṭba al-ūlā* spiegele das Anfangsstadium seines Schaffens wider. Dazu paßt, daß er Sayyid Ḥāmid an-Nassāǧ, einen der gründlichsten Erforscher seiner Entwicklung, in zahlreichen persönlichen Gesprächen davon zu überzeugen suchte, daß er sich nicht auf die Erstfassungen seiner frühesten Erzählungen oder auf seine ersten drei Erzählsammlungen, sondern auf *al-Waṭba al-ūlā* stützen sollte, weil dieser Band die erste Phase seiner künstlerischen Entwicklung repräsentiere.[26] Auch sonst riet er Literaturwissenschaftlern, seine ersten drei Sammelbände unberücksichtigt zu lassen,[27] und diese Bände wurden in den Aufstellungen seiner Werke im Vorspann oder Anhang späterer Bücher seit der Mitte der Dreißigerjahre gewöhnlich

---

[26] AN-NASSĀǦ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 323 Anm. 1.

[27] Ibid. 323. Entgegen der Darstellung von DIEM 115 gibt es keine Indizien dafür, daß Maḥmūd Taymūr seinen ersten Erzählbänden allein wegen der Veränderung seines Standpunkts in der Frage der Dialektverwendung im Dialog ablehnend gegenübergestanden hätte. Die besprochenen erzähltechnischen Überarbeitungen in *al-Waṭba al-ūlā* stellen einen weit schwerwiegenderen Eingriff in die Gestalt der Texte dar als die Abstandnahme vom Dialekt-Dialog, die zudem nur manche von den Geschichten betraf und bei diesen teils auch schon mit der Zweitauflage von *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* 1927 vollzogen war.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000183

mit Stillschweigen übergangen, was er selbst veranlaßt oder doch zumindest gebilligt haben muß. Wie diese Verhaltensweisen zeigen, erschienen ihm die Erzählungen seiner ersten sechs Schaffensjahre in der Rückschau technisch so unbefriedigend, daß er nicht nur ihre Texte, sondern nach Möglichkeit sogar seine persönliche Entwicklungsgeschichte umzuschreiben wünschte. Einmal erklärte er ganz offen: „Am liebsten würde ich die Exemplare von früheren Bänden gesammelter Erzählungen, mit denen ich im ganzen oder teilweise nicht mehr zufrieden bin, vom Markt ziehen." [28] Zwar äußerte er ein andermal zur Rechtfertigung seiner umstrittenen [29] Überarbeitungspraxis, er schäme sich seiner ältesten Erzählbände keineswegs, auch gehörten seine frühesten Publikationen ja nicht mehr ihm, sondern der Geschichte, und verbesserte Neudrucke könnten sie schließlich nicht auslöschen. [30] Aber augenscheinlich lag ihm doch sehr daran, in die Geschichte nicht so einzugehen, wie er nun einmal anfangs geschrieben hatte, sondern als jemand, der bereits in seinen Erstlingswerken eine ausgereifte Erzähltechnik besaß. Sonst hätte er sich wohl kaum so zielstrebig darum bemüht, durch eine geeignete Selbstdarstellung seine drei frühesten Erzählbände, deren Texte vielfach noch auffällige erzähltechnische Schwächen zeigten, zugunsten von *al-Waṭba al-ūlā* in Vergessenheit zu bringen.

Bereits die erzähltechnische Überarbeitung, die durch Kürzungen und klarere Gedankenführung auf eine homogenere und geschlossenere Textgestalt abzielte, bewirkte oftmals nicht unerhebliche Veränderungen des Inhalts. So wurde etwa in *Sayyidnā* der ganze im Hof des Palais des verstorbenen Paschas spielende Teil der Geschichte, der die Schilderung der Trauergemeinde enthalten hatte, dem Prinzip der Einheitlichkeit geopfert, und in *Ab wa-ibn* wurde zum Zweck der Konzentration auf das dramatische Element die einleitende humoristische Milieuschilderung, die ursprünglich sogar die Hauptmasse des Textes ausgemacht hatte, eliminiert, so daß sich die Geschichte nunmehr auf den Vatermord beschränkte. [31] Maḥmūd Taymūr nahm aber

---

[28] *Bayn al-miṭraqa wa-s-sindān* 48.

[29] Zu den Diskussionen um sie s. o. p. 17 Anm. 35.

[30] *Bayn al-miṭraqa wa-s-sindān* 43.

[31] S. dazu die Werkbeschreibung u. p. 228 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000184

verschiedentlich auch inhaltliche Veränderungen vor, die nicht nur durch das Bemühen um Homogenität und Geschlossenheit des Erzählwerks bedingt waren, und zwar sowohl in *al-Waṭba al-ūlā* als auch in anderweitig publizierten Neufassungen.

Bei einer Reihe von Geschichten veränderte er nachträglich die Schlüsse, indem er die Handlung noch ein Stück weiter fortspann. So ließ er in *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* bei der Überarbeitung für den Band *al-Waṭba al-ūlā* den Aberglauben der Dorfbewohner am Ende noch eine zusätzliche Blüte treiben: der schwachsinnige Held, der zunächst als Heiliger verehrt und dann als Teufelsdiener verfolgt worden war, wurde jetzt nach seinem Tode erneut zum Heiligen, da die Landbevölkerung zu seinem Grab zu pilgern begann.[32] Die Geschichte *ᶜIzrāʾīl al-qarya* erhielt seit dem Sammelband *Firᶜawn aṣ-ṣaġīr* (1939) einen Schluß, der den geschilderten Vorgang um ein Glied verlängerte: der Bauer ᶜAmmār, der sich in der vorherigen Textgestalt von seiner panischen Angst vor dem unheimlichen Totengräber des Dorfes befreit hatte, indem er — wie nur angedeutet wurde — dessen Tod herbeiführte, schlüpfte nunmehr nach dieser Tat noch seinerseits in die Rolle des Totengräbers.[33] *al-Mahdī al-muntaẓar* hat seit dem Erzählband *Qāla r-rāwī* (1942), der nach *al-Waṭba al-ūlā* die zweite große Welle von Überarbeitungen bereits in Büchern gedruckter früher Erzählungen Taymūrs brachte, ebenfalls einen erweiternd abgewandelten Schluß: hier erhält der religiöse Wahn des Helden ᶜAmm Mitwallī durch das Verhalten der wundergläubigen Umwelt zusätzlichen Auftrieb, nimmt endlich eine agressive Form an und beschwört damit noch unmittelbar vor dem Tod des alten Mannes eine dramatische Komplikation herauf.[34]

In anderen Fällen hat Maḥmūd Taymūr Schlüsse, in denen auftretende Personen sehr hart vom Schicksal getroffen werden oder ihrerseits ausgesprochen rohe und geschmacklose Verhaltensweisen an den Tag legen, zur Schonung des Lesers nachträglich abgemildert. Der Kranke in *ar-Raǧul al-marīḍ* stirbt seit der Wiederveröffentlichung der Geschichte in dem Band *Qāla r-rāwī* nicht mehr am Herzschlag, nachdem er erfahren hat, daß sein Sohn verunglückt ist, sondern wird

[32] S. dazu die Werkbeschreibung u. p. 254.

[33] S. dazu die Werkbeschreibung u. p. 366.

[34] S. dazu die Werkbeschreibung u. p. 193.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000185

weiter in dem Glauben erhalten, sein Sohn lebe noch. Und in *ʿIfrīt Umm Ḥalīl* wird seit dem Neudruck in der gleichen Sammlung die Leiche des Šaʿbān Afandī nicht mehr unter Freudenkundgebungen der Nachbarn von der Polizei wie ein Hundekadaver fortgeschleppt, sondern sie bleibt ganz einfach unauffindbar. In *Qāla r-rāwī* sind außerdem mehrere Zeilen gegen Ende der Geschichte *Ḥafla* aus der früheren Fassung des Bandes *al-Ḥāǧǧ Šalabī*[35] gestrichen, in denen der Sekretär des Hausherrn in unflätigen Worten über den verstorbenen Fawzī Bek hergezogen war, wegen dessen Tod das geplante Fest abgesagt werden mußte.

Das Bemühen, niemandes Gefühle zu verletzen, verstärkte sich bei Maḥmūd Taymūr mit fortschreitender Zeit auch insofern, als er eine wachsende Scheu vor dezidierten Stellungnahmen zu Mißständen zeigte, die er zuvor bereits erkannt und beim Namen genannt hatte. So eliminierte er den sozialkritischen Tenor aus *al-Mizwāǧ* völlig, als er den Stoff der Geschichte zu *aš-Šayḫ Naʿīm al-imām aw al-Mizwāǧ* umarbeitete; das Werk wechselte damit Thema und Identität.[36] In *Sayyidnā* schwächte er das sozialkritische Element bei der Überarbeitung für *al-Waṭba al-ūlā* erheblich ab.[37] Im einen wie im anderen Fall verstummte bei diesen Neufassungen auch der aufklärerische Eifer, der aus der früheren Textgestalt gesprochen hatte. Die Rücknahme des kritischen Grundtons ging bei Maḥmūd Taymūr über 1934 hinaus weiter: konnte man im ersten Absatz der Geschichte *ʿIfrīt Umm Ḥalīl* in der Sammlung *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) noch lesen, der Held habe, wenn er mit dem Fliegenwedel in der Hand untätig bei seinem Freund, dem Türsteher, saß, gewirkt „wie jene blöden, vorgeblich heiligen Geschöpfe, die wir an Moscheetoren und Heiligengräbern auf Almosen von Seiten der Besucher warten sehen",[38] so fehlte dieser Passus von der Sammlung *Qāla r-rāwī* (1942) an in den Wiederabdrucken des Textes.[39]

Der komplexeste und am weitesten verzweigte Überarbeitungsfall in Maḥmūd Taymūrs Frühwerk und noch darüber hinaus ist die mehr-

---

[35] Dort 249.

[36] Vgl. dazu die Werkbeschreibungen u. p. 263 und p. 356.

[37] S. dazu die Werkbeschreibung u. p. 200 f.

[38] Dort 31.

[39] Diese Änderung fiel bereits NAZĪH AL-ḤAKĪM (93 Anm. 57) auf.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000186

malige Umgestaltung der Abū-ᶜAlī-Geschichte, die sich von *Muḏakkirāt artist* (1926) zunächst zur komischen (1930) und dann zur tragischen (1934) Fassung von *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* entwickelte, endlich nochmals zu *Abū ᶜAlī al-fannān* (1954) überarbeitet wurde und den Autor außerdem zu einigen lose mit ihrem Inhalt zusammenhängenden Seitenprodukten anregte.[40] An ihr hat Taymūr im Laufe der Jahre mit Ausnahme einiger weniger Grundmotive alles verändert, was verändert werden konnte. Beim Übergang zur früheren Fassung von *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* verwandelte Maḥmūd Taymūr die Geschichte, die in *Muḏakkirāt artist* noch auf die Behandlung eines allgemein menschlichen Problems zentriert gewesen war, in eine ereignisbetonte Erzählung humoristischen Charakters; dabei erweiterte er ihren Stoff um so viele Handlungszüge, daß er eine gänzlich neue Wendung erhielt, änderte die ursprüngliche Tagebuchform dahingehend ab, daß er das Tagebuch von einem bestimmten Punkt ab nicht mehr durch den Helden, sondern durch dessen Freund führen ließ, verwendete als Dialogsprache nunmehr die *fuṣḥā* statt wie vorher den Dialekt und formulierte auch den fortlaufenden Text, soweit er seine Grundkonturen aus *Muḏakkirāt artist* übernahm, nochmals neu durch. In der späteren Fassung von *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* von 1934 behielt er die schon 1930 erreichten Umrisse der Handlung im großen ganzen bei, benutzte diese Handlung jetzt aber tragisch verstanden zur Illustration seines Lieblingsthemas von der persönlichkeitszerstörenden Wirkung einer wahnhaften Idee; um den Stoff auf dieses Thema hin zur akzentuieren, ließ er einige Personen und Handlungszüge weg, gruppierte andere um und straffte insgesamt den Inhalt durch Verzicht auf für den Hauptgegenstand nicht unmittelbar relevante Details; außerdem veränderte er den Erzählstandpunkt so, daß die Geschichte nun nicht mehr ein Tagebuch in Ich-Form, sondern in der 3. Person dargeboten war, und formulierte die im Inhalt gleichgebliebenen Textpartien zum Teil erneut um. Mit *Abū ᶜAlī al-fannān* von 1954 veränderte der Autor die Thematik nicht mehr und nahm auch keine größeren inhaltlichen und erzähltechnischen Modifikationen mehr vor, transponierte das Werk jedoch diesmal von vorn bis hinten in einen schwülstigen und gewundenen Stil, der mit der ihm früher

[40] Die genauen Relationen zwischen diesen verschiedenen Texten sind den Werkbeschreibungen u. auf p. 265 und p. 336 zu entnehmen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000187

eigenen Schlichtheit, Ungekünsteltheit und Direktheit des Ausdrucks nichts mehr gemein hatte. [41]

Alle Überarbeitungsmaßnahmen Maḥmūd Taymūrs entsprangen dem Wunsch, die frühere Textgestalt zu verbessern und vervollkommnen. Aber nur von denjenigen, die sich auf die Erzähltechnik bezogen, kann gesagt werden, daß sie im allgemeinen eine objektivierbare Qualitätssteigerung bewirkten. Die sprachlichen Veränderungen, die nicht bloß in der Korrektur kleiner grammatikalischer Fehler bestanden, erhöhten zumeist die Klarheit und Plastizität des Ausgesagten nicht wesentlich, ja setzten sie seit den Fünfzigerjahren, nachdem der Autor seinen preziösen Altersstil zu entwickeln begonnen hatte, manchmal sogar empfindlich herab. Und mit den nachträglichen Abwandlungen von Inhalt und Thematik erprobte Maḥmūd Taymūr zwar neue Verwendungsmöglichkeiten bereits einmal gebrauchter Motive, aber das Neue erwies sich dabei nicht immer als das Originellere und Gehaltvollere. Die sozialkritische Erzählung *al-Mizwāǧ* hatte dem Publikum trotz gewisser formaler Mängel zweifellos mehr zu sagen als ihre harmlos-schwankhafte Nachfolgerin *aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāǧ*, und *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* bot den Lesern in der humoristischen Fassung von 1930 ein wahres Feuerwerk schöpferischer Einfälle, die in ein vom Autor sonst nirgends benutztes gedankliches Grundgerüst eingepaßt waren, in der tragischen Fassung von 1934 dagegen nur die soundsovielte Variation über ein vom Verfasser schon etliche Male abgehandeltes Thema und einen entsprechend standardisierten Ereignisverlauf. Die späteren Fassungen sind also nicht immer in jeder Hinsicht die überlegenen. Wer die künstlerische Potenz Maḥmūd Taymūrs kennenlernen will, darf sich nicht einfach an sie halten, sondern muß auch die früheren berücksichtigen, die in den Augen des Autors überholt waren.

[41] S. dazu o. p. 157 ff.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000188

SCHLUSS

Maḥmūd Taymūr ist schon 1925 als „ägyptischer Maupassant" bezeichnet worden.[1] Zumindest zum damaligen Zeitpunkt war der Vergleich mit Maupassant für ihn noch sehr schmeichelhaft, sofern er die künstlerische Kapazität meinte. Aber auch ein rundes Jahrzehnt später, nachdem sich Taymūrs Erzähltechnik spürbar vervollkommnet und seine Darstellung von Personen, Ereignissen und Problemen psychologische Tiefe gewonnen hatte, konnte man ihn, was Ideenreichtum, Nuanciertheit der Ausdrucksmittel und Raffinesse des Aufbaus der Erzählungen betraf, mit seinem großen Vorbild Maupassant aufs ganze gesehen kaum ernsthaft vergleichen. Mit Ausnahme einiger ganz weniger großer Würfe wie etwa *Ṣābiḥa* und *Abū ᶜArab* wirken alle Geschichten, die er in der hier untersuchten Schaffensphase publiziert hat, neben den Arbeiten Maupassants recht elementar. Auch im weiteren Verlauf seiner Erzählerkarriere näherte er sich dem artistischen Standard von Maupassant allenfalls sehr entfernt an. Wie sehr er ihn bewundert hat, weiß man. Doch was er von Maupassants Kunst des Erzählens wirklich zu assimilieren und für sein eigenes Schaffen zu aktivieren vermochte, hält sich in engen Grenzen. Er war von Maupassant mehr beeindruckt als faktisch beeinflußt.[2]

---

[1] Unter dem Titel der Erstveröffentlichung von *al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uǧratihī* in „al-Faǧr" vom 10.2.1925 steht „*bi-qalam ṣāḥib al-ᶜizza Maḥmūd Bek Taymūr Mūbāsān al-miṣrī*". Der Vergleich mit Maupassant wurde später verschiedentlich wiederaufgenommen, so z.B. durch Henri Pérès (*La littérature arabe et l'Islam par les textes*, Alger 1956, 188) und durch Raymond Francis (*Aspects de la littérature arabe contemporaine*, Beirut 1963, 262).

[2] Daraus erklärt sich auch die chronische Verlegenheit der Sekundärliteratur in Bezug auf die Frage, worin denn nun der behauptete Einfluß Maupassants auf Maḥmūd Taymūr konkret besteht. Man bekommt eine Vielzahl verschiedener, meist schwammiger und schwer zu verifizierender Auskünfte darüber, was Taymūr mit Maupassant gemeinsam hat. Die mehrfach vertretene Theorie, Taymūr habe das Erzeugen von Spannung im Handlungsaufbau erst gegen Ende der Zwanzigerjahre

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000189

Gleichwohl hat Maḥmūd Taymūr auf dem Gebiet der modernen arabischen Kurzgeschichte viel erreicht, für sich selbst und auch für andere. Im Verlauf der Entwicklung seines erzählerischen Frühwerks ist es ihm gelungen, dieser Kunstform durch Überwindung anfänglicher kompositorischer Schwierigkeiten Homogenität und innere Geschlossenheit zu verleihen; es ist ihm gelungen, sie mit psychologischer Einsicht zu erfüllen; und es ist ihm gelungen, mit ihr ein weites Feld verschiedenartiger Stoffe und Themen zu erschließen. Seine erzähltechnischen und psychologischen Fähigkeiten überragten keineswegs die sämtlicher ägyptischer Kurzgeschichtenautoren seiner Generation; aber die Beharrlichkeit und unermüdliche Produktivität, mit der er für die Form der Kurzgeschichte immer neue Anwendungen ersann, zeichnete ihn vor all diesen Autoren aus. Und seine frühen Erzählungen entschädigen für das, was sie verglichen mit denen vieler heutiger arabischer Schriftsteller in formaler Hinsicht vermissen lassen, oftmals durch ihren sozialgeschichtlichen Informationsgehalt oder ihre noch jetzt unmittelbar ansprechende menschliche Aussage.

Maḥmūd Taymūrs Anteil am Fortkommen der Kurzgeschichte im arabischen Raum erschöpft sich jedoch nicht in der Qualität und Quantität seiner eigenen Kurzgeschichten. Denn er hat den persönlichen Ruhm, den er sich mit ihnen erwarb, und die besonderen Wirkungsmöglichkeiten, die ihm seine gesellschaftliche Stellung bot, in hohem Maße dazu benutzt, der Kurzgeschichte als solcher in Ägypten und anderen arabischen Ländern Anerkennung und Heimatrecht zu ver-

---

von Maupassant gelernt (AN-NASSĀĞ, *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 373, PETERS 90), ist noch die relativ genaueste von ihnen, aber unglücklicherweise falsch, denn Spannung ist in Taymūrs Handlungen schon vorher da (s. z.B. *Ḥiṭāb min Munīr Bek*, Anfang 1925). Außerdem mußte Taymūr das Erzeugen von Spannung nicht ausgerechnet von Maupassant lernen: sehr spannend waren schon die ihm von Jugend an wohlvertrauten historischen Romane Ğurğī Zaydāns. Ansonsten werden Allgemeinheiten wie ein nicht näher umrissener Einfluß erzähltechnischer Art (PETERS 94), Behandlung des Menschlichen als individuell (ibid. 89), „*ḥubb al-makān*" im Sinne liebevoller Milieuschilderung (N. IBRĀHĪM 144), Hang zur Kürze (ibid.) und gelegentliche Ironie (PETERS 91) genannt. In all diesen Dingen kann Maḥmūd Taymūr mehr oder weniger durch Maupassant mitbestimmt worden sein, ebensogut aber auch durch andere europäische Erzähler, soweit er nicht überhaupt selbständig auf sie kam. Mit Sicherheit durch Maupassant beeinflußt sind bei Taymūr lediglich die Vorliebe für die Kurzgeschichte als Form und die realistische, teils auch naturalistische Wirklichkeitsauffassung, daneben mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit noch die Geschichten um psychopathologische Phänomene.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000190

schaffen. Nachdem er ein halbes Jahrhundert lang unablässig vielbeachtete Kurzgeschichten verfaßt und andere zum Lesen und Schreiben von Kurzgeschichten ermutigt hatte, war es in der arabischen Welt für literarisch Interessierte selbstverständlich, Kurzgeschichten ernst zu nehmen. Seine Bereitschaft, die eigenen Erzählbände kostenlos zu versenden und über sie zu korrespondieren, erstreckte sich nicht nur auf renommierte arabische Kritiker und Orientalisten, von deren Urteil er sich Gewinn versprechen konnte: auch ihm persönlich vollkommen unbekannte Schuljungen in der ägyptischen Provinz oder im fernen Irak kamen in den Genuß seiner Bücher und seiner Briefe, wenn sie ihm schrieben.[3] Nachwuchsschriftsteller hat er großzügig gefördert und beraten,[4] und mancher Autor, der ihn schließlich auf dem Gebiet der Kurzgeschichte in den Schatten stellte, hat sich seinen Weg mit seiner Hilfe gebahnt. Alle diese Verdienste bleiben Maḥmūd Taymūr, auch wenn sich seine Gründerrolle im Prozeß der Entwicklung der arabischen Kurzgeschichte bei genauerem Hinsehen etwas relativiert. Yaḥyā Ḥaqqī, einer seiner ehemaligen Mitstreiter aus der Neuen Schule, hat 1973 über ihn gesagt: „Ich betrachte Maḥmūd Taymūr vor allem als eine Institution; in ihm verkörpern sich die ruhmreichen Seiten Ägyptens — man denke an seinen langen Kampf im Dienste der ägyptischen Erzählung, in dem er an führender Stelle stand..."[5] Schöner und präziser kann man wohl nicht formulieren, was Maḥmūd Taymūr seinen Landsleuten war und ist: nicht ein einsamer Meister der ägyptischen Kurzgeschichte, aber einer, der ihr ein Menschenalter lang in vorderster Linie gedient hat.

---

[3] Persönlich bezeugt durch AN-NASSĀĞ (*Maḥmūd Taymūr .. fī ḍamīrinā l-adabī*, in: al-Adīb Juni 1972, 2 f. = *Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya* 104 ff.) und WAḤĪDADDĪN BAHĀ'ADDĪN (*Maḥmūd Taymūr kamā ʿaraftuhū*, in: al-Adīb Februar 1974, 22 ff.) aus ihrer Schulzeit; Bahā'addīn wußte auch noch von weiteren Schülern mit gleichen Erfahrungen.

[4] FU'ĀD DAWWĀRA in Taymūrs Interviewsammlung *Bayn al-miṭraqa wa-s-sindān* 7, AS-SAYYID ʿABDALʿAZĪZ AL-ĞUNDĪ, *Qiṣṣatī maʿa Maḥmūd Taymūr*, in: al-Adīb Januar 1974, 39 f.

[5] Interview-Äußerung in al-Maʿrifa Nr. 138 (August 1973) 139.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000191

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000192

TEIL II:

INVENTAR

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000193

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000194

HINWEISE FÜR DIE BENUTZUNG DES INVENTARS

1. Die beschriebenen Werke sind nach den Daten ihrer Erstpublikation angeordnet. Für die Einordnung von Sammelbänden und von erstmals in Sammelbänden veröffentlichten Erzählungen gilt folgendes Prinzip: diese Werke stehen unter dem Datum der frühesten von mir ermittelten Rezension, soweit dieses noch in das im Buch selbst angegebene Erscheinungsjahr fällt; stammt die früheste mir bekanntgewordene Rezension erst aus dem nachfolgenden Jahr, so ist der letzte Monat des im Buch eingedruckten Erscheinungsjahres als Zeit der Erstpublikation angenommen.

2. Alle Erzählungen sind mit demjenigen Titel überschrieben, den sie bei ihrer Erstpublikation trugen. Etwaige Wiederveröffentlichungen sind unmittelbar nach Angabe der Erstpublikation vermerkt. Ihr Titel ist überall dort, wo nichts Gegenteiliges gesagt wird, mit dem der Erstpublikation identisch.

3. Werden im Inneren einer Titelangabe Wörter, die keine Eigennamen sind, groß geschrieben, so zeigt dies an, daß mit ihnen ein vom Autor selbst stammender Alternativtitel (nach Art der zweiten Titelhälfte in HOFMANNSTHALS *Andreas oder Die Vereinigten*) beginnt oder aber der Titel einer zweiten Geschichte, wo es sich um Erzählungen handelt, die zwei durch einen Rahmen verbundene verschiedene Geschichten enthalten. Beispiel für Fall 1: *aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāğ* (s. u. p. 356). Beispiel für Fall 2: *aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir* (s. u. p. 404).

4. Bei Wiederveröffentlichungen werden mehrere verschiedene Auflagen ein und desselben Sammelbandes nur dann eigens bibliographisch verzeichnet, wenn sie in der Gestaltung der in ihnen enthaltenen Texte oder aber in der Auswahl der in sie aufgenommenen Texte stark voneinander abweichen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000195

5. Der Erscheinungsort der Sammelbände ist durchweg Kairo, soweit nichts anderes angegeben ist.

6. Am Schluß der einzelnen Werkbeschreibungen sind etwa vorhandene Übersetzungen des jeweiligen Werks in europäische Sprachen angegeben. Dabei sind außer dem Deutschen nur diejenigen vier Sprachen berücksichtigt, deren Kenntnis in Europa am weitesten verbreitet ist: Englisch, Französisch, Italienisch, Spanisch.

Der Titel einer Übersetzung wird nicht eigens angeführt, wenn er lediglich aus einem arabischen Personennamen (eventuell mit arabischem Beinamen) besteht und derselbe Name auch schon der Titel des arabischen Originals gewesen ist.

Der Übersetzer wird nach Angabe der Übersetzung eigens in Klammern genannt, wenn er nicht mit dem Herausgeber des Bandes identisch ist, in dem die Übersetzung erschien. Alle Übersetzungen, bei denen weder Herausgeber noch Übersetzer genannt sind, sind anonym.

Übersetzungsbände, in denen nur eine einzige der hier beschriebenen Erzählungen enthalten ist, erscheinen bei dieser Erzählung mit voller Bibliographie. Übersetzungsbände, in denen sich mehrere hier beschriebene Erzählungen finden, werden in Kurzform zitiert, und zwar auf folgende Weise:

Les amours de Sami für TEYMOUR, MAHMOUD: *Les amours de Sami*, Paris o.J. (1938)

La belle aux lèvres charnues für TEYMOUR, MAHMOUD: *La belle aux lèvres charnues. Nouveaux contes égyptiens traduits de l'arabe*, Paris (Nouvelles Éditions Latines) 1952

Bonne fête für TEYMOUR, MAHMOUD: *Bonne fête. Nouveaux contes égyptiens traduits de l'arabe*, Paris (Nouvelles Éditions Latines) 1954

Le courtier de la mort für TEYMOUR, MAHMOUD: *Le courtier de la mort et autres contes égyptiens traduits de l'arabe*, Paris (Nouvelles Éditions Latines) 1950

La fleur du cabaret für TEYMOUR, MAHMOUD: *La fleur du cabaret et autres contes égyptiens traduits de l'arabe*, Paris (Nouvelles Éditions Latines) 1953

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000196

GABRIELI, *Narratori egiziani* für GABRIELI, FRANCESCO (Übers. und Hrsg.): *Narratori egiziani*, o.O. 1941

GÁLVEZ VÁSQUEZ, *Cuentos Egipcios* für GÁLVEZ VÁSQUEZ, EUGENIA (Übers. und Hrsg.): *Cuentos Egipcios de Maḥmūd Taymūr*. Istituto Hispano-Árabe de Cultura, Colección de Autores Árabes Contemporaneos N 10, Madrid 1976

JOHNSON-DAVIES, *Tales from Egyptian Life* für TEYMOUR, MAHMOUD: *Tales from Egyptian Life*, übers. und hrsg. von Denys Johnson-Davies, Kairo 1949

SPIES, *Das Geisterhaus* für SPIES, OTTO (Hrsg. und teils auch Übers.): *Das Geisterhaus. Türkische und ägyptische Novellen*, Kevelaer 1949

WIDMER, *Übertragungen I* für WIDMER, GEORG: *Übertragungen aus der neuarabischen Literatur I*: *Maḥmūd Taimūr*, in: WI 13/1932, pp. 1-103.

7. Innerhalb des Inventars werden abgesehen von den u. auf p. 416 erklärten Abkürzungen für Zeitschriften noch die folgenden Abkürzungen verwendet:

DK	Dār al-kutub (Kairo)
R	Rezension(en)
S	Sammelband
T	Titel
Ü	Übersetzung(en)
udT	unter dem Titel
UT	Untertitel
WV	Wiederveröffentlichung
Zs	Zeitschrift

8. Existieren von einer Erzählung mehrere Veröffentlichungen, darunter auch solche in Buchform, dann beziehen sich die Angaben von Seitenzahlen innerhalb der Werkbeschreibung auf die — in der Regel am leichtesten zugängliche — erste Buchveröffentlichung, wenn nichts Gegenteiliges vermerkt ist.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000197

WERKBESCHREIBUNGEN IN CHRONOLOGISCHER ANORDNUNG

Nr. 1:

Yuḥfazu bi-l-būsta, in: aš-Šabāb Nr. 27 (13.5.1920) 5-7. **WV**: **S** *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* ([1]1925) 49-59 [hier T in der Überschrift der Geschichte *Yuḥfazu fī l-būṣṭa*, im Inhaltsverzeichnis *Yuḥfazu bi-l-būṣṭa*; Schreibung des als T dienenden Terminus „postlagernd" im Text selbst wie in der Erstpublikation noch *yuḥfazu bi-l-būsta*], ([2]1927) 69-80 [T ab hier durchgängig *Yuḥfazu fī l-būṣṭa*]; **S** *al-Waṭba al-ūlā* (1937) 155-166.

Drei Freunde — erst von der 2. Aufl. von *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* an mit den Eigennamen Fikrī Bek, Kamāl Bek und Murād bezeichnet, bis dahin nur als „der erste", „der zweite" und „der dritte" apostrophiert — treffen sich täglich im Garten des Cafés Groppi in Kairo. Der erste ist auf die Weiblichkeit versessen, ohne bei ihr sichtbare Gegenliebe zu finden, der zweite ist ein Mode- und Autonarr und der dritte, der zu Überheblichkeit und Größenwahn neigt, bildet sich ein, ein bedeutender Gelehrter zu sein. Während einer Plauderei am Cafétisch, in der die verschiedenartigen Manien der drei zum Ausdruck kommen, spötteln der zweite und der dritte über die offenkundige Erfolglosigkeit des ersten beim schönen Geschlecht. Der verhinderte Frauenheld geht bedrückt nach Hause. Fünf Tage später jedoch erscheint er mit strahlender Miene am Stammtisch und bittet die beiden Freunde, ihn aufs Postamt zu begleiten, wo er eine Sendung in Empfang zu nehmen habe. Unter ihren staunenden Blicken erhält er einen himmelblauen, auffällig nach Jasminparfum duftenden Brief ausgehändigt. Ihrer Neugier stattgebend, läßt er sie großmütig die Unterschrift des Absenders sehen. Es ist die der Tochter eines verstorbenen Paschas. Dann enteilt der Liebhaber — wie er sagt, zu einem in dem Brief angesetzten Rendezvous, in Wirklichkeit aber nach Hause. Dort setzt er sich nach einigem fröhlichen Geplauder mit seiner altgedienten Kinderfrau alsbald an seinen Schreibtisch und schreibt in zierlichen Lettern auf himmelblaues Papier einen Brief, in dem ihm die angebliche Paschastochter für das angebliche

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000198

Stelldichein dankt und den Wunsch äußert, auf ewig die Seine zu werden. Er parfümiert den Brief mit Jasmin, adressiert ihn mit dem Vermerk „postlagernd" an sich selbst und schläft danach selig ein.

Am Anfang, noch vor der Konversation im Cafégarten, aus der heraus sich die eigentliche Handlung der Geschichte entwickelt, werden die drei Freunde der Reihe nach mit Elementen des Personenzeichnungsstereotyps des Autors (s. o. p. 123 ff.) charakterisiert, und zwar alle gleich ausführlich, obwohl der zweite und der dritte von ihnen im nachfolgenden Geschehen nur noch bescheidene Nebenrollen spielen, für die ihre persönlichen Eigenschaften so gut wie bedeutungslos sind. Dadurch ergibt sich ein Bruch zwischen den eingangs entworfenen Persönlichkeitsbildern und dem Handlungsteil. Der Autor hat diesen Bruch später offensichtlich selbst bemerkt und daher in der überarbeiteten Fassung der Sammlung *al-Waṭba al-ūlā* die drei einleitenden Persönlichkeitsbeschreibungen ganz weggelassen. Die neue Gestaltung des Anfangs führt den Leser gleich mitten in die Handlung, indem sie einen vergeblichen Flirtversuch Fikrī Beks und den Spott der beiden Freunde über ihn schildert. Dadurch gewinnt die Geschichte erheblich an Geschlossenheit. Schon in der ursprünglichen Fassung ist der Handlungsteil das lebensvollere Element, und zwar nicht zuletzt wegen reichlicher Verwendung des Dialogs, in dem der Inhalt und teils auch die Diktion des Gesagten geschickt der Individualität der jeweiligen Sprecher angepaßt ist.

Nr. 2:

aš-Šayḫ Ǧumᶜa, in: as-Sufūr Nr. 298 (12.5.1922) 3 f. **WV**: **S** *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* ([1]1925) 2-7, ([2]1927) 18-24; **S** *al-Waṭba al-ūlā* (1937) 71-78; **S** *Qāla r-rāwī* ([1]1942) 291-297, (Neuaufl. 1970) 327-331 [hier mit UT *ṣūra waṣfiya*]; **S** *Dunyā ǧadīda* o.J. ([1]1957) 251-255. Entgegen PETERS 247 nicht identisch mit *Šayḫ al-ḫafar* (in: al-Kātib al-miṣrī Jg. 6 Nr. 21 [Juni 1947] 37-48).

Dieses Stück ist ein handlungsloses Persönlichkeitsbild eines alten Fellachen, der auf dem väterlichen Landgut des Ich-Erzählers, wo dieser ihm während seiner Kindheit und Jugend bei Erholungsaufenthalten zu begegnen pflegte, einst das Amt des Tennenwächters versah. Der Ich-Erzähler hat Šayḫ Ǧumᶜa als einen Menschen mit stets heiterem

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000199

und friedvollem Wesen in Erinnerung, der inmitten einer sich rasch wandelnden Umwelt unbeirrbar an immer gleichen Lebensformen und Grundüberzeugungen festhielt, äußerst naiv und dabei sehr selbstbewußt war und eine unasketische Frömmigkeit praktizierte, die irdische Freuden wie Späße mit der Weiblichkeit, Musik und Tanz nicht ausschloß. Šayḫ Ǧumᶜa besuchte dann und wann die Heiligengräber Kairos und kaufte dabei seinen Bedarf an Kaffee, Zucker und Seife ein. Wenn er zum Gebet die Moschee betrat, umringte ihn die Menge unter allen Anzeichen hoher Verehrung und konsultierte ihn als Autorität in religiösen Fragen.

Das Porträt des Titelhelden ist als Ringkomposition gestaltet und unterstreicht damit seine in sich ruhende Persönlichkeit. Ein erster, einführender Teil beschreibt die gleichbleibenden Merkmale Šayḫ Ǧumᶜas, wobei das Äußere und die Lebensgewohnheiten im Vordergrund stehen; in ihnen drückt sich freilich schon viel von seinem Inneren aus. Der Eindruck des Statischen, den Šayḫ Ǧumᶜas Person und Lebensweise ausstrahlen, wird vom Autor durch stilistische Mittel verstärkt: häufige wörtliche oder fast wörtliche Wiederholung von Formeln wie „Šayḫ Ǧumᶜa, das ist der mit [dem und dem Aussehen, der und der Kleidung u.ä.]" oder „... das ist der Mann, der...", die ihrem Sinne nach der Identifizierung eines bereits Bekannten dienen; des weiteren mehrfache wörtliche Wiederaufnahme und anschließende weiterführende Erläuterung schon gemachter Aussagen über den Titelhelden und die Umstände der Bekanntschaft des Ich-Erzählers mit ihm. Auf diese Weise ragen aus der Beschreibung immer wieder gleichgebliebene Wortblöcke heraus, die wie Šayḫ Ǧumᶜa selbst im Fluß des Veränderlichen pfeilerartig feststehen. Diesem Einleitungsteil folgt die etwas bewegtere Schilderung einiger typischer Verhaltensweisen des Titelhelden, die der Ich-Erzähler im Umgang mit ihm kennengelernt hat, so seiner Neigung, allem ihm aus der Literatur Vorgelesenen, und sei es auch noch so weltlichen Charakters, eine religiös erbauliche Deutung zu geben, weiter seiner Bereitschaft, alle ihm gestellten Fragen, sogar wenn sie seinen Horizont überstiegen, im Vertrauen auf die eigene Lebensweisheit prompt und dezidiert zu beantworten, und schließlich auch seines Hanges, über die Liebesabenteuer seiner Jugend zu plaudern. Dieser Teil ist durch Sprechproben aus dem naiven Mund Šayḫ Ǧumᶜas aufgelockert. Im dritten und letzten Teil fällt die Geschichte in den eingangs gewählten

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000200

Ton ruhiger Beschreibung der Persönlichkeitsmerkmale Šayḫ Ǧumᶜas zurück, auch stilistisch durch Wiederaufnahme der in ihrer Funktion bereits erläuterten Formel „Das ist der Šayḫ Ǧumᶜa, der Mann, der...“; dabei stehen nun allerdings nicht mehr das Äußere und die Lebensgewohnheiten im Blickpunkt, sondern psychische Eigenart und moralische Qualitäten. Die letzten Sätze bestehen in einer emphatischen Anrede des Erzählers an den Titelhelden: „Wie süß ist doch deine Lebensweise, guter Mann! Wie süß sind die köstlichen Tage, die du auf unserer elenden Erde zubringst! Wie süß sind deine Naivität und die Einfachheit deines Lebens, und wie bitter sind doch die Rationalität und die Zivilisation, die uns dem Leid und dem Unglück näherbringen!“ (7).

Die fast durchgängige Beschränkung auf Aussagen, die zur Plastizität des entworfenen Persönlichkeitsbildes Wesentliches beitragen, und die Verklammerung von Einleitungs- und Schlußteil durch identische Erzählhaltung und Stilmittel verleihen dieser Geschichte eine überdurchschnittliche Dichte und Geschlossenheit.

In den beiden Auflagen des Sammelbandes *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* ist dem eigentlichen Text ein Vorspruch vorangestellt, der formal gesehen ein Gegenstück der emphatischen Schlußanrede des Textes ist (letztere fehlt mit dem gesamten dritten Teil in späteren Wiederabdrucken). In diesem Vorspruch versichert der Autor dem inzwischen verstorbenen Titelhelden in direkter Anrede, er werde ihn stets in bester Erinnerung behalten und ihm Dank dafür wissen, daß er ihn mit seiner hervorragenden Persönlichkeit zur ersten Arbeit seines literarischen Lebens inspiriert habe (zur Frage der tatsächlichen Chronologie s. o. p. 6 f.). Dieser Vorspruch hat gelegentlich (s. z.B. AL-IBYĀRĪ, *ᶜĀlam Taymūr* 13, 112 f.) zu der Annahme geführt, der Ich-Erzähler sei mit dem Verfasser einfach identisch und die Geschichte lediglich als objektive Beschreibung einer wirklichen Person aus dessen Bekanntenkreis gedacht. Nun ist zwar durch den Autor selbst in anderem Zusammenhang (*Firᶜawn aṣ-ṣaġīr* Vorwort 9) bezeugt, daß der Titelheld ein lebendes Vorbild hatte, mit dem er auf die gleiche Weise in Kontakt gekommen war wie der Ich-Erzähler der Geschichte, nämlich als Kind während seiner Sommeraufenthalte auf dem Lande. Doch ist deshalb der Šayḫ Ǧumᶜa der Geschichte mit seinem Vorbild ebensowenig gleichzusetzen wie der Ich-Erzähler mit dem Autor. Der Titelheld und der Ich-Erzähler

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000201

sind alle beide dichterische Umformungen wirklicher Personen, und was die Darstellung Šayḫ Ǧumᶜas angeht, so ist sie eindeutig von einer idealisierenden und nicht von einer objektivistischen Tendenz beherrscht (schon richtig beobachtet von N. IBRĀHĪM 178). Das zeigt sich am deutlichsten in der zitierten Schlußanrede des Ich-Erzählers an den Titelhelden und überhaupt im dritten Teil der Geschichte, wo Šayḫ Ǧumᶜa u.a. als „Blume in der Wüste" „fernab von der komplizierten Wissenschaft und der sterilen Philosophie" bezeichnet ist (7). Aber auch der gesamte übrige Text zielt darauf ab, den Titelhelden, obgleich der Städter des 20. Jahrhunderts in einigen Hinsichten über ihn lächeln mag, als Verkörperung wahrer Humanität und sein Dasein als Modell glückseligen Lebens herauszustellen.

Der idealisierende Tenor, der die gesamte Geschichte durchzieht, verbietet es auch, mit ABŪ SĀLIM — der für seine Interpretation unglücklicherweise nur den um den Schlußteil verkürzten Wiederabdruck des Textes aus der Sammlung *Dunyā ǧadīda* zur Verfügung hatte — aus *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* einen Aufruf zur sozialen Revolution herauszulesen, da der Titelheld von der Arbeit seiner Hände keinen Nutzen gehabt und sich seine Situation deshalb auch nicht zum Besseren verändert habe (63). Was Maḥmūd Taymūr in dieser Geschichte geschildert hat, w a r in seinen Augen zur Zeit ihrer Abfassung fraglos das „bessere" Leben. Daher rührt der nostalgische, antiintellektualistische und der modernen Zivilisation gegenüber kritische Unterton, der sie durchklingt. In sie Denkmodelle des Jahrzehnte nach ihrem Entstehen zur Blüte gelangten arabischen Sozialismus hineintragen zu wollen, ist im Ansatz verfehlt.

Ü: GABRIELI, *Narratori egiziani* 87-92 udT *Lo Sheikh Giuma.*

Nr. 3:

Wāsiṭat taᶜāruf, in: al-Miškāt (bei AN-NASSĀǦ, *Dalīl* 144 und *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 397 fälschlich: aš-Šabāb) Nr. 2 (15.1.1923) 38-42. **WV: S** *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* (¹1925) 27-39, (²1927) 47-60; **S** *al-Waṭba al-ūlā* (1937) 167-177 udT *Sabab taᶜāruf.*

Ein fünfundzwanzigjähriger verbummelter Sekundarschüler, Sulaymān Afandī, holt bei einem heruntergekommenen Augenarzt, dem Doktor Nağīb Šāfiᶜī, ein Attest ein, das ihn vor den unliebsamen Folgen

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000202

seines fortgesetzten Schuleschwänzens bewahren soll. Er erhält die gewünschte Bescheinigung durch die Vermittlung einer als Klavierlehrerin getarnten Lebedame, bei der der Arzt und er beide schon seit einiger Zeit verkehren, ohne bisher voneinander gewußt zu haben. Um den überalterten liederlichen Gymnasiasten vor dem ihm angedrohten Ausschluß aus der Schule und dem Zorn seines Vaters zu retten, hat die Prostituierte ihn mit ihrer Visitenkarte zu dem Doktor geschickt; auf die Rückseite der Karte hat sie die Mitteilung „Bedingungen akzeptiert" geschrieben — gleichsam als Honorar für das erbetene Attest. Nach kurzer Verlegenheit läßt sich der Arzt auf das Spiel ein und bescheinigt Sulaymān Afandī ein chronisches Augenleiden, das ihn angeblich immer wieder zwingt, dem Unterricht fernzubleiben. Zum Abschied verabreden sich die beiden scherzhaft zu einem baldigen Wiedersehen bei den Klängen des Pianos besagter Dame.

Die Geschichte ist insofern spannungsreich aufgebaut, als etwa bis zur Hälfte lediglich geschildert wird, wie der Sekundarschüler in der verwahrlosten Praxis mit wachsender Ungeduld auf den Arzt wartet, der den Beginn seiner Sprechzeit verschlafen hat — ohne daß der Leser erführe, was der Anlaß dieses Arztbesuchs ist. Diesen Anlaß legt der vorgebliche Patient auch, nachdem der Arzt endlich eingetroffen ist, erst nach und nach stückchenweise offen. Der Leser ist also erst kurz vor dem Schluß ganz darüber im Bilde, worum es bei dieser Konsultation eigentlich geht.

Der Geschehensablauf ist so dargeboten, daß der Erzählfocus im Erleben des Schülers liegt. Organisch mit ihm verflochten ist die anschauliche Beschreibung der chaotischen Zustände in der Arztpraxis. Einen Fremdkörper bildet in ihm jedoch eine an das Personenzeichnungsstereotyp (s. o. p. 123 ff.) erinnernde Gesamtcharakteristik der beiden Hauptpersonen, mit der der Autor im Augenblick des Eintretens des Doktors ins Sprechzimmer den linearen Erzählfluß unterbricht: der Arzt und danach der Sekundarschüler werden durch direktes Aufzählen von Eigenschaften, Gewohnheiten und Fakten aus ihrem Vorleben ausführlich gekennzeichnet. Erst dann wird der Handlungsfaden wiederaufgenommen. Obgleich dieser Einschub einige Informationen nachliefert, die für das Verständnis des Geschehensablaufs nicht unwichtig sind, sprengt er mit dem trockenen und distanzierten Berichtsstil, in dem er gehalten ist, die Geschlossenheit der Geschichte, deren

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000203

Wirkung ansonsten hauptsächlich darauf beruht, daß sich die Personen durch ihr Tun und ihr Ambiente unmittelbar selbst charakterisieren. Daß diese Partie mit der recht stereotypen Charakteristik der beiden Hauptfiguren mitten in der Erzählung stört, hat der Autor später offensichtlich selbst empfunden, denn sie ist in der Überarbeitung der Sammlung *al-Waṭba al-ūlā* weggelassen.

Nr. 4:

Šahr al-ᶜasal baᶜd al-arbaᶜīn, in: al-Miškāt Nr. 3 (1.2.1923) 39-43; **WV: S** *ᶜAmm Mitwallī* (1925) 55-68.

Iᶜtidāl ist — worauf ihr Name hinweist — ein ungewöhnlich schön gewachsenes Mädchen, allerdings dabei in außerordentlichem Maße triebhaft veranlagt. Schon sehr früh droht sie ständig, der Familie Schande zu machen, indem sie sich allen möglichen männlichen Wesen, selbst Taxifahrern und Schülern, an den Hals wirft. Als sie achtzehn Jahre alt ist, verheiratet sie ihre Mutter, eine reiche Witwe, mit einem vierzigjährigen Rechtsanwalt, um Schlimmeres zu verhüten und ihrer Sinnlichkeit Zügel anzulegen. Diesen Mann, den Ustāḏ Ṭāhā, hat sie nicht nur wegen seines reifen Alters erwählt, sondern auch wegen seiner Armut, die es ihr erlaubt, ihn mit Hilfe des Vermögens ihrer Tochter, auf die sie einen starken persönlichen Einfluß hat, in Abhängigkeit zu halten. Ustāḏ Ṭāhā seinerseits ist mit dieser Partie sehr zufrieden, denn sie bringt ihm nicht nur eine schöne junge Frau, sondern vor allem auch den ersehnten gehobenen Lebensstandard ein, den er sich anderweitig nie hätte leisten können. Er genießt seine Ehe, die dank der Autorität von Iᶜtidāls Mutter und seiner eigenen Manneskraft zunächst in geordneten Bahnen verläuft, in vollen Zügen und kostet alle Freuden der Welt aus, die ihm durch das angeheiratete Vermögen erreichbar geworden sind. Als schließlich die Mutter stirbt, ist Iᶜtidāl vierzig und Ustāḏ Ṭāhā über sechzig Jahre alt. Der regulierende Einfluß der Mutter auf die Tochter fällt damit in einem Augenblick weg, in dem die Tochter nach den vom Autor postulierten Gesetzmäßigkeiten der leiblichen und seelischen Entwicklung der Frau auf dem Höhepunkt ihrer sexuellen Begierde und Erlebnisfähigkeit steht, während der Ehemann schon altersschwach und gebrechlich ist und für das weibliche Geschlecht kaum noch Anziehungskraft besitzt. Was Wunder, daß

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000204

Iᶜtidāl sich da nach einem neuen Lustobjekt umsieht. Sie findet es in einem fünfundzwanzigjährigen Arzt, den ihr Mann anläßlich einer Malariaerkrankung zu ihr gerufen hat. Nach ihrer Genesung sucht sie ihn wiederholt ohne medizinischen Grund auf, erklärt ihm schließlich geradeheraus ihre Liebe und bringt ihn so weit, daß er ihren gealterten Ehemann von der Notwendigkeit überzeugt, sie wegen eines angeblichen Herzleidens unter seiner ärztlichen Obhut für drei Monate zur Kur in die Schweiz zu schicken. Ustāḏ Ṭāhā ahnt durchaus, was gespielt wird, läßt sich aber in realistischer Einschätzung seiner Möglichkeiten für die Dauer der Abwesenheit seiner Frau mit einer Summe Geldes abfinden, die ihm ein luxuriöses Leben erlaubt. Doch auch der junge Arzt geht auf das Arrangement weniger aus Liebe als aus materiellen Motiven ein: bisher fristete er sein Leben kläglich mit dem Betrieb einer meist von Armen besuchten Praxis, und nun hat er Aussicht darauf, nahezu mühelos in den Genuß eines Teiles von Iᶜtidāls Reichtum zu kommen. Als Iᶜtidāl ihm bei der Abreise beglückt erklärt, sie erlebe nun ihre Flitterwochen, blickt er ohne Anzeichen großer Begeisterung zu Boden; sein Verhalten zeigt, daß Flitterwochen mit einer mehr als Vierzigjährigen für ihn nicht in jeder Hinsicht reizvoll sind.

Die Handlungskonstruktion ist spannungslos und ohne Pointe. Denn alles, was geschieht, ergibt sich mit voraussehbarer Folgerichtigkeit aus den vom Erzähler vollständig deklarierten, meist niedrigen und egoistischen Wünschen der Beteiligten und aus den Altersverhältnissen als solchen. Obwohl auf allen Seiten starke Begierden der einen oder anderen Art am Werk sind, bleiben die Personen flächig und blaß. An zwei Stellen des Textes verbreitet sich der Erzähler mit einer den Zusammenhang sprengenden Ausführlichkeit und Abstraktheit über vermeintlich gesicherte Erkenntnisse der Psychologie: einmal ziemlich am Anfang, wo er bei der Beschreibung der übermäßigen Sinnlichkeit Iᶜtidāls erklärt, das Mädchen sei wie jedermann mit seinem Charakter ein Produkt einer langen Ahnenreihe, und was die Natur auf dem Wege über eine solche Ahnenreihe in jahrhundertelanger Arbeit an Charaktermerkmalen geformt habe, das könne kein Mensch mehr ändern, so sehr er sich auch bemühe (56); und noch ein weiteres Mal nach der Erwähnung des Todes von Iᶜtidāls Mutter, wo er sich darüber vernehmen läßt, daß „die Frau" in den Vierzigern den Höhepunkt ihrer geschlechtlichen Emotionen erreiche und wie explosionsartig sich diese Emotionen

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000205

dann speziell bei zuvor unterdrückter sinnlicher Veranlagung entlüden (59 f.).

Nr. 5:

al-Mahdī al-muntaẓar, in: al-Miškāt Nr. 4 (15.2.1923) 43-48. **WV: S** *ᶜAmm Mitwallī* (1925) 1-16 udT *ᶜAmm Mitwallī aw al-Mahdī al-muntaẓar*; **S** *al-Waṭba al-ūlā* (1937) 31-45 udT *ᶜAmm Mitwallī*; ebenso **S** *Qāla r-rāwī* (¹1942) 21-41, (Neuaufl. 1970) 127-141; ebenso al-Qiṣṣa Nr. 33 (5.2.1951) 4-8; **S** *Dunyā ǧadīda* o.J. (¹1957) 237-250 udT *al-Mahdī al-muntaẓar*.

ᶜAmm Mitwallī ist ein alter Mann sudanesischer Herkunft, der einst im Heere des Mahdī gedient hat und sich nun in der Altstadt Kairos mühsam sein Brot durch Straßenhandel mit Fūl, Süßigkeiten und anderem Knabberzeug verdient. Wenn er abends in seinem Stübchen allein ist, zieht er aus einer Truhe ein angerostetes Schwert hervor, das ihm aus seinem Dienst unter dem Mahdī verblieben ist, betrachtet es sehnsuchtsvoll und sehnt die Wiederkunft des Mahdī herbei, der nach seinem Glauben die Welt von aller Schlechtigkeit säubern wird. ᶜAmm Mitwallī lebt bescheiden, reinlich und seinen rituellen Pflichten getreu. Auf seinem immer gleichen täglichen Verkaufsgang macht er regelmäßig beim Palais von Nūraddīn Bek halt, einem Aristokraten türkischer Herkunft. Wenn ᶜAmm Mitwallī am Palais dieser Aristokratenfamilie erscheint, sammeln sich die Dienstboten des Hauses und andere kleine Leute der Gegend um ihn, um seinen Erzählungen vom Mahdī und dessen zu erwartender Wiederkunft zu lauschen.

Eines Tages wird er überraschend von Nūraddīn Bek ins Innere des Palais gebeten, denn sein Ruf als Erzähler erbaulicher Geschichten hat sich bis zur Mutter des Hausherrn verbreitet, und diese will ihm gern zuhören. Dadurch wird er auf lange Sicht zu einer Art ständigem Privatprediger der alten Dame. Man überhäuft ihn im Palais Nūraddīn Beks mit Wohltaten, so daß er schließlich den Straßenhandel aufgeben, ordentlich essen und sich nobel einkleiden kann. Sein auf diese Weise sichtbar gestiegener Status und eine angeblich durch Berührung mit seinem Schwert zustandegekommene Krankenheilung vermehren die Bewunderung der kleinen Leute für ihn so sehr, daß sie schließlich zu

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000206

der Überzeugung gelangen, er selbst sei der Mahdī, und ihm das auch in einer Huldigungsszene zu verstehen geben. Er ist darüber zunächst nur erschrocken. Doch dann setzt sich die Idee, er sei der Mahdī, in seinem eigenen Gehirn fest. Er erklärt seinen Anhängern, sie sollten noch etwas Geduld haben, bis es für ihn an der Zeit sei, sich öffentlich zu erkennen zu geben, lebt fortan von ihren Zuwendungen, verliert sich mehr und mehr in Tagträumen, die um seine vermeintliche Mission kreisen, und stirbt schließlich in geistiger Umnachtung. Nūraddīn Bek läßt ihm ein Mausoleum bauen. Es wird zu einer volkstümlichen Wallfahrtsstätte, an der man ᶜAmm Mitwallī als Heiligen verehrt.

Von der Überarbeitung des Sammelbandes *Qāla r-rāwī* an hat die Geschichte einen anderen Schluß. Hier ist die Anerkennung des Helden als Mahdī detaillierter gestaltet, unter anderem durch Wiedergabe von Diskussionen im Volk über seine übernatürlichen Fähigkeiten und seine mögliche Identität sowie durch Einführung eines zweiten seinem Schwert zugeschriebenen Heilungswunders. Die Selbsteinschätzung ᶜAmm Mitwallīs gerät dadurch endgültig aus dem Lot, daß ihm die Mutter Nūraddīn Beks in seiner Bleibe persönlich einen Huldigungsbesuch abstattet, bei dem sie ihn zum Nachfolger und Stellvertreter (*ḫalīfa*) des Propheten erklärt. In der Folgezeit bekommt er Anfälle von Raserei, in denen er gegen imaginäre Teufel ficht, bis er bewußtlos zu Boden sinkt. Eines Tages stürmt er in einem Zustand höchster Erregung und Verwirrung ein nahegelegenes Café und drischt mit seinem Schwert auf die Gäste ein, die er als böse Geister anspricht. Die Polizei schreitet ein. Er bricht in den Armen der Ordnungshüter zusammen, den Ruf auf den Lippen, nun habe er seine Sendung erfüllt und seinen Glaubenskampf vollendet.

Etwa zwei Fünftel des Umfangs der Geschichte sind der Charakteristik der Persönlichkeit und der Lebensgewohnheiten ᶜAmm Mitwallīs zum Zeitpunkt des Beginns der Handlung gewidmet. Dieser Teil hebt sich durch seine Erzähltechnik von anderen frühen Personendarstellungen des Autors positiv ab: Eigenschaften und Lebensweise des Helden werden nicht einfach schematisch aufgezählt, sondern dem Leser im Rahmen eines Bildes des Straßenhändleralltags von ᶜAmm Mitwallī, zu dem auch die Äußerungen seiner anfänglichen Hoffnung auf den Mahdī gehören, anschaulich vorgeführt. Dabei enthält sich der Erzähler

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000207

weitgehend eigener moralischer Wertungen durch Wortwahl oder direkten Kommentar. Sowohl in diesem Einführungsteil als auch im nachfolgenden Geschehen erhält der Leser Einblick in die Bewußtseinsvorgänge ᶜAmm Mitwallīs. Dennoch ist die Geschichte nicht aus seiner Perspektive geschrieben, sondern aus derjenigen eines Erzählers, der mehr weiß und rationaler denkt als der Held und dessen psychische Entwicklung bis hin zum religiösen Wahnsinn akkurat, aber distanziert beobachtet. Im älteren der beiden Schlüsse gilt diese Beobachtungsweise darüber hinaus noch mehr als in der jüngeren der Psychologie des islamischen Volksglaubens: es wird registriert, wie aus verhältnismäßig einfachen und für den Außenstehenden leicht durchschaubaren Voraussetzungen ein neuer Heiligenkult entsteht. Der Beobachtungshaltung entsprechend dominiert im Handlungsteil ein verhältnismäßig knapper Berichtsstil, der die wichtigen Begebenheiten verzeichnet, ohne sie stark auszumalen. Insgesamt verdient diese Geschichte wegen ihrer unstereotypen und lebendigen Gestaltung der Hauptperson, ihrer kulturhistorisch aussagekräftigen Milieuschilderung aus dem Inneren des Palais von Nūraddīn Bek und ihres psychologischen Tiefgangs innerhalb des Frühwerks Maḥmūd Taymūrs besondere Beachtung.

Ü: OM 7 (1927) 391-400 (Carlo Alfonso Nallino) udT ᶜ*Ammi Mitwallī*; Johnson-Davies, *Tales from Egyptian Life* 89-99 udT *Amm Mutwalli*; *Le courtier de la mort* 119-130 udT *Amm Mitwalli*.

Nr. 6:

Ustāḏ al-qurᵓān, in: al-Miškāt Nr. 5 (1.3.1923) 38-42. **WV**: **S** ᶜ*Amm Mitwallī* (1925) 41-53 udT *al-Qalam al-abnūs*; ebenso **S** *al-Waṭba al-ūlā* (1937) 117-125.

Die Geschichte erzählt einen besonders dramatisch verlaufenen Schultag des kleinen Zakī ᶜAbdalmaǧīd, der ein Kind aus vermögendem Hause ist und die Regierungsprimarschule besucht. Wie seine Klassenkameraden stattet er noch vor Unterrichtsbeginn dem Straßenhändler ᶜAbdarraḥmān, der vor der Schule auf einem prächtig dekorierten Wägelchen Süßigkeiten und Schreibwaren feilhält, den täglichen Besuch ab. Diesmal entdeckt er zu seinem Entzücken im Sortiment einen Federhalter aus Ebenholz, der genauso aussieht wie der, den

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000208

sein Englischlehrer benutzt. Er will ihn liebend gern erwerben und dann mit roter Tinte füllen, um mit ihm nach Wunsch die Schrift des Englischlehrers imitieren zu können. Obwohl er nicht einmal die Hälfte des Kaufpreises bei sich hat, verkauft ihm der gutmütige Straßenhändler den Federhalter, stundet ihm den Restbetrag bis zum nächsten Tag und gibt ihm auf sein Verlangen noch ein Fläschchen rote Tinte dazu. Da ertönt auch schon die Glocke, und der Unterricht beginnt mit dem vom Sportlehrer angeführten, fast militärisch anmutenden Appell der Schüler vor dem Direktor. Der kleine Zakī ᶜAbdalmağīd hat an diesem Tage kaum für etwas anderes als den neuen Federhalter Gedanken übrig. Gleich in der vormittäglichen großen Pause versucht er, ihn zu füllen und die Schrift des Englischlehrers nachzuahmen, wobei er sich Finger und Kleidung beschmutzt. Das trägt ihm den Tadel des Aufsichtsbeamten ein, der ihn sofort in den Waschraum abkommandiert. Mittags schauen die Klassenkameraden vor dem gemeinsamen Essen der Fußballmannschaft der Schule ein Weilchen lang beim Training zu. Zakī ᶜAbdalmağīd jedoch zieht sich mit seiner neuen Feder in einen schattigen Winkel zurück und übt wiederum gedankenverloren die Schrift des Englischlehrers. Einer seiner Gefährten, der ihn dabei beobachtet hat, fragt ihn, ob er denn spiele, statt den Koran zu memorieren. Erst jetzt beginnt der kleine Junge zu merken, daß er die von dem wegen seiner Brutalität von der ganzen Klasse gefürchteten Šayḫ Zakarīyā für die erste Stunde des Nachmittagsunterrichts angesetzte mündliche Prüfung über einen bestimmten *ǧuzᵓ* des Koran vollkommen vergessen hat. Er sucht in seiner Verzweiflung noch einen Klassenkameraden, der rasch ein wenig mit ihm memorieren würde, aber vergebens. Bald darauf läutet es zum Essen. Er verspürt keinerlei Appetit mehr, denn er sieht nun das Verhängnis auf sich zukommen: der Koranlehrer wird ihn, wie er es in solchen Fällen zu tun pflegt, zuerst mit dem Lineal verprügeln und ihn dann bis zum Sonnenuntergang in der Schule nachsitzen lassen. Letzteres ist ihm besonders schmerzlich, weil sein Vater und seine Schwestern ihn nachmittags bei Schulschluß mit der Kutsche zu einem Besuch des Tierparks abholen wollten; er ist nicht nur traurig darüber, daß er nun wohl den Tierpark nicht sehen wird, sondern schämt sich auch bei dem Gedanken, daß die Wartenden den Grund seines Ausbleibens sicher erraten würden und der Kutscher

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000209

unter der Dienerschaft die Kunde von seinem Nachsitzenmüssen ausposaunen könnte.

Bei Beginn der Koranstunde tritt Šayḫ Zakarīyā, ein ziemlich ignoranter gescheiterter Azharit, mit dem ihm eigenen polternden Gebaren ein, und die Prüfung nimmt ihren gewohnten Lauf. Wer beim Rezitieren des verlangten Lernpensums ins Stocken gerät, wird geprügelt und zum Nachsitzen vorgemerkt, wer das Gelernte wie am Schnürchen aufsagt, erntet ein knappes Anerkennungswort. Als die Reihe an Zakī ᶜAbdalmaǧīd kommt, weiß dieser vor Angst kein Wort zu sagen. Der Šayḫ will ihn schon mit Prügeln zum Sprechen bringen. Da erspäht er den Ebenholzfederhalter in seiner Tasche. Er eignet sich ihn mit einem blitzschnellen Griff an und läßt es diesmal mit einer milden Verwarnung sein Bewenden haben. Am Schluß der Stunde zieht sich der kleine Zakī ᶜAbdalmaǧīd, von den Klassenkameraden unverstanden, weinend zurück: er hat zwar das unerhörte Glück gehabt, der erwarteten grausamen Bestrafung zu entgehen, hat dafür aber den geliebten neuen Federhalter wohl auf immer verloren, ehe er ihn überhaupt ganz bezahlen konnte.

Der Focus der Erzählung liegt in der Psyche des kleinen Schuljungen, dessen Sehnsüchte und Ängste mit großem Einfühlungsvermögen nachgezeichnet werden. Die Geschichte beleuchtet zugleich kritisch das Schulsystem mit seinem Drill, der mehr die Herrschsucht des eitlen Direktors als die Ordnungsliebe der Kinder fördert, und seiner schlechten Personalpolitik, die mit ihren Notlösungen die Jugend unter Umständen fachlich inkompetenten Sadisten ausliefert. Zwei miteinander kontrastierte Gestalten, der kinderfreundliche Straßenhändler und der bösartige Koranlehrer, erhalten eine längere zusammenhängende Persönlichkeitsbeschreibung. Die des Straßenhändlers, die gleich im ersten Abschnitt des Textes aus Anlaß des morgendlichen Besuches des kleinen Zakī ᶜAbdalmaǧīd bei ihm erscheint, benutzt nur einen Teil der Elemente von Maḥmūd Taymūrs frühem Personenzeichnungsstereotyp (s. o. p. 123 ff.) und gewinnt zusätzlichen Reiz durch eine an sie angegliederte Beschreibung des Verkaufswägelchens, das mit seiner Gestaltung die kindliche Phantasie der kleinen Kunden aufs wirkungsvollste anspricht. Die des Koranlehrers hingegen, die in den Gang der Handlung zu Beginn der Prüfungsstunde eingeschoben ist, erfüllt ganz das Personen-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000210

zeichnungsstereotyp des Autors. Beide Persönlichkeitsbeschreibungen und mit ihnen die Beschreibung des Verkaufswägelchens sind in der gestrafften Neufassung des Sammelbandes *al-Waṭba al-ūlā* weggefallen.

Ü: *La fleur du cabaret* 175-180 udT *Le stylo.*

Nr. 7:

as-Sitt Tawaddud, in: at-Tamṭīl Nr. 4 (10.4.1924) 11 f. **WV: S** *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* ([1]1925) 41-47, ([2]1927) 61-68.

Die Geschichte entwirft das Persönlichkeitsbild der Titelheldin und illustriert es anschließend durch eine charakteristische Episode. Tawaddud ist eine ältliche Dame, die es trotz ihrer abstoßend häßlichen Stimme liebt, im Bekanntenkreis als Sängerin aufzutreten. Obwohl sie von ihrem Vater ein beträchtliches Vermögen geerbt und dieses im Laufe ihres Lebens noch vermehrt hat, gibt sie sich ständig als arm aus, läßt sich gern von ihren Freundinnen einladen und verköstigen und spart im eigenen Hause selbst am Essen und an der Reinlichkeit, so daß sie auf andere einen verwahrlosten Eindruck macht.

Einmal wendet sich ein entfernter Verwandter, ᶜAbdarrāziq Mitwallī, in einer Notlage hilfesuchend an sie. Er hat ausgerechnet kurz vor der Niederkunft seiner Frau ohne eigenes Verschulden seine bescheidene Stellung verloren und steht nun, als die Wehen einsetzen, mittellos da. Eigentlich wollte er in dieser Situation aus Verzweiflung gleich Selbstmord begehen, hat sich aber aus Erbarmen mit seinem Eheweib, das sich im Geburtsschmerz windet, eines Besseren besonnen und beschlossen, Sitt Tawaddud um ein Darlehen in Höhe eines Ägyptischen Pfundes zu bitten. Mit Mühe kann er an dem letzten in ihrem Haus verbliebenen Diener vorbei in ihr Zimmer vordringen. Er weckt sie mit seinem Kommen allem Anschein nach aus einem süßen Traum von gutem Essen bei fremden Leuten. Als er ihr sein Anliegen vorträgt, denkt sie zuerst eine Weile lang mit düsterer Miene nach. Dann überwindet sie sich dazu, ihm unter Hinweis auf ihre angebliche Armut ein Fünfpiasterstück zu reichen. Der Mann, der ihre wirklichen Verhältnisse genau kennt, braust nach einem Augenblick der Fassungslosigkeit empört auf, hält ihr schreiend ihren Geiz angesichts seiner Lage vor, wirft ihr das Geldstück vor die Füße und geht weg. Kaum hat er das

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000211

Zimmer verlassen, da macht sich Tawaddud auch schon auf dem Boden kriechend auf die Suche nach der Münze. Nach einer halben Stunde findet sie sie, und während sie sie wieder einsteckt, äußert sie ihre Entrüstung über den Undank ᶜAbdarrāziq Mitwallīs.

Die einleitende Persönlichkeitsschilderung, die auktorial mit dem Satz „Ich stelle dir, werter Leser, Sitt Tawaddud vor." beginnt, enthält einige Elemente des Taymūrschen Personenzeichnungsstereotyps (s. o. p. 123 ff.), insbesondere in der Art der Beschreibung des Äußeren und der Lebensgewohnheiten der Titelheldin. Die Darstellung der ihren Charakter illustrierenden Episode ist so knapp gehalten wie ein Zeitungsbericht, erinnert allerdings in der Anlage der Ausgangssituation und in der Überzeichnung der emotionalen Reaktionen der männlichen Hauptperson stark an AL-MANFALŪṬĪ (unverschuldetes furchtbares Elend und sofortige Selbstmordabsichten, die nur mit Rücksicht auf die noch furchtbareren Leiden der Ehefrau aufgegeben werden; Anklagegeschrei des Unglücklichen, als ihm auf demütigende Weise die nötige Hilfe versagt wird). Ebenso ins Extrem getrieben wie die Ausmalung des Unglücks von ᶜAbdarrāziq Mitwallī ist die des Geizes der Sitt Tawaddud. Beide Akteure sind nicht aus dem Leben gegriffene Menschen, sondern reine Personifikationen von Eigenschaften, die aufeinanderprallen: der Ehrenhaftigkeit im Elend und dem grenzenlosen Geiz.

Nr. 8:

Sayyidnā, in: at-Tamṯīl Nr. 6 (24.4.1924) 11-12. **WV: S** *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* (¹1925) 19-26, (²1927) 37-45; **S** *al-Waṭba al-ūlā* (1937) 109-116 udT *Allāh yarḥamhu*; ebenso **S** *Qāla r-rāwī* (¹1942) 259-267, (Neuaufl. 1970) 299-305; ebenso **S** *Qalb ġāniya* (³1961) 222-229.

Den Anfang der Geschichte bildet die Schilderung der Beerdigungsgesellschaft, die sich anläßlich des Todes eines Paschas im Hof von dessen Palais versammelt. Sie entwirft ein sehr farbiges und realistisches Bild von der recht unterschiedlichen Art der Teilnahme der Versammelten am Trauerfall und gibt einen guten Einblick in das mit solchen Gelegenheiten verbundene ägyptische Brauchtum. Anschließend wird beschrieben, wie sich, wiederum nach Landessitte und unter Beteiligung einer Gruppe von Mevleviye-Derwischen, zu denen der Verstorbene offenbar Beziehungen unterhalten hat, der Leichenzug formiert. Einer

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000212

der Mitmarschierenden, der Hausdiener (*farrāš*) des Paschas, weint besonders bitterlich, aber, wie er seinem Nebenmann anvertraut, nicht über den Tod seines Herrn, sondern darüber, daß er seine Ehefrau durch dreimaliges Aussprechen einer Formel geschieden hat und sie nun, obgleich er gern möchte, nach den Vorschriften des islamischen Rechts nicht wiederbekommen kann, ehe sie mit einem anderen verheiratet war. Der Nebenmann rät ihm, mit seinem Problem zu einem der im Leichenzug mitgehenden Mevleviye-Derwische Zuflucht zu nehmen und ihm zwecks Erhalt einer sachdienlichen Auskunft ein Trinkgeld in die Hand zu drücken. Der *farrāš* tritt denn auch an einen Derwisch heran. Mehrmals versucht er vergeblich, ihn mit der Anrede „*sayyidnā*" auf sich aufmerksam zu machen. Als der Derwisch schließlich merkt, daß diese Anrede ihm gilt, schreitet er noch stolzer einher als schon zuvor und fragt den *farrāš* nach seinem Anliegen. Der legt ihm unter Tränen seinen Fall dar. Der Derwisch läßt sich mit seiner Stellungnahme zunächst Zeit und erklärt ihn dann mit blasiertem Gebaren für hoffnungslos. Kaum fühlt er aber das ihm zugesteckte Geld in der Hand, da ändert er seine Haltung und fragt den *farrāš*, ob er die Scheidung im Zorn ausgesprochen habe. Als dieser bejaht, gibt er nach kurzem Nachdenken das „Rechtsgutachten" ab, unter dieser Voraussetzung sei sie ungültig, die eheliche Gemeinschaft könne also unverzüglich wiederaufgenommen werden. Der *farrāš* bedeckt daraufhin die freie Hand des Derwischs — in der anderen steckt das Geld — mit Küssen und Freudentränen und eilt, sich die Augen trocknend, nach Hause.

Sowohl die Schilderung der Beerdigungsgesellschaft als auch der Handlungsteil — die Einholung der *fatwā* über das Scheidungsproblem bei dem Mevleviye-Derwisch — ist in sich selbst plastisch und im Hinblick auf die Psychologie der Beteiligten differenziert und schlüssig gestaltet. Beide Teile fallen jedoch auseinander, vor allem, da die Schilderung der Beerdigunsgesellschaft mit ihrer Gründlichkeit und Breite zuviel Eigengewicht hat, um nur als Rahmen für das nachfolgende Geschehen zu dienen. Der Eindruck der Inkohärenz der Geschichte wird noch dadurch verstärkt, daß eine ganz nach dem Taymūrschen Personenzeichnungsstereotyp (s. o. p. 123 ff.) angelegte Beschreibung des *farrāš* in den Text eingeschaltet ist, und zwar an einer Stelle, an der sie vom Handlungsverlauf her noch keine einsehbare Funktion hat;

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000213

die meisten ihrer Komponenten bleiben für ihn im übrigen auch nachher funktionslos.

Bemerkenswert ist die unüberhörbare Kritik des Autors an Formen der Volksfrömmigkeit, die ihm entartet zu sein scheinen. Er brandmarkt die von Unwissenheit und Aberglauben gekennzeichnete Religiosität des *farrāš*, die diesen dazu treibt, die Dienste des in seinem Urteil bestechlichen Mevleviye-Derwischs in Anspruch zu nehmen, und stellt gleichzeitig dem durch diesen Derwisch vertretenen Orden das Zeugnis aus, von Hochmut und Korruptheit durchwaltet zu sein und die Verehrung des Volkes materiell auszunutzen. Zum Thema der Entartungserscheinungen im religiösen Leben Ägyptens bei Maḥmūd Taymūr s. auch o. p. 87 ff..

In der Sammlung *al-Waṭba al-ūlā* und späteren Wiederabdrucken erscheint die Geschichte in einer stark überarbeiteten Form. Gleichgeblieben sind die Grundbestandteile des Stoffes, nämlich die Beerdigung des Paschas, auf der der *farrāš* nicht über den Tod seines Herrn, sondern über die Scheidung seiner Frau weint, und die Einholung einer günstigen *fatwā* über das Scheidungsproblem bei dem Mevleviye-Derwisch mit Hilfe des Trinkgelds. Ansonsten ist die Erzählung völlig neu geschrieben und dabei erheblich umgestaltet: Die Schilderung der Trauerversammlung im Hof des Palais ist weggefallen. Die ganze Handlung spielt sich auf dem Friedhof ab, wo der *farrāš* das Eintreffen des Leichenzugs erwartet hat. Die Rechtsberatung des *farrāš* mit dem Derwisch ist insofern etwas deutlicher und damit auch überzeugender ausgeführt, als der Derwisch den *farrāš* nicht nur fragt, ob er beim Aussprechen der Scheidung zornig gewesen sei, sondern, ob er dabei vor Zorn nicht mehr bei vollem Bewußtsein gewesen sei; erst letzteres reicht zur Begründung der Rechtsungültigkeit der Scheidung aus. Weiter ist das stereotype Persönlichkeitsbild des *farrāš*, das die früheren Fassungen enthielten, nicht in die neue Form übernommen. Insgesamt ist in der Darstellung der Eigenschaften und Verhaltensweisen der beiden Hauptpersonen, des *farrāš* und des Derwischs, die Kritik an Perversion und Mißbrauch der Religiosität so sehr abgeschwächt, daß sie kaum noch wahrnehmbar ist. Der *farrāš* erscheint in dem, was er tut, jetzt eher harmlos-naiv als sträflich unwissend und abergläubisch, und der Derwisch ist zwar immer noch bestechlich, aber längst nicht mehr so arrogant

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000214

und aufgeblasen wie zuvor. So nimmt sich die zwischen beiden ablaufende Konsultation weniger verwerflich als komisch aus. Aufs ganze gesehen ist die Geschichte durch die Überarbeitung kohärenter, aber auch blasser geworden: mit der Beschreibung der Trauergemeinde ist ein ausgeprochen originelles Stück gestrichen worden, das viel Ägyptizität im Sinne des Programms der Neuen Schule ausstrahlte. Das Abrücken des Autors vom ursprünglichen kritischen Grundtenor hat ihr außerdem hinsichtlich des Gehalts einiges von ihrem Gewicht genommen.

Ü: *Les amours de Sami* 195-200 udT *Qu'Allāh l'ait en sa miséricorde*! (nach der überarbeiteten Fassung von *al-Waṭba al-ūlā*); GABRIELI, *Narratori egiziani* 122-127 udT *Dio gli usi misericordia* (ebenfalls nach *al-Waṭba al-ūlā*).

Nr. 9:

Māǧid Afandī, in: at-Tamṭīl Nr. 8 (22.5.1924) 10 f. **WV**: **S** ᶜ*Amm Mitwallī* (1925) 31-40.

Die Erzählung porträtiert ohne eigentliche Handlung, aber mit illustrierenden Episoden einen Mann, in dessen Persönlichkeit ein Stück Geschichte eingefangen ist. Der Autor weckt geschickt das Interesse des Lesers an ihm, indem ei an den Anfang des ganzen Textes den Ausruf „Gott erbarme sich deiner, Māǧid Afandī!" setzt, mit dem der Ich-Erzähler durch einen Freund den Tod des Titelhelden mitgeteilt bekommt. Die Formulierung dieser Nachricht als solche und die tiefe Betroffenheit, die sie beim Ich-Erzähler auslöst, zeigen dem Leser schon, daß es sich bei dem Verstorbenen um jemanden handeln muß, dessen Dasein auch Menschen jenseits des engsten Familienkreises viel bedeutet haben muß und daher wohl einer näheren Betrachtung wert ist. Die Geschichte ist im weiteren Verlauf so aufgebaut, daß der Ich-Erzähler sofort gemeinsam mit dem Freund, der nach eigener Aussage tags zuvor an der Beerdigung Māǧid Afandīs teilgenommen hat, zu einem Gedächtnisbesuch am Grabe des Verstorbenen aufbricht, dann aber, ehe sie beide dort anlangen, ein ausführliches Persönlichkeitsbild des Titelhelden entwirft, in das er eigene Erinnerungen einfließen läßt; die Gedenkszene am Grabe selbst nimmt die begonnene Rahmener-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000215

zählung, die weit weniger als ein Viertel des gesamten Raumes beansprucht, wieder auf und bringt sie zum Abschluß.

Das Persönlichkeitsbild eröffnet der Erzähler mit einer knappen, auf die wichtigsten Fakten beschränkten Darbietung des Lebenslaufs Māǧid Afandīs bis hin zum reifen Mannesalter. Der Verstorbene hatte einen Tscherkessen zum Vater und eine Türkin zur Mutter gehabt, war im Zeitalter Saᶜīds nach Ägypten eingewandert, hatte dort zuerst im Heer und dann in einem Regierungsamt auf dem Lande gedient, sich später als Kaufmann selbständig gemacht und sich dabei hohes Ansehen erworben. Im Staatsdienst war er für sein energisches, ja despotisches Auftreten bekannt gewesen, später als Privatmann für sein mildes und ruhiges Wesen. Er hatte sich in jüngeren Jahren mit der Liebe seiner abessinischen Sklavinnen begnügt, nachher jedoch diese Sklavinnen freigelassen und eine Frau seiner Wahl geheiratet, mit der er dreißig Jahre lang monogam zusammenlebte, und zwar so glücklich, daß er ihren Tod nachher nicht verwand, sondern ihr nach wenigen Monaten des Kräfteverfalls nachstarb.

Nicht nur diese vom Wandel der Lebensmuster gekennzeichnete Vita, sondern auch das, was der Erzähler aus dreizehnjähriger persönlicher Bekanntschaft von den typischen Verhaltensweisen Māǧid Afandīs zu berichten hat, weist den Titelhelden als Vertreter jener Übergangszeit aus, während deren in Ägyptens Honoratiorenkreisen das osmanische Kulturelement seinen Einfluß an Vorbilder aus der modernen europäischen Zivilisation verlor. Māǧid Afandī war in den Augen des Ich-Erzählers ein Kavalier alter Schule, der auf korrekte und zugleich liebenswürdige Umgangsformen hielt. Er trug stets den Fez und die Redingote, also die charakteristische Bekleidung der schon etwas verwestlichten osmanischen Herren von Stande im ausgehenden 19. Jahrhundert. Es war ihm wichtig, als enzyklopädisch gebildeter Mensch gelten zu können. Seine besondere Leidenschaft gehörte der Historie. Doch auch mit führenden Vertretern des modernen Ingenieurwesens, auf deren Fachgebiet er nicht in gleicher Weise zu Hause war, konnte er so unbefangen und angeregt diskutieren, daß die Gesprächspartner ihre Freude daran hatten. Er praktizierte eine seinen persönlichen Bedürfnissen weitherzig angepaßte, aber im Kern ernstgemeinte islamische Frömmigkeit. Im Vertrauen auf Gottes Gnade und die Schweig-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000216

samkeit der Augenzeugen, die diese Dinge längst nicht so schwer nahmen wie er, versäumte er öfters das Freitagsgebet oder verstieß gegen das Fastengebot. Anders als jüngere Zeitgenossen stellte er allerdings die Verbindlichkeit dieser religiösen Pflichten nie grundsätzlich in Frage, sondern sann nur auf allerlei raffinierte Deutungen des göttlichen Gesetzes und seiner konkreten Situation, um mit seinem Tun vor sich selbst und seiner Umwelt nur ja nicht als nachlässig im Glauben dazustehen.

Die Gestalt Māǧid Afandīs ist dem Autor sehr plastisch geraten. Mit ihr hat er einem ganzen Menschentyp ein Denkmal gesetzt, der damals in seiner Gesellschaft im Aussterben begriffen war: den weltoffenen Vertretern spätosmanischer Kultur, die die Anfänge der Auflösung der althergebrachten Wertordnung persönlich miterlebt und sich ihr angepaßt hatten, die aber bei aller Liberalisierung, die dies für ihr praktisches Leben bedeutete, innerlich in einigen Hinsichten doch noch skrupelhaft an den traditionellen Normen hingen.

Das Porträt Māǧid Afandīs hat mit dem knapp zwei Jahre früher entstandenen Šayḫ Ǧumᶜas in der nach diesem benannten Geschichte strukturell mehreres gemeinsam: die Reduktion des Handlungsanteils an der Persönlichkeitscharakteristik aufs Episodische; die Verwendung eines Ich-Erzählers, der dem Leser die Bekanntschaft und zugleich auch schon eine bestimmte Bewertung der porträtierten Gestalt vermittelt; und die tiefe Sympathie, die der Ich-Erzähler und mit ihm auch der Autor für den Titelhelden empfindet. Diese Sympathie spricht sich in beiden Geschichten am deutlichsten im Schluß aus — in *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* in Form einer emphatischen Huldigungsanrede an den Helden, in *Māǧid Afandī* durch die Gedanken und Gefühle hindurch, die den Ich-Erzähler am Grab des Helden bewegen. Doch ist zu beachten, daß im einen und im anderen Fall eine Sympathie sehr unterschiedlicher Natur vorliegt: In *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* wird nostalgisch ein Lebensideal verherrlicht, das modernen Menschen unglücklicherweise nicht mehr erreichbar ist; die Sympathiekundgebung für den Helden ist hier also von dem Grundtenor durchzogen, daß die Welt immer schlechter werde. In *Māǧid Afandī* dagegen wird einer in ihrer Art einmaligen, unwiederholbaren geschichtlichen Epoche nachgetrauert, die nicht unbedingt besser war als die nachfolgende, aber doch ihre liebenswerten Züge hatte; die Sympathiekundgebung für den Helden entspringt hier letztlich

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000217

nichts anderem als der Einsicht in die Vergänglichkeit menschlichen Seins und Tuns im allgemeinen. Das machen auch die Schlußsätze dieser Erzählung sichtbar, in der der Ich-Erzähler seine Reflexionen und Gefühlsäußerungen am Grabe Māğid Afandīs beschreibt: „Alles treibt dem Vergehen zu, o Welt, alle Freude der Traurigkeit, alle Bewegung dem Stillstand und alle lauten Rufe dem Schweigen. Nun schwammen meine Augen in Tränen, und da beweinte ich auf einmal Māğid Afandī und mich selbst gleichermaßen." (40)

Nr. 10:

Bayn ᶜAbdal ᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān [UT *šaḫṣīyāt miṣrīya qaṣaṣīya*], in: at-Tamṯīl Nr. 10 (5.6.1924) 9-12.

Die Geschichte beginnt mit der Gegenüberstellung der Bilder zweier Persönlichkeiten, die der Autor als typisch ägyptisch empfindet (s. den Untertitel): des frommen und genügsamen Portiers (*bawwāb*) ᶜAmm Marǧān und seines Dienstherrn ᶜAbdalᶜazīz Bek, eines reichen jungen Müßiggängers, der ein liederliches Leben führt. Die beiden werden teils durch direkte Aufzählung ihrer Eigenschaften, teils aber auch durch Beschreibung ihrer Wohnräume und Besitztümer miteinander kontrastiert: ᶜAmm Marǧān nennt nur ein kleines Stübchen sein eigen, das er ausschließlich zum Schlafen, seiner Lieblingsbeschäftigung, aufsucht, während er sich sonst stets im Freien und vor allem im Garten aufhält; seine Privatbibliothek umfaßt ganze zwei Bücher, nämlich ein Koranexemplar und einen Erbauungstraktat. ᶜAbdalᶜazīz Bek verfügt über das ganze Haus; eines seiner Zimmer ist nach der Schilderung des Autors ausgestattet mit einem Schaukelstuhl und vielen unnützen Luxusgegenständen; es beherbergt eine Reihe arabischer Klassiker, die der junge Herr von seinem Vater geerbt hat, jedoch nie liest.

Auf diese Einführung der beiden Titelhelden folgen einige Szenen eines zwar etwas herausgehobenen, im übrigen aber typischen Tages aus ihrem Leben: ᶜAbdalᶜazīz Bek sitzt mit seinen Kumpanen in einer Kneipe und säuft. Er klagt darüber, soeben an einen gewissen Zakī Bek, der in diesem Moment nicht zugegen ist, beim Spiel vierhundert Ägyptische Pfunde verloren zu haben. Ein zwergwüchsiger unter seinen Zechgenossen setzt ihm den Gedanken in den Kopf, Zakī Bek habe

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000218

ihm dieses Geld durch Zinken der Spielkarten abgelistet. Als Zakī Bek kurz darauf erscheint, bezichtigt ihn ᶜAbdalᶜazīz Bek des Betruges. Darüber kommt es zu einem Handgemenge, das damit endet, daß die ganze Gesellschaft aus der Kneipe hinausgeworfen wird. ᶜAbdalᶜazīz Bek kehrt sehr verstimmt nach Hause zurück. Der Portier ᶜAmm Marǧān empfängt ihn mit der Meldung, es sei ein Besucher dagewesen, kann aber im Augenblick die von diesem hinterlassene Karte nicht mehr finden. ᶜAbdalᶜazīz Bek verprügelt ihn wegen dieser kleinen Nachlässigkeit, bis er blutet. Die restliche Dienerschaft schaut tatenlos zu und erklärt aus Speichelleckerei auch noch, der Herr handle ganz recht. ᶜAmm Marǧān beklagt sich unter Tränen über diese Behandlung und verweist dabei auf seine langen treuen Dienste zur Zeit des Vaters des jungen Herrn, der so etwas nie getan hätte. Da wirft ihm ᶜAbdalᶜazīz Bek beschwichtigend eine Münze hin. Ein anderer Hausangestellter — er findet schließlich die verlegte Karte, die sich als völlig belanglos erweist — bemerkt dazu, er würde gern täglich die Prügel ᶜAmm Marǧāns bekommen, wenn er dann auch jedesmal dieses Schmerzensgeld bekäme. ᶜAmm Marǧān allerdings weint weiter, „als wollte er sagen: ‚Geld löscht Seelenschmach nicht aus.‘ “ (12)

Die Schilderung dieser Tagesereignisse hebt sich gegen die vorausgegangene Personenbeschreibung durch starken Gebrauch des Dialogs und Protokollierung der bewegten Gestik der Beteiligten ab. Sie illustriert damit dramatisch die Spannung zwischen dem jungen Herrn und seinem Diener, die die in ruhigem Erzählton gehaltene Gegenüberstellung der beiden im ersten Teil schon angedeutet hat. Was dort noch als bloße Gegensätzlichkeit der Charaktere erscheinen konnte, manifestiert sich hier als sozialer Konflikt. Zur Art der dabei implizierten Sozialkritik des Autors s. o. p. 82 ff. Der Schluß ist offen: Keine der Personen zieht Konsequenzen grundsätzlicher Art, die eine Wiederholung der Prügelszene unmöglich oder doch unwahrscheinlich machen würden; es bleibt dem Leser überlassen, aus dem Geschehenen seine eigenen Schlüsse zu ziehen.

Nr. 11:

al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uǧratihī, in: al-Faǧr Nr. 5 (10.2.1925) 3. **WV: S** *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* (¹1925) 9-18, (²1927) 25-35 [dort udT *al-Uǧra*];

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000219

al-Ḥadīṯ Jg. 1 Nr. 6 (1.6.1927) 352-357 udT *al-Uǧra*; ebenso al-Qiṣṣa Nr. 28 (20.11.1950) 4 f.

Die Lebedame Iqbāl Hānum, die einst als Zwölfjährige verheiratet worden ist, ist von ihrem gewissenlosen Ehemann in Alkoholismus, Rauschgiftsucht und Prostitution getrieben worden; jetzt, nachdem sie früh verwitwet ist und ihre eigenen Reize vorzeitig verwelkt sind, ernährt sie sich mühsam durch Kuppelei. Sie schuldet dem Kutscher Šaḥāta den Lohn für mehrere Ausfahrten. Er ist mit seiner Frau und seinen hungernden fünf Kindern dringend auf dieses Geld angewiesen. Daher hat er bereits mehrfach versucht, die Schuld im Hause von Iqbāl Hānum einzufordern, ist aber jedesmal in ihrem Auftrag von der Dienerin Umm Labība abgewiesen und auf später vertröstet worden. Als er eines Tages an einem ihm genannten Zahlungstermin erneut nicht vorgelassen wird, beschließt er, diesmal das Haus nicht eher zu verlassen, als bis er seinen Lohn erhalten hat. Er stürmt unter dem Protest der Dienerin das Zimmer von Iqbāl Hānum. Dieser gelingt es, ihn zur Annahme einer ganz speziellen Form der Entlohnung zu bewegen: Sie zeigt sich ihm, geschminkt und nach Puder duftend, in einem durchsichtigen Nachtgewand. Dieser Anblick rührt in ihm, der sich die ihm unerreichbaren Geliebten der Herren aus höheren Kreisen immer etwa so vorgestellt hat, alle Sehnsüchte nach Glück auf, die in seinem armseligen Leben unbefriedigt geblieben sind. Im Taumel seines Verlangens vergißt er seine Geldforderung und die Not seiner Familie und überläßt sich bereitwillig den Zärtlichkeiten der Lebedame, ohne zu bemerken, daß sie schon viel zu verbraucht ist, um schön zu sein. Der siebenjährige uneheliche Sohn von Iqbāl Hānum beobachtet diese „Entlohnungsszene" amüsiert durchs Schlüsselloch.

Der Anfang führt in die direkte Vorgeschichte des Entlohnungsverfahrens besonderer Art, das den Hauptinhalt ausmacht, nämlich in die letzte Vertröstung des Kutschers durch die Dienerin, nach der dieser beschließt, sich kein weiteres Mal abwimmeln zu lassen. Der Autor ist besonders an der Nachzeichnung der Psychologie des frustrierten Usṭā Šaḥāta interessiert, darüber hinaus auch an der Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse, die einerseits Iqbāl Hānum dem verderblichen Einfluß ihres Gatten und damit der Prostitution auslieferten und andererseits den Kutscher soweit brachten, sich ohne Rücksicht

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000220

auf seine familiären Verantwortungen durch die Liebesdienste der Lebedame entlohnen zu lassen. Die Persönlichkeiten der beiden Hauptfiguren werden nicht nur durch ihr Verhalten und ihre Gefühle im Handlungsverlauf charakterisiert, sondern auch noch durch je eine zusammenhängende Gesamtbeschreibung seitens des Erzählers, die in einzelnen Elementen dem Personenzeichnungsstereotyp des Autors (s. o. p. 123 ff.) entspricht, ihm gegenüber aber auch einige individuellere Züge aufweist. Diese beiden Persönlichkeitsbeschreibungen sind an zwei verschiedenen Stellen des Handlungsverlaufs eingebaut, an denen sie der Logik des Geschehens nach nicht unbedingt hätten kommen müssen; sie könnten auch anderwärts eingeschoben sein, ohne daß ihre Wirkung dadurch wesentlich verändert würde, und sind demnach nur sehr lose und nicht schlüssig in ihren Kontext eingebunden. Auch in dieser Geschichte fallen also Handlung und Persönlichkeitsbild der Helden etwas auseinander, obwohl hier immerhin — anders als etwa in *Yuhfazu bi-l-būsta* — kein Detail der entworfenen Persönlichkeitsbilder für die Handlung völlig funktionslos ist.

Maḥmūd Taymūr war sich dessen bewußt, daß er sich mit der Wahl des Stoffes dieser Geschichte seiner Umwelt gegenüber auf ein heikles Terrain begeben hatte. Deshalb schickte er dem Text eine mit „der Verfasser" gezeichnete Erklärung voraus, die lautet: „Es gibt unter den Realitäten des Lebens, die unter dem Deckmantel der Verborgenheit ablaufen, Skandalöses und Schmerzliches. Der Erzähler, dessen Devise es ist, die Realitäten immer so zu beschreiben, wie sie sind, betrachtet es als seine Pflicht, diese schmerzlichen Skandale darzubieten, mögen sie auch noch so hart sein." (10) Dieser Salvierungspassus konnte allerdings nicht verhindern, daß es in den Pressekritiken des Sammelbandes zu einer Diskussion darüber kam, wie die Geschichte unter dem Gesichtspunkt der Sittlichkeit zu beurteilen sei. Nicht alle Rezensenten gaben sich damit zufrieden, die Erklärung der realistischen Intention des Autors zur Kenntnis zu nehmen; manche fanden trotzdem, er habe mit der Erzählung die Grenzen des Schicklichen überschritten. So sah sich schließlich die Zeitschrift „Rūz al-Yūsuf" veranlaßt, Maḥmūd Taymūr gegen den Vorwurf der Pornographie zu verteidigen (s. den Pressespiegel bei ḤIḌR 183).

Ü: JOHNSON-DAVIES, *Tales from Egyptian Life* 100-103 udT *The Fare*;

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000221

RAOUL MAKARIUS, *Anthologie de la littérature arabe contemporaine I, Le roman et la nouvelle*, Paris 1964, 113-118, udT *Osta Cheʾhata le cocher*; JOHN A. HAYWOOD, *Modern Arabic Literature* 1800-1970, London 1971, 235-240 udT *The Fare*.

Nr. 12:

al-Ǧunūn funūn, in: al-Faǧr Nr. 9 (13.3.1925) 3 f. **WV: S** *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* ([1]1925) 61-74, ([2]1927) 81-95.

Luṭfī Bek und sein Freund, der Anwalt ᶜIffat, treffen sich an einem heiteren Spätnachmittag in ihrem Stammcafé am Opernplatz in Kairo. Die beiden unterhalten sich zuerst eine Stunde lang, dann kaufen sie sich Zeitungen und beginnen, diese geruhsam zu studieren, wobei sie die eine und andere politische Angelegenheit miteinander erörtern. In diesem Genuß stört sie jedoch bald ein Sonderling, der an ihren Tisch herantritt und Luṭfī als guten Bekannten begrüßt. Es handelt sich um einen Postbeamten namens Naṣrī, der von der Wahnidee besessen ist, ein begnadeter Sänger und Komponist zu sein, obwohl er eine häßliche Stimme hat und unmusikalisch ist, und der außerdem kurioserweise ein unfehlbares Gedächtnis für die Lebensdaten aller möglichen Leute hat, auch solcher, die nur sporadisch in seinem Gesichtskreis aufgetaucht sind. Auf diesen Naṣrī bezieht sich das Sprichwort, das den Titel bildet (etwa: „Verrücktheit hat die verschiedensten Spielarten."). Er ist noch dazu unglücklicherweise vergnügungssüchtig und verschwenderisch, so daß er sein Monatsgehalt regelmäßig gleich am Zahltag mit leichten Mädchen durchbringt, statt es seiner Frau und seinen fünf Kindern, von denen eines noch ein Säugling ist, zugute kommen zu lassen. Dabei ist er, wie Luṭfī Bek seinem Freund anvertraut, Sohn einer alten Großgrundbesitzersfamilie, und auch seine Frau hat beträchtliche Vermögenswerte mit in die Ehe gebracht; mit seiner Lebensweise hat er aber mittlerweile sowohl sein als auch ihr Erbe vergeudet und kann sich nun meist nicht einmal mehr das tägliche Brot kaufen. Daher ist er auf die Methode verfallen, in den Cafés nach Bekannten auszuschauen, auf deren Kosten er sich durchnassauern kann. Dies ist auch das Motiv für sein Herantreten an Luṭfī Bek. Er setzt sich zu den beiden Herren, fällt ihnen durch abscheulichen Gesang mit lauter Stimme auf die Nerven und bestellt sich eine Riesenportion

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000222

Speisen und Getränke, die er gierig hinunterschlingt. Die beiden trauen sich mit Rücksicht auf seine Wahnidee nicht, ihm ins Gesicht zu sagen, was sie über sein Verhalten denken, und machen ihm aus Höflichkeit noch Komplimente über sein eingebildetes künstlerisches Talent. Schließlich versiegt aber doch ihre Geduld, und sie verlassen, eine Verabredung vorschützend, das Café, wobei Luṭfī Bek widerwillig die Zeche Naṣrīs bezahlt.

Nach ihrem Weggang sucht Naṣrī noch in einigen anderen bekannten Cafés Kairos nach potentiellen Gönnern, aber vergeblich. Mißmutig lenkt er seine Schritte nach Hause. Seine Frau kann ihm jedoch die Wohnungstür nicht öffnen, denn der Hauswirt hat, wie sie ihm zuruft, den Schlüssel an sich genommen und von außen zugeschlossen und will so lange nicht wieder öffnen, bis die aufgelaufene Mietschuld beglichen ist. Naṣrī macht seinem Zorn in wüsten Beschimpfungen Luft, die sich zuerst gegen den Hauswirt und dann auch noch gegen die in der Wohnung eingesperrte hungernde Familie richten. Er verbringt die Nacht notgedrungen unter freiem Himmel. Am nächsten Morgen sucht er Luṭfī Bek, von dem er Hilfe erhofft, in seiner Wohnung auf und schildert ihm mitleiderregend die schreckliche Lage seiner Familie. Luṭfī läßt sich dazu erweichen, ihm eine größere Summe Geldes zu geben, und begleitet diesen Akt mit der ernsten Mahnung, Naṣrī solle nun in seinem eigenen Interesse und dem der Seinen ein neues Leben beginnen. Der gelobt Besserung und schreitet denn auch von guten Vorsätzen erfüllt von dannen. Doch nach kurzem erblickt er in einem Mietwagen ein ihm von früher her bekanntes leichtes Mädchen. Als dieses behauptet, sich nach ihm gesehnt und gerade auf ihn gewartet zu haben, vergißt er Weib und Kinder, die in der Wohnung gefangensitzen und sich vor Hunger winden, und vergeudet die gesamte Hilfssumme noch am gleichen Tag mit der Prostituierten.

Die Schilderung des Treffens der beiden Freunde im Café, die viel von der heiteren Atmosphäre der Szene einfängt, und die nachfolgende Handlung mit Naṣrī im Zentrum fallen etwas auseinander. Die Persönlichkeit Naṣrīs ist konsequent und unstereotyp gezeichnet. Der Erzähler bleibt dabei mehr im Hintergrund als in den meisten anderen Geschichten der Sammlung *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*. Das wird dadurch ermöglicht, daß der Sonderling mit seinem auffallenden Benehmen auf zwei Freunde stößt, von denen ihn der eine kennt, der andere aber nicht, so daß der eine

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000223

Anlaß hat, dem anderen das befremdliche Verhalten des Neuankömmlings durch Darlegung von dessen Eigentümlichkeiten und Vorgeschichte zu erklären. So wird eine ähnliche Informationsbreite erreicht wie in Maḥmūd Taymūrs stereotypen frühen Persondarstellungen, ohne daß eine Gesamtcharakteristik der Zentralfigur seitens des Erzählers benötigt würde.

S Nr. I:

aš-Šayḫ Ǧumᶜa wa-qiṣaṣ uḫrā, Kairo (al-Maṭbaᶜa as-salafīya) 1343/1925; ebendort ²1345/1927.

Inhalt: Vorwort (*Kalima li-l-muᵓallif*) *ǧīm-ᶜayn, aš-Šayḫ Ǧumᶜa* 2-7 (s. p. 185), *al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uǧratihī* 9-18 (s. p. 205), *Sayyidnā* 19-26 (s. p. 198), *Wāsiṭat taᶜāruf* 27-39 (s. p. 188), *as-Sitt Tawaddud* 41-47 (s. p. 197), *Yuḥfaẓu fī l-būṣṭa* 49-59 (s. p. 184), *al-Ǧunūn funūn* 61-74 (s. p. 208), *Hiya l-ḥayāt* 75-89 (s. u.), *Ḫiṭāb min Munīr Bek* 91-112 (s. p. 211), *Mašrūᶜ Kafāfī Afandī* 113-124 (s. p. 213), *as-Sāᵓiḥ* 125-137 (s. p. 215), *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ* 139-201 (s. p. 217).

R: RAAD Jg. 5 (Märzheft 1925) 155; al-Balāġ (12.4.1925) 3 (Salāma Mūsā); al-Faǧr Jg. 1 Nr. 15 (24.4.1925) 1 (Aḥmad Ḫayrī Saᶜīd); al-Muqtaṭaf Bd. 66 (Maiheft 1925) 579 f.; al-Hilāl Jg. 33 Nr. 7 (1.5.1925) 896 f.; al-Faǧr Jg. 1 Nr. 16 (1.5.1925) 1 (Ḥusayn Fawzī).

Nr. 13:

Hiya l-ḥayāt, in: **S** *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* (¹1925) 75-89, (²1927) 97-112.

Drei Herren, der verlebte Lüstling Salāma Afandī, der Theaternarr und verhinderte Schauspieler Tawfīq Bek und der in unglücklichen familiären und materiellen Verhältnissen lebende Neurastheniker und Sozialist Wafīq Afandī, treffen sich täglich in einem bekannten Kairiner Café. Am Anfang der Erzählung sitzen sie wie gewohnt dort zusammen und werden zunächst einmal der Reihe nach gemäß dem Personenzeichnungsstereotyp des Autors (s. o. p. 123 ff.) beschrieben, am ausführlichsten Salāma Afandī, obwohl gerade dessen Eigenschaften im weiteren Verlauf der Geschichte nur noch eine untergeordnete

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000224

Rolle spielen. Der Rest des Textes schildert nämlich in der Hauptsache, wie Wafīq Afandī am Tag des dargestellten Beisammenseins der drei darüber räsonniert, daß es keine Gerechtigkeit in der Welt gebe, und zwar sowohl in sozialer Hinsicht als auch ganz allgemein; der konkrete Anlaß für diese Wehklagen ist zunächst das Auftauchen eines armselig wirkenden Bücherverkäufers im Café und danach der frühe Tod eines gemeinsamen Freundes der drei Herren, von dem sie durch die Zeitung erfahren, worauf sie noch am selben Abend gemeinsam einen Beileidsbesuch im Trauerzelt machen.

Die einleitenden Personenbeschreibungen sind schlecht in den Gesamtaufbau der Geschichte integriert, die im übrigen weder eine Handlung mit Plot oder Pointe noch eine einigermaßen deutliche und sprechende Milieuschilderung bietet. Ihr gedanklicher Gehalt, der nicht als sozialkritisch bezeichnet werden kann (s. dazu o. p. 79), ist mehr als dürftig.

Nr. 14:

Ḫiṭāb min Munīr Bek, in: **S** *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* ([1]1925) 91-112, ([2]1927) 113-136.

Die Hauptperson dieser Geschichte ist Hudā, die zweiunddreißigjährige und bisher zu ihrem Leidwesen unverheiratete Tochter des Witwers ᶜAzmī Bek, die mit körperlichen Vorzügen nicht gerade gesegnet und im übrigen recht unwissend und naiv ist. Der Leser macht eine erste Bekanntschaft mit ihr in einer Einleitungsszene, die schildert, wie sie ihrem am Abend müde nach Hause zurückgekehrten Vater beim Umkleiden hilft und ihm auf seinen Wunsch hin aus der Zeitung vorliest — mit vielen Fehlern, da sie es in der Kunst des Lesens nicht sehr weit gebracht hat. Im Anschluß an diese Szene liefert der Erzähler noch eine zusammenhängende längere Beschreibung der Eigenschaften, der gegenwärtigen Situation und der Vorgeschichte des sitzengebliebenen Mädchens, die Anklänge an das Personenzeichnungsstereotyp des Autors (s. o. p. 123 ff.) enthält, ihm gegenüber aber auch originellere Züge aufweist. Von hier aus leitet er in die eigentliche Handlung über, die am Tag nach der bereits genannten Einführungsszene beginnt.

Hudā findet unter der Post ihres Vaters einen Brief, auf dem sie ihren Namen erblickt, den ersten, den sie in ihrem ganzen Leben

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000225

zugestellt bekommen hat. Ihre freudige Erregung über dieses Faktum wächst ins Unermeßliche, als sie ihn — mühsam, aber begierig — liest: Es handelt sich um einen mit „Munīr" unterzeichneten glühenden Liebesbrief, in dem der Empfängerin in Aussicht gestellt wird, der Absender wolle demnächst unter ihrem Fenster vorbeiflanieren, um ein Lächeln von ihr zu erhaschen, und sie abgesehen davon gern bald heiraten. Nun scheint es also, daß sich der Ehemann, den zu suchen ihr der Vater schon seit langem ergebnislos verspricht, ganz von selbst einstellen wird. Hudā ist wie verwandelt vor Glück und Zufriedenheit, beginnt, sich aufzuputzen, versucht mehrmals vergeblich, ihrer noch im Hause lebenden alten Gouvernante, die ständig schläft, ihr „süßes Geheimnis" anzuvertrauen, und liest den Brief im stillen Kämmerlein wieder und wieder. Tags darauf kündigt ihr die Gouvernante den Besuch einer fremden jungen Dame an. Hudā schließt, es könne sich bei ihr nur um eine Verwandte Munīrs handeln, die gekommen sei, um die Verlobung einzuleiten, und begibt sich in schönster Aufmachung zu ihr ins Besuchszimmer. Ein kurzes Gespräch ergibt jedoch, daß sie einer grausamen Täuschung erlegen ist: Die junge Dame macht auf taktvolle Weise klar, daß der Brief von ihrem eigenen Verlobten stammt und an sie selbst, nicht an Hudā gerichtet war. Er ist vom Postboten fehlgeleitet worden, und die arme Hudā hat in der Adresse „*Ḥaḍrat al-ānisa al-muḥtarama karīmat al-marḥūm ᶜIzzī Bek*" erstens das „*marḥūm*" übersehen und zweitens statt „*ᶜIzzī*" „*ᶜAzmī*" gelesen. Hudā legt sich nach dem Weggang der Besucherin seelisch gebrochen ins Bett, um sich auszuweinen. Ihr Vater führt ihren Zustand auf ein wetterbedingtes Unwohlsein zurück und tröstet sie — welch Hohn! — wie stets mit dem Versprechen, ihr bald einen Mann zu besorgen. Sie aber gibt die Hoffnung auf Heirat endgültig auf.

Die Geschichte wirkt trotz der nicht sehr organisch eingeschalteten zusammenhängenden Beschreibung von Hudās Persönlichkeit durch den Mund des Erzählers verhältnismäßig geschlossen, weil die Einleitungsszene geschickt mit der Schlußpointe verklammert ist: die Schwierigkeiten, die Hudā eingangs mit dem Vorlesen aus der Zeitung hat, bereiten die Aufdeckung des tragikomischen Lesefehlers vor, der ihr in Bezug auf den Liebesbrief unterlaufen ist. Zum sozialkritischen Tenor in der Darstellung von Hudās Unwissenheit und Naivität s. o. p. 89 f. Die Phase der freudigen Erregung Hudās in der Hoffnung

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000226

auf baldige Heirat und der nachfolgende Absturz aus dem kurzen Höhenflug vermeintlichen Glücks sind psychologisch sehr differenziert gestaltet und mit einer Fülle humoristischer Details aufs farbigste ausgemalt. Die Spannung bleibt bis kurz vor Schluß erhalten, da die wirkliche Adressatin des Briefes in der klärenden Aussprache sehr behutsam vorgeht, so daß Hudā sich durch das, was sie sagt, sogar anfangs noch in ihren Erwartungen bestärkt fühlen kann und erst recht spät ihren Irrtum erkennt.

Nr. 15:

Mašrūᶜ Kafāfī Afandī, in: **S** *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* ([1]1925) 113-124, ([2]1927) 137-149.

Der Titelheld, ein Mann von vierzig Jahren, hängt begeistert den Idealen der islamischen Reform und des Panislamismus an. Er ist wie besessen von dem Gedanken der Gründung einer islamischen Universität, die unter anderem Missionare ausbilden soll, und widmet der Vorbereitung dieses Projekts seine gesamte Zeit. Von früh bis spät eilt er zwischen sachdienlichen Zusammenkünften hin und her und widmet sich daneben noch Studien, die seine persönliche Allgemeinbildung heben. Darüber vernachlässigt er vollständig seine kleine Familie, die aus seiner erst fünfundzwanzigjährigen zweiten Frau und seinem siebzehnjährigen Sohn aus erster Ehe besteht. Die Anfangsszene zeigt ihn in einer Besprechung mit seinem Freund Šayḫ Aḥmad Ǧād, in der es um die Schwierigkeit geht, das erforderliche Geld für die Universitätsgründung zusammenzubekommen; dann wird der Rest des prallgefüllten Arbeitstages von Kafāfī Afandī beschrieben, der für Privatleben keine Zeit läßt. Anschließend gibt der Erzähler seinerseits eine längere zusammenhängende Charakteristik der Persönlichkeit und der Lebensumstände des Helden, die verhältnismäßig unstereotyp gestaltet ist und sich besonders mit den sozialen und familiären Aspekten seines religiösen Aktivismus befaßt. Erst nach diesen beiden einleitenden Teilen kommt die Handlung richtig in Gang, und zwar mit einer Versammlung von Prominenten, Religionsgelehrten und Studenten, die Kafāfī Afandī in seinem eigenen Hause abhält, um sein Projekt bekanntzumachen. Es erntet viel Beifall, und man beschließt, für seine Verwirklichung zunächst einmal eine Verwaltungskommission zu gründen. Aus den Wahlen zu dieser Kom-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000227

mission geht er selbst als Vorsitzender und Kassenwart und sein Freund Aḥmad Ğād als Sekretär hervor. In den folgenden Monaten kann er durch Vorträge und Wohltätigkeitsveranstaltungen landauf, landab einen beträchtlichen Geldbetrag zusammenbringen, der die Universitätsgründung in greifbare Nähe rückt. Mit ihm in der Tasche kehrt er in sein Kairiner Haus zurück, eilt aber, nachdem er ihn dort deponiert hat, gleich wieder von Besprechung zu Besprechung und übernachtet der Einfachheit halber ein paar Tage nach seiner Ankunft einmal bei einem Šayḫ, bei dem er Arabischstudien betrieben hat. Kurz darauf findet ihn sein Freund Aḥmad Ğād, der ihn zu Hause aufsucht, in einem Zustand höchster Erregung und tiefer Niedergeschlagenheit vor: Sein Sohn ist während seiner nächtlichen Abwesenheit mit dem Gründungskapital der Universität und der noch jugendlichen Stiefmutter durchgebrannt. Und nun fürchtet der Titelheld, nach all seinen Bemühungen um die Verwirklichung seines Projekts am Ende noch selbst des Diebstahls der Kasse verdächtigt zu werden. Am nächsten Morgen berichten die Zeitungen über den Skandal, legen die häuslichen Verhältnisse des verhinderten Universitätsgründers offen und kommentieren das Geschehene einhellig dahingehend, daß jemand wie Kafāfī Afandī, der nicht einmal ein geordnetes Familienleben zu führen vermag, nicht zum Leiter eines Großprojekts der von ihm propagierten Art taugt. Kafāfī Afandī entzieht sich der Schande durch Auswanderung in den Ḥiğāz und bringt den Rest seiner Tage in der Nähe der heiligen Stätten zu.

Maḥmūd Taymūr hat dem Text der Geschichte eine mit „der Verfasser" gezeichnete Sentenz vorausgeschickt, die wörtlich lautet: „Einem Menschen, der seiner Familie nicht einen bedeutenden Teil seiner Aufmerksamkeit widmet, der ihr nicht sein Interesse und seine Achtung schenkt, der sich für zu gut dafür hält, seine Zeit und Mühe für ihre Belange aufzuwenden — einem solchen Menschen versagt das Leben, was er an ehrenvollem Tun und Seelenfrieden erstrebt." (114) Es wäre allerdings nicht nötig gewesen, dem Leser gleich im voraus so explizit zu sagen, wie er das nachfolgend Erzählte moralisch zu beurteilen und daß er für es ein böses Ende zu erwarten hat. Abgesehen davon, daß dieses Verfahren der Geschichte einen Teil ihrer Spannung nimmt, läßt die Darstellungsweise des Autors sehr rasch eindeutig genug erkennen, daß er die Aktivität des Helden unter familiären Gesichts-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000228

punkten sittenwidrig und verhängnisvoll findet, und die erwähnten Zeitungskommentare am Schluß bringen diese seine Meinung noch einmal unmißverständlich zum Ausdruck. Dem unermüdlichen Einsatz Kafāfī Afandīs für die Universitätsgründung gewinnt der Verfasser nichts Positives ab. Ob das geplante Werk in sich selbst verdienstlich ist oder nicht, scheint ihn nicht zu interessieren. Er begnügt sich damit, seinem Helden eine gewisse Ruhmsucht zuzuschreiben, angesichts deren sein Tun nicht als reiner Idealismus eingestuft werden kann.

Die Erzählhaltung ist überwiegend die des nüchternen Berichtens von Fakten und Begebenheiten, die wenig Anschaulichkeit gewinnen. An zwei Stellen (116 und 118) finden sich Ansätze zu einer auktorialen Erzählweise: hier tritt der Erzähler als ein „Wir" in Erscheinung, das die Lebensweise des Helden genauer unter die Lupe nimmt und sie zusammenfassend als familienfeindlich beurteilt.

Nr. 16:

as-Sāʾiḥ, in: **S** *aš-Šayḫ Ǧumʿa* ([1]1925) 125-137, ([2]1927) 151-164.

Der „Reisende", auf den sich der Titel bezieht, ist Nāǧiʿ Bek, ein von Hause aus gutsituierter Mann mittleren Alters, der in seinen Studien an al-Azhar ebensowenig erfolgreich war wie in dem Privatunterricht, den er später bei einem pensionierten Šayḫ nahm, es aber gleichwohl verstanden hat, sich bei manchen seiner Zeitgenossen durch sein Gebaren in den Ruf großer Gelehrsamkeit zu setzen. Dieser Nāǧiʿ Bek wird direkt am Anfang der Geschichte ganz nach dem Muster des Taymūrschen Personenzeichnungsstereotyps (s. o. p. 123 ff.) charakterisiert. Dabei wird allerdings die hervorstechendste unter seinen Lebensgewohnheiten, aus der sich auch die Pointe der Geschichte entwickelt, auf anschauliche Weise näher ausgeführt: Er besucht täglich die verstaubte kleine Buchhandlung von Šayḫ Sallām dicht bei al-Azhar, läßt sich dort auf einer Bank nieder und verlangt nach einem festen Ritual jedesmal zuerst eine Tasse Kaffee nebst einem Glas Eiswasser und dann drei immer gleiche Reisebücher teils märchenhafter, teils wissenschaftlicher Art, in denen er unter Ausrufen des Staunens und Entzückens liest. In der Buchhandlung erscheint dann oft noch der Kopist Šayḫ al-Basṭāwīṣī, der ihn ebenso wie der Ladeninhaber als bedeutenden Gelehrten behandelt, mit ihm Neuigkeiten vom Reisebuchmarkt austauscht und

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000229

ihn fragt, ob er eigentlich vorhabe, auch selbst einmal auf Entdeckungsreise zu gehen. Nāǧiᶜ Bek äußert den beiden Herren gegenüber immer wieder den Plan, über Persien und Indien in die Inselwelt der weiter östlich gelegenen Meere zu reisen, die noch kein Mensch je gesehen habe. Auf die Frage, was ihn denn an der Verwirklichung dieses Plans hindere, erwidert er stets, er bringe es nicht über sich, seine uralte Mutter alleinzulassen.

Schließlich stirbt diese Mutter; die Zeitungen berichten über ihr Begräbnis. Fast ein halbes Jahr nach ihrem Tod gibt sich Nāǧiᶜ Bek bei einem Besuch in der Buchhandlung einen sichtlich mühsamen Ruck und verkündet den beiden Freunden die Nachricht, daß er nun demnächst seine Reise antreten wolle. Sie nehmen sie zunächst mit ungläubigem Staunen auf und verabschieden ihn dann rührend. Vier Tage später sitzt er schon wieder in der Buchhandlung und erklärt sein Dableiben mit dringenden Familienangelegenheiten, die ihn gezwungen hätten, die Reise um zwei Wochen zu verschieben. Zehn Tage danach scheint es mit ihr wirklich ernst zu werden: die Presse kündigt seinen unmittelbar bevorstehenden Aufbruch an und wünscht ihm gutes Gelingen für die Unternehmung, deren Dauer er auf achtzehn Monate ansetzt. Doch kaum sind drei Monate vergangen, da sitzt er schon wieder in der Buchhandlung von Šayḫ Sallām, die gleichen Bücher durchblätternd wie immer und wie eh und je beteuernd, er würde sich ach so gern selbst auf Forschungsreise begeben. Von Šayḫ al-Basṭāwīṣī gefragt, warum er denn nun eigentlich vor einem Vierteljahr, als schon alles vorbereitet war, nicht wirklich abgefahren sei, erklärt Nāǧiᶜ Bek zunächst einmal ganz mechanisch, schließlich habe er ja seine alte Mutter nicht alleinlassen können. Als ihm bewußt wird, daß diese Erklärung nach dem Tod der alten Dame untauglich geworden ist, redet er sich stotternd mit vordringlichen Aufgaben seiner Vermögensverwaltung heraus. Nach kurzer Pause bekräftigt er jedoch erneut seine prinzipielle Entschlossenheit, die Forschungsreise zu unternehmen, und zwar möglichst bald.

Die Szenen, die den „Reisenden" in der Buchhandlung mit den beiden Šayḫs vereinen, vermitteln ein sprechendes Bild aus der Monotonie der kleinen Existenzen am Rande von al-Azhar. Die in ihnen ablaufenden Dialoge sind großenteils formelhaft. Das entspricht einerseits dem in diesem Milieu vorherrschenden Begriff von Höflichkeit,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000230

andererseits der Selbststilisierung des Titelhelden, der sich den Nimbus eines Gelehrten und künftigen berühmten Forschungsreisenden zu geben versucht, indem er ständig die paar ihm bedeutend scheinenden Aussagen wiederholt, die ihm einfallen. Die Pointe ist gekonnt herausgearbeitet: daß Nāǧiᶜ Bek auch den letzten angekündigten Reisetermin ungenutzt hat verstreichen lassen, kommt trotz den bereits vorausgegangenen Aufschüben immer noch überraschend, denn die Zeitungsmeldung über seinen geplanten Aufbruch und die vom Erzähler berichtete Abfahrt des von ihm gewählten Schiffes suggerieren dem Leser zunächst einmal, daß die Forschungsreise nun ein objektiv festgestelltes Faktum geworden sei; erst durch die Schlußszene in der Buchhandlung wird man endgültig darüber belehrt, daß das Argument mit der alten Mutter von Anfang an nichts als eine Ausrede war und der „Reisende" aus Mangel an Willenskraft oder Mut ein weiteres Mal zu Hause geblieben ist und auch künftig zu Hause bleiben wird.

Nr. 17:

al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ, in: **S** *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* ([1] 1925) 139-201.

Um den jungen ᶜAbdalḥamīd Bek, der soeben nach dreijährigem Studium in Frankreich als Diplomlandwirt in die ägyptische Heimat zurückgekehrt ist, entbrennt ein Konkurrenzkampf zwischen seinen beiden Kusinen Iltifāt und Lawāḥiẓ. Beide haben von Kindheit an mit ihm im gleichen Haus gelebt, stammen aber aus verschiedenen Familien. Iltifāt, die in ärmlichen Verhältnissen aufwuchs, ist weder sehr hübsch noch sehr gebildet, von schlichtem Äußerem und ebenso schlichtem Gemüt, schüchtern im Auftreten und dabei sehr gutherzig. Die von Hause aus wohlhabende Lawāḥiẓ ist auffallend schön; sie hat die Erziehung europäischer „höherer Töchter" genossen, spielt Klavier, liest französische Romane, versteht es, sich nach den Erfordernissen der letzten Mode zurechtzumachen und eine gewandte Konversation zu führen, und ist in ihrem Auftreten selbstsicher bis zur Dreistigkeit; ihr Charakter wird von Hochmut, Ehrgeiz und Eifersucht beherrscht. Beide Mädchen hegen den glühenden Wunsch, ᶜAbdalḥamīd möge sie zur Frau nehmen, Iltifāt, weil sie ihn wirklich liebt, Lawāḥiẓ, weil es ihrer Eitelkeit schmeicheln würde, einen europäisch ausgebildeten

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000231

Ehemann zu bekommen und Iltifāt bei ihm vor aller Augen auszustechen. ᶜAbdalḥamīds Neigung gehört zunächst Lawāḥiẓ, denn sie entspricht eher seinem in Europa gewonnenen Ideal einer kultivierten und eleganten Lebensgefährtin. Lawāḥiẓ nutzt ihre Wirkung auf ihn geschickt aus und bringt ihn binnen kurzem zielstrebig dazu, ihr einen Heiratsantrag zu machen. Dann gibt sie triumphierend ihre Verlobung mit ihm bekannt. Iltifāt ist völlig gebrochen. Außer unter ihrer enttäuschten Liebe hat sie auch noch unter der Schelte und den Schlägen ihrer bösartigen Mutter Muḫğa zu leiden, die sie aus finanziellen Gründen gern an ᶜAbdalḥamīd Bek verheiratet hätte und ihr nun vorwirft, sie habe sich diese gute Partie durch ungeschicktes Verhalten selbst verdorben. Nicht erbaut über die Verlobungsnachricht ist allerdings auch Labība, die Mutter von Lawāḥiẓ. Sie weiß nämlich, daß ᶜAbdalḥamīd nicht so vermögend ist, wie die übrigen Damen glauben, da er den vom Vater ererbten Besitz mit Hypotheken übernommen hat; deshalb hätte sie für ihre Tochter lieber den schwerreichen, aber dummen Fāʾiq Bek als Gatten, der gerade um deren Hand angehalten hat. Lawāḥiẓ weist die Werbung Fāʾiqs ihrer Mutter zum Trotz zurück und beharrt auf dem Verlöbnis mit ᶜAbdalḥamīd.

Sowohl auf seiner als auch auf ihrer Seite tritt jedoch bald eine Ernüchterung ein. ᶜAbdalḥamīd beginnt die schwerwiegenden Charakterfehler von Lawāḥiẓ zu bemerken und sich an ihnen zu stoßen, wenngleich er noch hofft, sie in geduldiger Erziehungsarbeit korrigieren zu können. Die entscheidende Bewährungsprobe für die Beziehung zwischen beiden kommt, als er ihr seinen Beschluß eröffnet, nicht in Kairo in den Staatsdienst zu treten, sondern stattdessen aufs Land zu ziehen, um die heruntergewirtschafteten Güter seines verstorbenen Vaters mit Hilfe der in Frankreich erlernten wissenschaftlichen Methoden zu sanieren und dadurch sich und seiner künftigen Familie ein unabhängiges Leben auf der Basis neuen Reichtums zu sichern. Er versucht, Lawāḥiẓ für die Vorzüge des Landlebens und die Aufgaben einer Gutsherrin zu gewinnen. Sie aber kann es sich nicht vorstellen, auf die Vergnügungen der Hauptstadt zu verzichten und gemeinsam mit ihm an der Führung eines landwirtschaftlichen Großbetriebs zu arbeiten, obwohl er ihr als Ausgleich für dieses Opfer verspricht, mit ihr drei Monate jährlich an einem Ort ihrer Wahl in Europa oder Nahost Ferien zu machen. Ebensowenig Verständnis bringt sie für seinen Wunsch auf,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000232

sich angesichts seiner augenblicklichen finanziellen Lage mit einer bescheidenen Hochzeitsfeier zu begnügen. Als er inständig um ihre Zustimmung zu seinen Plänen bittet, sagt sie zwar widerwillig zu allem ja. Gleich darauf jedoch offenbart sie ihrer Mutter ihr Verlangen, die Verlobung wieder aufzulösen. Die Mutter nutzt die Gunst der Stunde, um ihre Tochter dem von ihr längst auserwählten Fāʾiq Bek in die Arme zu treiben, indem sie ihre Eifersucht mit der erlogenen Behauptung aufreizt, dieser wolle jetzt die arme und unansehnliche Iltifāt heiraten. Sie bringt Lawāḥiẓ so weit, daß sie sie beauftragt, in ihrem Namen ʿAbdalḥamīd den Bund aufzukündigen und die Werbung Fāʾiq Beks doch noch anzunehmen. ʿAbdalḥamīd ist durch die Aufhebung der Verlobung und die sich in ihr offenbarende Oberflächlichkeit der Gefühle von Lawāḥiẓ tief getroffen und will nun unverzüglich auf seine Güter abreisen. Am Abend vor dem geplanten Aufbruch geht er nochmals im Garten auf und ab und denkt beklommen darüber nach, wie einsam seine Tage auf dem Lande ohne Ehefrau dahinfließen werden. Da hört er durch ein offenes Fenster unfreiwillig mit an, wie Muḫǧa ihre Tochter Iltifāt wegen ihres ständigen Weinens um den verlorenen Geliebten ausschimpft und mißhandelt und ihr ankündigt, sie werde sie demnächst mit einem alten Dorfschulzen (*ʿumda*) verheiraten; er hört aber auch, wie sich Iltifāt energisch gegen dieses Projekt zur Wehr setzt, indem sie unmißverständlich erklärt, sie liebe nun einmal ihn, ʿAbdalḥamīd. Er stürzt daraufhin ins Haus, wirft sich zwischen Mutter und Tochter, versichert sich zunächst bei Muḫǧa dessen, daß er sowohl ihr als auch Iltifāt nach wie vor als Freier willkommen wäre, und fragt dann Iltifāt selbst, ob sie die Mühen und Freuden seines Gutsherrendaseins mit ihm teilen wolle. Sie gibt ihr Jawort, und er besiegelt die neue Verlobung mit einem Kuß.

Nachdem der Erzähler den Leser die Handlung bis hierher hat miterleben lassen, verstärkt er bei ihm die Wirklichkeitsillusion noch dadurch, daß er das Ende der Geschichte bis in die Gegenwart auszieht und berichtet, wie es Iltifāt und Lawāḥiẓ „heute" geht: Iltifāt, die wahre Siegerin des Konkurrenzkampfes, lebt mit ʿAbdalḥamīd in wechselseitiger Liebe glücklich auf dem Landgut; Lawāḥiẓ, die fälschlich glaubt, durch die Heirat mit Fāʾiq Bek habe sie Iltifāt besiegt, teilt ihr Dasein mit einem Dummen, der lediglich ein Spielzeug in ihren Händen ist und dessen Vermögen sie verschleudert.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000233

Die Geschichte *al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiz*, mit Abstand die längste der Sammlung *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*, hat einige auffallende Schwächen: Ihr Plot ist recht banal angelegt; mit seiner eindeutigen Verteilung von Gut und Böse auf die Akteure und seiner einfachen Gegenüberstellung von schönem Äußerem und schöner Seele, niederträchtiger Raffinesse und edelmütiger Schlichtheit, modebewußter Pseudogebildetheit und wahrer Herzensbildung, erfülltem Landleben und müßigem Stadtleben erinnert er an bekannte Schemata der europäischen Trivialliteratur. Obwohl durch das dargebotene Geschehen die moralische Wertung des Autors schon überdeutlich durchscheint, läßt er es sich nicht nehmen, hier und da noch direkte Erzählerkommentare mit didaktischem Unterton zu ihm abzugeben. Des weiteren schwelgt er im Liebesleid Iltifāts stellenweise mit einer Ausführlichkeit, die an AL-MANFALŪṬĪS Rührszenen denken läßt.

Diesen Schwächen stehen jedoch einige erzähltechnische Stärken gegenüber, die sich in anderen Geschichten der gleichen Sammlung nicht finden: Der Handlungsablauf, in dem sich sehr unterschiedliche Motivationen der Beteiligten kreuzen, bietet sich größtenteils in Form eines Gefüges von Dialogen mit wechselnder Besetzung dar, die bald zwischen dem männlichen Helden und der einen oder anderen der Damen, bald zwischen den beiden Rivalinnen, bald innerhalb des einen oder anderen der Mutter-Tochter-Paare ablaufen; der damit gegebene häufige Wechsel der Perspektive bringt viel Plastizität und Farbe in die Darstellung. Die Hauptpersonen werden hauptsächlich durch ihr eigenes Reden und Tun und nur in sehr geringem Maße durch Eigenschaftsbeschreibung aus dem Munde des Erzählers charakterisiert. Auch wird der Leser nicht wie in anderen frühen Erzählungen Taymūrs an e i n e r Stelle systematisch in Form eines chronologisch angelegten Katalogs über ihr Vorleben informiert (s. o. p. 124 zum Personenzeichnungsstereotyp), sondern er erfährt von ihm nur stückweise durch Rückgriffe jeweils dort, wo es in der aktuellen Entwicklung der Rivalität der beiden Konkurrentinnen um ᶜAbdalḥamīd bedeutsam wird. Außerdem hat man in dem Helden ᶜAbdalḥamīd eine der seltenen Persönlichkeiten im Frühwerk des Autors vor sich, die nicht statisch gleichbleibende Eigenschaften ausleben und auch nicht der Gewalt einer in der Grundrichtung unveränderlichen fixen Idee verfallen sind, sondern ihre Überzeugungen im Sinne eines positiven

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000234

Lernprozesses ändern und dadurch selbst ein anderer werden: ᶜAbdalḥamīd sieht Schritt für Schritt ein, daß er sich durch die Schönheit von Lawāḥiẓ hat blenden und ihre „Tünche aus Französisch und Klavierspiel" (174) hat täuschen lassen. Damit entdeckt er nicht nur die Oberflächlichkeit des Mädchens, sondern er erkennt und überwindet auch die Oberflächlichkeit seiner eigenen Heiratskriterien. Zum gesellschaftskritischen Tenor der Erzählung s. im übrigen o. p. 91.

Warum der Autor diese Geschichte als einzige der Sammlung *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* nicht in die Zweitauflage von 1927 übernahm und auch sonst später nicht mehr abdruckte, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Es mag sein, daß ihn die trivialen und rührseligen Züge an ihr im nachhinein störten. Sie finden sich freilich auch in der Geschichte *as-Sitt Tawaddud* aus der gleichen Sammlung, die in die Zweitauflage aufgenommen ist. Ob es allein die im Verhältnis zu den anderen Erzählungen der Sammlung sehr große Länge dieses Stückes war, die ihn vom Wiederabdruck abhielt, scheint fraglich. Denn er legte bei der Zusammenstellung seiner frühen Sammelbände keinen erkennbaren Wert darauf, lauter Stücke mit annähernd gleichem äußerem Umfang zu präsentieren. Erhebliche Längenunterschiede sind dort im Gegenteil durchaus an der Tagesordnung (vgl. z.B. die Längenverhältnisse in den Sammlungen *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* und *Raǧab Afandī*). Es ist nicht undenkbar, daß er bei Vorbereitung der Zweitauflage die Geschichte als für sein Publikum zu kühn oder als zu unrealistisch empfand. In ihr wird nämlich für ägyptische Verhältnisse des Jahres 1925 auffallend modern geliebt: ᶜAbdalḥamīd und Lawāḥiẓ küssen sich bereits, ehe zwischen ihnen vom Heiraten die Rede ist, und er richtet seinen Heiratsantrag ohne Umweg über Mutter oder Vormund direkt an sie. Außerdem begegnet ᶜAbdalḥamīd seinen beiden Kusinen jeweils schon vor dem Zustandekommen der Verlöbnisse in Haus und Garten mit einer Freiheit, die im Milieu des Autors seinerzeit zwischen füreinander heiratbaren Verwandten — und noch dazu zwischen Vetter und Kusine, die den Konventionen nach vorzugsweise miteinander verheiratet wurden — noch längst nicht üblich und eher anstößig war.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000235

Nr. 18:

Ab wa-ibn, in: al-Fağr Nr. 19 (22.5.1925) — Nr. 26 (19.7.1925), jeweils Rubrik *Qiṣṣa musalsala*. **WV: S** *ᶜAmm Mitwallī* (1925) 83-116; **S** *al-Waṭba al-ūlā* (1937) 135-154; al-Hātif (9., 16. und 23. 1. 1950) 1 und 3 udT *Fulful* (nach PETERS 247; fehlt in DK); **S** *Šabāb wa-ġāniyāt* (1951) 163-179 udT *Kabš al-fidāᵓ*.

Diese Geschichte ist vom Autor in einen „ersten Teil" und einen „zweiten Teil" gegliedert, die sich in ihrer Darstellungsweise und partiell auch in ihrer Grundstimmung stark voneinander unterscheiden. Der erste Teil führt in der Gegenwartsform einige offenbar als typisch aufgefaßte ägyptische Alltags- und Familienszenen vor; der zweite bietet in der Vergangenheitsform eine Handlung dar, die sich aus einer der vorangegangenen Familienszenen herausentwickelt. Dieser Handlungsteil hat zunächst wie die Bilderfolge des ersten Teiles den Charakter einer karikierenden Humoreske, schlägt aber dann kurz vor seinem Schluß abrupt ins Tragische um.

Teil I beleuchtet des Alltagsleben zweier ägyptischer Kleinfamilien verschiedenen Standes, die sich im Aufbau und im gruppendynamischen Grundmuster gleichen und durch berufliche und freundschaftliche Beziehungen miteinander verbunden sind. Die eine ist die des Maḥğūb Afandī, der seit vierzig Jahren in der Gutsverwaltung von Sālim Pascha beschäftigt ist. Maḥğūb Afandī hat eine Frau und einen Sohn namens ᶜAbdalḫāliq, auch ᶜAbduh genannt, der schon jenseits des Schulalters ist und seit längerem vergeblich eine Anstellung sucht. Die Frau von Maḥğūb Afandī war früher Zofe und Kindermädchen bei der Frau des Paschas und wurde von diesem als Dank für treue Dienste an Maḥğūb Afandī verheiratet. Auch der Pascha und seine Frau haben einen Sohn. Er heißt ᶜAbdalᶜazīz und hat die Primarschule noch nicht hinter sich gebracht. Die Erzählung kreist diese Personengruppen in drei Anläufen ein. Die ersten beiden beginnen jeweils mit einer zusammenhängenden Charakteristik derjenigen Person, in der im folgenden der Erzählfocus liegt, während im Falle des dritten diese Person erst am Schluß auf solche Weise beschrieben ist. Im ersten der drei Teilstücke ist Maḥğūb Afandī die Zentralfigur, im zweiten seine Ehefrau und im dritten ᶜAbdalḫāliq.

Zuerst wird ein Arbeitstag Maḥğūb Afandīs in der Gutsverwaltung

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000236

geschildert. Der Autor zeichnet liebevoll all die Kleinigkeiten des Rituals nach, das den ganz und gar nicht hektischen Tageslauf in diesem Büro bestimmt. Nach Feierabend läßt er den Leser Maḥǧūb Afandī noch auf dem Heimweg begleiten, und zwar über einen Barbierladen, wo er sich regelmäßig mit Freunden trifft, bis in die Wohnung, deren bescheidenes Interieur anschaulich beschrieben wird. Als nächstes erlebt man einen der Besuche mit, die Maḥǧūb Afandīs Frau, Umm ᶜAbdalḫāliq, regelmäßig alle zwei Wochen bei ihrer ehemaligen Dienstherrin, der Paschasfrau, macht. Auch dieser Besuch, der sich über einen ganzen Tag zu erstrecken pflegt, hat ein festes Ritual, das der Verfasser bis ins Detail hinein ausmalt. Es umfaßt die Verhandlungen bei der Besorgung eines möglichst billigen Mietwagens für die Hin- und Rückfahrt ebenso wie die Plaudereien zwischen der Paschasfrau und ihrer ehemaligen Zofe, die Einkäufe, die Umm ᶜAbdalḫāliq rasch nebenbei für die Damen des Paschahauses macht, das gemeinsame Mittagessen des Paschaehepaares und seines Sohnes mit der Besucherin und die Siesta, die Umm ᶜAbdalḫāliq und ihre frühere Herrin einträchtig nebeneinander halten. Die Mittagessensszene ist besonders plastisch und erheiternd gestaltet: Der Paschassohn ᶜAbdalᶜazīz ist nicht recht bei Appetit. Seine Mutter beschuldigt ihren Mann, das mit seinem Donnerwetter über die nicht bestandene Primarschulabschlußprüfung des Jungen verursacht zu haben. Darüber gerät der Pascha erst recht in Zorn — hat doch der Sohn des Dorfschulzen (*ᶜumda*) die Prüfung auf Anhieb geschafft. Es entbrennt ein Disput, bei dem die Mutter den Sohn in Schutz nimmt, während der Vater sich über seine Faulheit erbost und drastische Erziehungsmaßnahmen ankündigt. Die Paschasfrau tröstet ihren Filius schließlich damit, daß sie ihm bald eine wunderbare Braut besorgen werde; und die ehemalige Zofe sekundiert ihr sofort mit dem Argument, die Braut sei ja doch viel besser als das Zeugnis. Das bringt den Pascha nun vollends in Rage. Er verbittet es sich energisch, daß die Damen dem Jungen solche Flausen in den Kopf setzen, wo er noch nicht einmal richtig lesen kann. Dieser Familienstreit wiederholt sich, nachdem Umm ᶜAbdalḫāliq abends heimgekehrt ist, im Hause des Gutsverwalters des Paschas in derselben Grundkonstellation: Maḥǧūb Afandī entrüstet sich darüber, daß sein Sohn ein Fahrrad haben will, obgleich er — wie der Vater glaubt, aus Faulheit — noch keine Arbeit gefunden hat; und es empört

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000237

ihn, daß der Junge dem Vernehmen nach Kleinere geschlagen haben soll, um ihnen die Fahrräder wegzunehmen und auf diesen zu fahren. In dem Wortwechsel, der nun beginnt, ergreift die Mutter wiederum schützend die Partei des Sohnes. Der Vater verläßt schließlich verärgert das Haus. ᶜAbdalḫāliq will diese Gelegenheit nutzen, den Abend gleichfalls außer Hauses zu verbringen, und erbost sich nun seinerseits darüber, daß die Mutter wissen will, wohin er geht, wo doch andere in seinem Alter längst machen dürfen, was sie wollen. Die Mutter, die die harte Sprache ihres Lieblings nicht ertragen kann, beruhigt sein Gemüt sofort eilfertig dadurch, daß sie ihm ein Geldstück gibt und ihm auf seine Frage nach einem Mädchen namens Fāʾiqa, auf das er ein Auge geworfen hat, verspricht, die Schöne werde gewiß die seinige werden und sie selbst wolle ihm dabei die von ihm gewünschte Hilfestellung geben.

An dieser Stelle leitet der Autor die Erzählung in den vom Handlungselement beherrschten Teil II über, und zwar, indem er an die Persönlichkeitsbeschreibung ᶜAbdalḫāliqs einen verallgemeinernden moralischen Kommentar des Erzählers anschließt, der darlegt, wie nachteilig sich doch die Stellung zwischen despotisch auftretendem, erzieherisch hartem Vater und stets zum Verwöhnen bereiter, allzu weicher Mutter auf die psychische Entwicklung eines jungen Menschen auswirke; dieser werde nämlich unter solchen Voraussetzungen zum Kriecher und zum Empörer in einem. (102 f.)

Ungeachtet dieser Überleitung, die Schlimmes ahnen läßt, bleibt die nachfolgende Handlung noch ein ganzes Stück weit komödienhaft. ᶜAbdalḫāliq trifft eines Morgens, nachdem er eine Stunde nach dem Dienstbeginn seines Vaters aufgewacht ist und gemächlich gefrühstückt hat, beim Herumschlendern im Viertel Fāʾiqa, die gerade auf dem Weg zur Schneiderin ist. Beide kennen sich offenbar schon recht gut. Er berichtet ihr, daß er seine Mutter auf den Heiratsplan angesprochen hat. Sie jedoch fragt zu seinem Ärger sofort nach seinem Vater und gibt ihm etwas spöttisch zu verstehen, daß er für einen Jungen seines Alters gar zu sehr unter dessen Knute stehe. Nachdem sie ihn abgewimmelt hat, überlegt er sich grollend, daß sein Vater tatsächlich das Haupthindernis für eine Eheschließung ist und ihn, selbst wenn er in sie einwilligte, womöglich sogar noch als verheirateten Mann ausschimpfen und schlagen würde. Kurz darauf animiert ihn ein Freund,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000238

dem er seinen Heiratsplan eröffnet, seinem Vater gegenüber energisch zu werden. ᶜAbdalḫāliq verlangt noch am gleichen Abend von seiner Mutter, sie solle den Vater auf das Eheprojekt ansprechen. Die Voraussetzungen dafür sind denkbar ungünstig: Maḥǧūb Afandī kommt übellaunig nach Hause, weil ihm jemand geklagt hat, ᶜAbdalḫāliq habe ihn verprügeln wollen, und stellt seinen Sohn darüber zur Rede. Die Mutter verteidigt wie immer ihren Sprößling und versucht, die Heiratsangelegenheit trotz allem unter Dach und Fach zu bringen, zunächst einmal, indem sie ihren Mann bittet, ihr einen Wunsch zu erfüllen, dessen Inhalt sie ihm erst verraten will, wenn er ja gesagt hat. Als diese List nichts fruchtet, rückt sie vorsichtig mit der Mitteilung heraus, daß ᶜAbdalḫāliq heiraten wolle. Das steigert den Zorn des Vaters nur noch, und er stößt in seiner Erregung den Stoßseufzer aus, er hätte statt des Sohnes lieber eine Tochter, dann wäre er wohl glücklicher; doch korrigiert er sich sofort und meint, das wäre wohl auch nicht besser, denn diese Tochter wäre womöglich so geraten wie die nichtsnutzige und putzsüchtige Fāʾiqa. Ausgerechnet an diesem Punkt offenbart ihm seine Frau, daß Fāʾiqa die Erwählte ᶜAbdalḫāliqs ist und sie für ihn dieses Mädchen zur Braut haben möchte. Maḥǧūb Afandī weist dieses Begehren mit groben Worten zurück, aber ᶜAbdalḫāliq bietet ihm mit ebenso groben Worten die Stirn. Darüber gerät der Vater so außer sich, daß er zum Stock greift, um den Sohn zu verprügeln. In ᶜAbdalḫāliq steigen in diesem Augenblick all die Aggressionen auf, die er seit seiner Kindheit gegen den gestrengen Vater angesammelt hat. Er stürzt sich auf ihn, wirft ihn zu Boden und erwürgt ihn.

Dieser dramatische Schluß läßt die Geschichte in zwei heterogene Stücke von sehr ungleicher Länge zerfallen. Auf den ersten dreißig Seiten ist die vorherrschende Intention des Autors eindeutig die humoristische Darbietung der Alltagsszenen und besonders der Familienzwistigkeiten. Sieht man von dem erwähnten moralisierenden Überleitungspassus zwischen Teil I und Teil II und einer spöttischen Bemerkung Fāʾiqas ab, so gibt es keine Anhaltspunkte dafür, daß der Konflikt zwischen Maḥǧūb Afandī und seinem Sohn ungesund und unnormal sein könnte. Die Parallele, die er im Hause des Paschas hat, kennzeichnet ihn im Gegenteil als eine recht gewöhnliche Querele, wie sie in den besten Familien vorkommt. Es deutet auch nichts darauf

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000239

hin, daß ᶜAbdalḥāliq vom Beginn der geschilderten Auseinandersetzung oder gar von früher Kindheit an tatsächlich so etwas wie tiefgehende Haßgefühle gegen seinen Vater entwickelt hätte. Nach Darstellung des größten Teiles der Geschichte hält sich der Ärger des jungen Mannes über Maḥǧūb Afandī durchaus innerhalb der Grenzen dessen, was die meisten emanzipationswilligen Heranwachsenden empfinden, wenn sie sich den von ihnen nicht geteilten Ordnungsvorstellungen ihrer Väter fügen sollen. Der autoritäre Erziehungsstil, mit dem Maḥǧūb Afandī seinen Sprößling zur Räson bringen möchte, hat gewiß sein Demütigendes; aber er weicht wohl kaum vom traditionellen Rollenbild des Familienvaters ab und ist außerdem durch das Verhalten des Sohnes mitprovoziert: schließlich mutet ᶜAbdalḥāliq seinem Vater auch einiges zu, indem er sich mit anderen Jungen um deren Fahrräder prügelt und als arbeitsloser Halbwüchsiger auf Kosten des Elternhauses heiraten möchte. So vermittelt die Geschichte bis fast zum Ende keineswegs den Eindruck, daß der Sohn einseitig unter dem Vater leidet und deshalb Aggressionen gegen ihn anstaut. Im übrigen ist der Konflikt im Hause des Gutsverwalters genau wie der im Hause des Paschas zunächst ausschließlich auf die Akzentuierung seiner erheiternden Aspekte hin angelegt. Das gilt bis in die Szene hinein, die der grausigen Schlußwende unmittelbar vorausgeht. Der Versuch der Mutter, das Heiratsprojekt zu lancieren, steckt voller Situationskomik: erstens einmal wird er im unpassendsten Moment unternommen; dann führt die Zuhilfenahme der in ihrer Listigkeit allzuleicht durchschaubaren Bittform „Sag zuerst ja!" zu einem Wortgerangel zwischen den Eltern, über das der Leser nur schmunzeln kann; und noch dazu wählt der Vater in dem Widerruf seines Stoßseufzers unwissentlich als Beispiel für eine mißratene Tochter ausgerechnet jenes Mädchen, das sein Sohn sich zur Braut erkoren hat. Nach alledem wirkt der Vatermord, der sich erst auf den letzten drei Seiten anbahnt, unverhältnismäßig schwerwiegend und ernst; man sieht nicht, wo plötzlich die gewaltigen Emotionen herkommen, die sich in ihm entladen, und vermißt an ihm die hinreichende psychologische Motivierung. Darum nimmt sich der Schluß als nachträglich angeklebt aus.

Das überraschende Umkippen der Familienkomödie in eine blutige Tragödie ist logisch schlecht nachvollziehbar. Man kann es sicher nicht so erklären, daß Maḥmūd Taymūr die ganze Humoreske von

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000240

Anfang an nur in der Absicht aufgebaut hat, sie durch den Schluß gleichsam wie mit einem Federstrich wieder zu zerstören, um damit die Heiterkeit der von ihm ausgemalten Familienszenen als trügerischen Schein zu entlarven und die Gefährlichkeit des vermeintlich Harmlosen aufzuzeigen. Denn diese Familienszenen enthalten, so wie der Autor sie darstellt, nicht die geringsten Indizien dafür, daß sich hinter ihnen etwas Ernsteres verbergen könnte als das, was die Akteure mit ihrem Verhalten momentan erkennen lassen. Ja noch mehr als dies: ihre Komik beruht zu einem guten Teil gerade darauf, daß der Autor den Leser durch seine Darstellungsweise spüren läßt, daß das Reden und Handeln der Akteure nicht so ernst zu nehmen ist, wie diese selbst es nehmen. Man sieht es der Gestaltung der beiden Wortgefechte im Paschahaus und in der Wohnung des Gutsverwalters um den mißratenen Sohn an, daß Maḥmūd Taymūr sich bei ihr spontan und vorbehaltlos amüsiert hat; das wäre nicht möglich gewesen, hätte ihm die Humoreske hier nicht als Ziel vorgeschwebt, das seine Berechtigung in sich selbst trägt, sondern bloß als Mittel zum Aufbau einer Illusion, die dem Leser nachher wieder genommen werden muß. Außerdem nehmen die humoristischen Partien mehr als neun Zehntel der ganzen Länge der Geschichte ein. So vermag der tragische Schluß sie mit all seiner Drastik doch rein von den Proportionen her nicht aus ihrer beherrschenden Stellung im Gesamteindruck der Geschichte zu verdrängen. Hätte der Autor wirklich von vornherein im Sinne gehabt, die von ihnen erzeugte Grundstimmung nachher plötzlich zunichte zu machen, dann hätte er ihnen wohl kaum vom Räumlichen her ein solches Eigengewicht gegeben, das sich später schlechterdings nicht mehr aufheben ließ.

Allem Anschein nach kann der abrupte Umschlag vom Komischen ins Tragische also nur darauf beruhen, daß der Autor beim Verfassen der Geschichte zu einem relativ späten Zeitpunkt seine Absicht änderte, sich aber nicht die Mühe machte, das bereits Geschriebene noch einmal von Grund auf zu überarbeiten und der neuen Absicht anzupassen. Leider kennen wir keine frühere Gestalt des Textes und haben auch keine Äußerungen des Autors zu seiner Entstehungsgeschichte. Daher können wir nur Vermutungen darüber anstellen, was nach der Entscheidung für einen tragischen Schluß am schon Vorliegenden allenfalls noch geändert worden sein könnte. Es gibt drei kleine Textstücke, die

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000241

sich so ausnehmen, als könnten sie vielleicht mit Rücksicht auf den Schluß nachträglich in die Humoreske eingearbeitet worden sein: die moralisierende Überleitung von Teil I zu Teil II, die kleine Spöttelei Fā'iqas darüber, wie ᶜAbdalḫāliq sich von seinem Vater behandeln läßt, und das Gespräch ᶜAbdalḫāliqs mit dem Freund, der ihm zuredet, er solle seinem Vater gegenüber energischer auftreten; diese drei Partien sind geeignet, den Schluß wenigstens ein bißchen vorzubereiten, und die beiden letztgenannten liefern immerhin ein paar Anhaltspunkte für die Herkunft der subjektiven Bereitschaft ᶜAbdalḫāliqs zum Vatermord, wenngleich sie diese Tat nicht hinreichend motivieren.

Auch in der Frage, warum der Autor überhaupt seine Absicht im nachhinein änderte und das, was er als Humoreske begonnen hatte, als Tragödie enden ließ, sind wir auf Vermutungen angewiesen. Hier sei nur eine Erklärung für diesen Sachverhalt genannt, die ein gewisses Maß an Wahrscheinlichkeit hat: Es könnte sein, daß Maḥmūd Taymūr das Karikieren von Alltäglichkeiten, das ja die Grundsubstanz der Humoreske ausmacht, im Rückblick als zu banal und thematisch belanglos empfand und daher der Geschichte nachträglich noch eine didaktische Dimension aufpfropfen wollte. Der Vatermord steht im Dienste einer didaktischen Tendenz; denn er belehrt darüber, welche elterlichen Erziehungsmethoden die Kinder in die Auflehnung treiben — übrigens genau wie Handlung und Erzählerkommentar der Geschichte *Fatāt al-ǧīrān* (s. u. p. 239), die *Ab wa-ibn* in der Sammlung ᶜ*Amm Mitwallī* unmittelbar vorausgeht. Noch in einem anderen Sinne entreißt der Vatermord die Geschichte dem Anschein des Belanglosen: er macht sie nicht nur mit einem Male didaktisch nützlich, sondern — was vielleicht manche Leser als notwendige Bestimmung eines guten Erzählwerks betrachteten — denkwürdig; denn er bringt nach all den Alltäglichkeiten auf einmal eine Sensation, wie man sie selten erfährt. Daß er damit die künstlerische Kohärenz des Textes zerreißt, ist freilich die Kehrseite dieser seiner Leistung.

In der stark gekürzten Fassung der Geschichte in der Sammlung *al-Waṭba al-ūlā* ist der Bruch zwischen Humoreske und Familientragödie, den der Autor offenbar selbst bemerkte, dadurch beseitigt, daß die Erzählung auf den Handlungsteil der Heiratsangelegenheit ᶜAbdalḫāliqs

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000242

beschränkt und auf den Vatermord zugespitzt wurde.[1] Dadurch hat sie zwar die Homogenität erlangt, die ihr vorher abging, aber leider auch ihren originellsten und unter verschiedenen Gesichtspunkten besten Teil eingebüßt. Die Humoreske der früheren Fassung ist, obgleich sie keinen ihr angemessenen Schluß gefunden hat, für sich genommen in mehreren Hinsichten einer der gelungensten Texte in Maḥmūd Taymūrs erzählerischem Frühwerk: In ihr legte der Autor ein Maß an Liebe zum anschaulichen Detail an den Tag, das er sonst selten erreichte, und darüber hinaus ein ungewöhnlich treffsicheres Gespür für gerade jene Einzelheiten, die Atmosphäre schaffen — vom morgendlichen Hustenanfall Maḥğūb Afandīs im Büro, der erst endet, wenn er sich die Wasserpfeife in den Mund steckt, bis hin zum kläglichen Maunzen der Hauskatze Fulful über seiner Leiche. Die Genauigkeit im Beobachten ägyptischer Alltagsgebräuche, die die Szenenfolge prägt, ist frappierend. Sie erstreckt sich auch aufs Sprachliche: An kaum einer anderen Stelle hat Maḥmūd Taymūr bei der Gestaltung wörtlicher Reden so sorgfältig „dem Volk aufs Maul geschaut". Die Dialoge, die in wechselnden Besetzungen zwischen bis zu drei Personen ablaufen und ein rundes Drittel des Gesamttextes ausmachen, sind — anders als in den meisten Geschichten der ersten Schaffensjahre des Autors (dazu s. o. p. 68) — durchweg in ägyptischem Dialekt gehalten, und viele komische Effekte ergeben sich schon allein durch die exakte Imitation umgangssprachlicher Ausdrucksweise in lebhaften Konversationen oder gar Streitereien, mit allen Idiomatismen, die in solchen Kontexten beheimatet sind. Der Autor hat die Dialoge virtuos so konstruiert, daß die Art der emotionalen Beziehungen zwischen den Personen aus ihnen ohne Erzählerkommentar erschlossen werden kann und sie ein Maximum über die Mentalität des jeweiligen Sprechers aussagen. Sozial gesehen zeigen sie im übrigen keine Schichtunterschiede: das Paschaehepaar spricht genau die gleiche Sprache wie

[1] Die Wiederveröffentlichungen der Geschichte in „al-Hātif" und dem Sammelband *Šabāb wa-ġāniyāt* sind wie die Version von *al-Waṭba al-ūlā* auf den Handlungsteil der Erstfassung beschränkt und auf den Vater-Sohn-Konflikt zugespitzt. Sie haben jedoch einen abgemilderten Schluß, der den Vatermord eliminiert: statt des Vaters bringt ᶜAbdalḫāliq hier im Zorn dessen geliebte Hauskatze Fulful um; diese Katze ist der „Sündenbock", der mit dem neuen Titel der Erzählung in *Šabāb wa-ġāniyāt* gemeint ist.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000243

Maḥǧūb Afandī und seine Frau, und die charakteristischen Argumentationsmuster des Vaters auf der einen und der Mutter auf der anderen Seite sehen in dem Aristokratenhaushalt nicht anders aus als in der Familie des Gutsverwaltungsangestellten.

Ü: RC 5 (1940) 459-468 udT *Le chat Felfel* (entspricht im Inhalt den Versionen von „al-Hātif" und *Šabāb wa-ġāniyāt*, ist aber vor diesen erschienen und muß daher entweder auf einem mir noch unbekannten älteren arabischen Abdruck dieser Fassung oder auf einer — sei es arabischen, sei es französischen — handschriftlichen Vorlage vom Autor beruhen); *La belle aux lèvres charnues* 93-102 udT *Le bouc émissaire* (nach der Version von *Šabāb wa-ġāniyāt*).

Nr. 19:

al-Waẓīfa aḫīran, in: al-Faǧr Nr. 28 (2.8.1925) — Nr. 33 (30.8.1925), Rubrik *Qiṣṣa mutasalsila*. **WV: S** ᶜ*Amm Mitwallī* (1925) 141-177. Entgegen PETERS 247 nicht identisch mit *al-Wabāʾ* (s. u. p. 386).

Es handelt sich hier um die tragikomische Geschichte des sozialen Abstiegs von as-Sayyid Afandī Ḥilmī, dem fünfundzwanzigjährigen Sohn eines ägyptischen Großgrundbesitzers. Die Familie hat ihn vom Lande in die Hauptstadt geschickt, damit er dort die Primarschule absolviere. Er hat aber schon vor drei Jahren den Versuch aufgegeben, die Abschlußprüfung zu bestehen, und lebt nun von monatlichen Zuwendungen seines Vaters, den er ständig in dem Glauben hält, er sei auf der Suche nach einer Stellung. Er selbst ist von Zeit zu Zeit ehrlich auch immer wieder dieses Glaubens. Sein Tageslauf besteht jedoch größtenteils darin, daß er jeden Morgen und jeden Nachmittag in der Kairiner „New Bar" Kaffee trinkt und die Zeitungen studiert und ansonsten alle möglichen Fortbildungs- und Karrierepläne schmiedet, die aber stets im Sande verlaufen. Bald stellt er mit fieberhaftem Eifer Listen von Wissenschaften zusammen, die er sich im Selbststudium aneignen will, bald teilt er seinem Vater das Projekt mit, sich allein auf das staatliche Abitur vorzubereiten, um dann später Rechtsanwalt zu werden, bald sendet er an eine Zeitungsredaktion Artikel ein, die jedoch nie gedruckt werden. Gegenüber seinen Bekannten, so z.B. Ḥasan Afandī und ᶜAbdalᶜaẓīm Afandī, mit denen er regelmäßig in

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000244

der „New Bar" zusammentrifft, gibt er sich gern den Anstrich eines hochgelehrten Menschen, etwa, indem er mit von ihm selbst geschaffenen Schlagwortkombinationen wie „sozialethischer Nationalismus" oder „patriotisch-religiöser Nationalismus" um sich wirft, deren Sinn er gar nicht versteht. Seine größten persönlichen Probleme sind seine Dummheit und seine Willensschwäche.

Sie führen denn auch das Verhängnis herbei. Eines Tages bittet ihn Ḥasan Afandī, mit ihm in das neue Café Šarafaddīn zu kommen, wo es charmante weibliche Bedienung gibt und er gerade eine nicht restlos glückliche Affäre mit einer Kellnerin namens Dawlat hat. as-Sayyid weist das Ansinnen, ihm dorthin zu folgen, zunächst entrüstet als unsittlich zurück. Dann kann er aber aus Neugier der Versuchung nicht widerstehen, sich das Café auf eigene Faust anzuschauen. Er hat vor, dort nur rasch eine Limonade zu trinken und unerkannt wieder wegzugehen. Doch geht diese Rechnung nicht auf: als erstes muß er feststellen, daß dieses Café eine extrem teure, vor allem von schwerreichen Herren besuchte Lokalität ist, in der es überhaupt keine Limonade, sondern nur Alkoholika gibt; dann stößt er, ohne recht zu merken, wie, mit eben jener Kellnerin Dawlat zusammen, mit der sein Bekannter Schwierigkeiten hatte, und wird von ihr in einen Flirt verwickelt; und just zu diesem Zeitpunkt taucht besagter Ḥasan Afandī auch noch auf — allerdings teilweise sogar zur Erleichterung von as-Sayyid, der sonst seine Zeche gar nicht hätte bezahlen können, da er auf das Preisniveau nicht gefaßt gewesen war. as-Sayyid Afandī verliebt sich bis zur Hörigkeit in die Kellnerin Dawlat, macht, um das Café, das für ihn mit seinem Monatswechsel auf die Dauer viel zu kostspielig ist, allein ihretwegen immer wieder besuchen zu können, unter Vorwänden bei Verwandten und Bekannten Schulden über Schulden und ruiniert sich durch dieses Verhalten, dessen Hintergründe bald in aller Munde sind, seinen Ruf.

Eines Tages sucht ihn in seiner Wohnung ein Vetter auf, von dem er sich als erstem Geld geliehen hat, der Doktor Maḥmūd ʿAbdaṣṣamad. Er ist eigens vom Lande in die Stadt gekommen, um ihm von seinem Vater, an dessen Ohr die Kunde von seinem liederlichen Lebenswandel mittlerweile gedrungen ist, einen Brief zu überbringen. In dem Brief wird as-Sayyid Afandī zu seiner Rettung und zu der der Familienehre

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000245

ein Ultimatum gestellt: der Vater bietet ihm eine Stellung auf seinem Landgut, dazu als Geschenk ein Stück Land zur freien Nutzung und eine baldige günstige Verheiratung an unter der Bedingung, daß er sich entschließt, dem Vetter am Abend des nächsten Tages mit dem Zug nach Hause zu folgen; tut er das nicht, so soll er enterbt werden. Der Doktor Maḥmūd redet ihm eindringlich zu, diese letzte Chance, sein verpfuschtes Leben in Ordnung zu bringen, nicht ungenutzt verstreichen zu lassen, und sagt ihm, wo er ihn zum gemeinsamen Aufbruch erwartet. as-Sayyid Afandī nimmt sich seine Vorhaltungen zu Herzen und beschließt nach einigem Schwanken, das Angebot des Vaters anzunehmen. Willensschwach, wie er ist, kann er es aber nicht lassen, Dawlat noch direkt vor Ablauf der Ultimatumsfrist einen Abschiedsbesuch im Café zu machen. Sie nimmt seine Mitteilung, sie werde ihn wahrscheinlich nie wiedersehen, ziemlich ungerührt zur Kenntnis und bleibt erst recht kühl, als er ihr erklärt, daß es sein Bankrott ist, der ihn zum Verlassen Kairos zwingt. Da ihn ihre Reaktion schmerzt, versucht er ihre Gefühle etwas zu erweichen, indem er ihr gesteht, im Grunde wolle er nur eines, nämlich immer bei ihr bleiben. Daraufhin schlägt sie ihm im Hinblick auf seine finanzielle Lage spöttisch vor, dann solle er sich doch in dem Café als Kellner oder Küchenjunge verdingen; der Chef brauche gerade solche Kräfte. Unter ihrem Gelächter geht er auf diesen Vorschlag ein.

Den Ausgang der Geschichte erlebt man aus der Perspektive von Ḥasan Afandī. Dieser kommt nach Monaten wieder einmal in das Café und sieht dort zu seinem Schrecken as-Sayyid Afandī barhäuptig und barfüßig an der Getränketheke hantieren. Der Gutsherrensohn sagt ihm, nun habe er die langgesuchte Stellung gefunden — eine Stellung als Küchenjunge.

Die Geschichte enthält weder lehrhafte Kommentare des Erzählers noch eine sonstige eindeutige moralische Stellungnahme des Autors. Was der Leser zum Schluß über den Helden empfinden soll, ist offensichtlich eher Bedauern als Entrüstung. Die Persönlichkeitsmerkmale der Hauptfigur werden dem Leser — anders als in einem Großteil der etwa gleichzeitigen Geschichten Maḥmūd Taymūrs — nicht einfach gesagt, sondern in actu gezeigt, und zwar sehr anschaulich. Ebenso steht es mit den Verhaltensweisen as-Sayyid Afandīs im Laufe

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000246

seiner Verstrickung in die Abhängigkeit von Dawlat und dem Café Šarafaddīn. In der Gestaltung der komischen, nicht der tragischen Züge dieses Prozesses liegt die besondere Stärke der Geschichte. Ein wesentliches Instrument der Komik sind dabei wiederum die Dialoge. Obgleich fast durchweg in *fuṣḥā* gehalten (s. dazu o. p. 68), wirken sie keineswegs steif. Das liegt vor allem daran, daß sie gut an die Psychologie der Sprecher angepaßt sind; die Äußerungen, die dem Helden in den Mund gelegt sind, oszillieren z.B. sehr farbenfroh zwischen Unbedarftheit, intellektuellen und moralischen Prätentionen, Ängstlichkeit, Unschlüssigkeit und Unterwürfigkeit.

Nr. 20:

Muġaffal, in: al-Faǧr Nr. 36 (20.9.1925) 3. **WV**: **S** *ʿAmm Mitwallī* (1925) 211-222; **S** *al-Waṭba al-ūlā* (1937) 179-189; al-Qiṣṣa Nr. 45 (5.8.1951) 6-9 udT *al-Muġaffal*.

Der „einfältige" Held, auf den sich der Titel bezieht, wird nach einem einführenden Satz, der nur die Aussage enthält, er begebe sich auf einen Bahnhof in Alexandria und gehe dort nach Hinterlegung seines Gepäcks bei einem Träger auf dem Bahnsteig auf und ab, ganz nach Taymūrs Personenzeichnungsstereotyp (s. o. p. 123 ff.) in einem zusammenhängenden Passus beschrieben. Wie aus dieser Beschreibung zu entnehmen ist, handelt es sich bei ihm um einen zweiundzwanzigjährigen reichen jungen Mann namens Šafīʿ Bek, der seine gesamten Einkünfte aus dem ererbten Grundbesitz für seine persönlichen Bedürfnisse und Vergnügungen ausgibt, wenngleich er diesen Besitz als solchen nicht angreift, und der im übrigen sehr auf sein Äußeres bedacht ist. Auf besagtem Bahnsteig in Alexandria erblickt ihn ein Freund namens ʿAbbās dabei, wie er unter allen Anzeichen der Verliebtheit ein Telegramm küßt. ʿAbbās entwindet es ihm, der junge Liebhaber verbittet sich diesen Eingriff in seine Privatsphäre, und darüber entbrennt ein Wortwechsel zwischen den beiden, der noch anhält, als der Zug einfährt. Nun muß sich jeder von ihnen zunächst einmal um sein Gepäck kümmern. Doch als sie sich mit ihrer Bagage allein in einem Abteil wiederfinden, besteht ʿAbbās weiter darauf, in die Herzensangelegenheit des Freundes eingeweiht zu werden. Und als dieser sich ziert, liest er einfach, ohne die Erlaubnis seines Gegenübers

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000247

abzuwarten, den Text des Telegrammes. In ihm kündigt eine Dame, die nur mit „F", dem Angangsbuchstaben ihres Vornamens, unterzeichnet hat, an, sie werde noch am gleichen Tag zu einer bestimmten Zeit mit dem Auto an einem genau bezeichneten Platz in Kairo „vorbeikommen". ᶜAbbās vermag mit List sogar noch aus dem verliebten Šafīᶜ herauszufragen, wer die Absenderin ist und daß der Freund vorhat, bald um ihre Hand anzuhalten. Šafīᶜ nimmt das bevorstehende Treffen mit der Schönen enorm wichtig, fühlt sich zur Erheiterung von ᶜAbbās, der sein Naturell als eher kindlich im Gedächtnis hatte, auf einmal ungeheuer erwachsen, und begibt sich unterwegs auf dem Bahnhof Banhā auf die Toilette, wo er sich sorgfältig in feinste Kleidung umzieht und mit viererlei wohlriechenden Essenzen parfümiert. In Kairo angekommen, trennen sich die beiden.

Šafīᶜ sucht fiebernd vor Erregung den in dem Telegramm angegebenen Platz auf. Etwa zur bezeichneten Zeit braust dort an ihm ein Auto vorbei, aus dem ihm eine schöne junge Dame hinter einem durchsichtigen weißen Schleier hervor zulächelt und mit etwas Weißem in der Hand zuwinkt. Er stellt sich in Positur und winkt seinerseits mit einem parfümierten seidenen Taschentuch. Dann schreitet er beseligt davon. Später trifft er in der „Splendid Bar" seinen Freund ᶜAbbās wieder. Der fragt neugierig, wieviele Küsse es denn bei dem Rendezvous gegeben habe. Als er hört, daß die Schöne Šafīᶜ lediglich einen Blick geschenkt hat, schilt er den Liebhaber, der es mit allen seinen Vorbereitungen zu nicht mehr als einem Blick gebracht hat, lautstark einen Einfaltspinsel. Šafīᶜ jedoch beteuert „naiv" und seelenruhig (122), es habe wirklich nicht mehr als einen schnellen Blick für ihn gegeben, und lächelt unbeirrt glücklich vor sich hin, während ᶜAbbās in lautes Gelächter ausbricht.

Die Pointe der Geschichte liegt darin, daß ᶜAbbās und mit ihm der Leser den in dem Telegramm benutzten Ausdruck „*sa-amurru*" („ich werde vorbeikommen") ganz selbstverständlich viel weiter auslegt als die Erwählte des Liebhabers. Die Grußformel „ich küsse dich", die die Dame an den Schluß des Telegrammtextes gesetzt hat, und die aufgeregte Verschönerungsaktion des Helden bestärken den Beobachter in der Vorstellung, daß mit dem „Vorbeikommen" das Sicheinfinden zu einem regelrechten Rendezvous unter Liebenden gemeint ist. Erst

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000248

der Verlauf des Treffens zeigt dann, daß die Dame es in seinem engsten Wortsinn als ein bloßes Passieren des Treffpunkts gedacht hat. Welche der beiden Interpretationen der Ankündigung ihr Verehrer Šafīᶜ zu dem Treffen mitgebracht hat, bleibt in der Schwebe. Jedenfalls fühlt er sich durch die Art ihres „Vorbeikommens" weder betrogen noch enttäuscht, sondern nur beglückt. Das macht es auch etwas schwer, zu entscheiden, wie weit der Autor das Urteil des Freundes, Šafīᶜ sei ein Einfaltspinsel, teilt. Klar ist, daß die Vorbereitungen des Liebhabers für das Zusammentreffen im Hinblick darauf, wie es nachher tatsächlich verläuft, auch in seinen Augen unangemessen und lächerlich sind. Am deutlichsten wird das, wo Šafīᶜ seiner verschleiert im Auto vorüberflitzenden Erwählten mit dem Taschentuch zuwedelt, dessen Parfümierung sie gewiß nicht wahrnehmen kann. Aber es ist nicht mit Sicherheit auszumachen, ob die unverhältnismäßigen Vorbereitungen Šafīᶜs einer falschen Einschätzung dessen entspringen, was sich bei der Begegnung abspielen soll, oder nur einer übergroßen Verliebtheit. Diese Frage ließe sich leichter beantworten, wenn ein anderer Zug der Handlung zweifelsfrei zu deuten wäre: die Verschleierung der vorbeifahrenden Schönen. Wäre sie in der Situation des Helden noch eine allgemein anerkannte Norm des Sozialverhaltens, dann hätte er von Anfang an mit einer Frau, um deren Hand er anzuhalten gedachte, keinen direkteren Kontakt erwarten können als den, der ihm in der Geschichte tatsächlich zuteil wird, ja die junge Dame wäre ihm, indem sie ihm auf einem öffentlichen Platz hinter dem Schleier hervor zulächelte und mit der Hand zuwinkte, sogar recht weitgehend entgegengekommen, und er hätte insofern tatsächlich Grund, sich durch die Art ihres „Vorbeikommens" sehr beglückt zu fühlen. Maḥmūd Taymūr selbst, der rund fünf Jahre vor der Publikation dieser Geschichte heiratete, hat nach eigener Angabe (an der o. p. 91 in Anm. 172 genannten Stelle) sogar nach der Verlobung bis zum Abschluß des Ehevertrags seine spätere Frau nie persönlich zu Gesicht bekommen, auch nicht verschleiert. Die Geschichte ist 1925 erschienen, also zwei Jahre, nachdem die Frauenrechtlerin Hudā Šaᶜrāwī in Ägypten demonstrativ den Schleier abgelegt hatte. Ihr Beispiel machte allerdings nicht von einem Tag auf den anderen bei allen Musliminnen des Landes Schule, und so ist keineswegs auszuschließen, daß auch noch 1925 in Notablenkreisen — aus denen ja der Autor

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000249

ebenso stammt wie der Held der Geschichte und wahrscheinlich auch dessen Herzensdame — weithin die Meinung herrschte, ein Mann dürfe seine Ehefrau vor der Heirat nicht sehen, und schon gar nicht ohne Schleier. In Anbetracht dieser Tatsache könnte sich die Etikettierung des Helden als *muġaffal* nach der Absicht des Autors sozialkritisch gegen alle jungen Männer richten, die noch der Konvention der Verschleierung der Frau anhängen, und nicht bloß gegen Šafīᶜ als Individuum. Die Aussage der Geschichte würde dann lauten: „Wie naiv und töricht sind wir doch, wenn wir uns mit derart oberflächlichen Kontakten mit der Weiblichkeit vor der Ehe begnügen!" und nicht: „Wie einfältig war doch der Held, daß er sich mit einem bloßen Vorbeiflitzen seiner Angebeteten im Auto zufriedengab!".

In der überarbeiteten Fassung der Geschichte in der Sammlung *al-Waṭba al-ūlā* von 1937 ist die Pointe so verschoben, daß nun der Held eindeutig als ein besonders einfältiges Individuum dasteht, das sich von der Schönen hat an der Nase herumführen lassen. Hier ist der Text ihrer Eilnachricht dahingehend abgeändert, daß in ihm nicht mehr von „vorbeikommen", sondern von „Zusammenkunft" die Rede ist, und zwar mit dem Wort *muqābala*, das seinem modernen Gebrauch nach in der Regel das Stattfinden eines Gesprächs impliziert. Demnach muß man in dieser Version annehmen, daß höchstwahrscheinlich auch der Held selbst von dem Treffen mehr erwartet hat, als es nachher erbrachte, und somit durch seinen Verlauf düpiert wurde. Außer dem doppelsinnigen Terminus „vorbeikommen", in dem ein Großteil des Witzes der Erstfassung angelegt war, ist in der Neufassung von 1937 auch der Schleier der vorbeifahrenden Liebsten weggefallen. Das heißt, daß die Geschichte nun zweifelsfrei unter gesellschaftlichen Verhältnissen spielt, die einen engeren Kontakt zwischen den beiden jungen Leuten erlaubt hätten als den, der tatsächlich zustandekam. Damit wird klar, daß sich die Dame mit ihrem Verehrer offenbar einen Schabernack gemacht oder ihn durch ihre Aufforderung, sich am bezeichneten Platz zu bestimmter Stunde einzufinden, zumindest ungebührlich schikaniert hat, da sie ihm nicht mehr bieten wollte als einen flüchtigen Blick. Und wenn er über dieses ihr Benehmen dann auch noch beseligt ist, so muß man ihn wahrhaftig wie der Freund ᶜAbbās als ein überdurchschnittlich einfältiges Individuum einstufen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000250

In der Erstfassung von 1925 steht der Erzähler mit seinem Beobachtungsvermögen und Wissen über allen beteiligten Personen. Trotzdem identifiziert sich der Leser streckenweise unwillkürlich mit Šafīᶜs Freund ᶜAbbās, denn er ist auf den Inhalt des Telegramms und auf den Verlauf des Stelldicheins natürlicherweise genauso neugierig wie dieser. Insofern enthält die Personenkonstellation der Geschichte doch schon einen Ansatz zu einer Perspektive. Dieser Ansatz ist in der überarbeiteten Fassung der Sammlung *al-Waṭba al-ūlā* konsequent fortentwickelt: dort ist der Freund ᶜAbbās zum Ich-Erzähler gemacht, der sich das, was er nicht selbst beobachten kann, nämlich den Verlauf des Rendezvous, nachher von dem Helden, der jetzt Šāfiᶜī heißt und ein Schulfreund von ihm ist, genau berichten läßt. So erlebt der Leser die ganze Geschichte aus dem Blickwinkel von ᶜAbbās, und diese Vereinheitlichung der Perspektive sorgt für eine größere Geschlossenheit. Ein Mehr an Geschlossenheit der Gesamtwirkung ergibt sich in der Neufassung auch noch durch den Wegfall der stereotypen Zeichnung der Person des Helden; so ist die Geschichte ganz Handlung und Dialog, und nur durch diese Elemente hindurch wird der naive Liebhaber charakterisiert. In beiden Fassungen wird das verliebte Betragen des Helden im übrigen bis zur Karikatur überzeichnet, und in beiden sind die Dialoge spritzig und psychologisch spannungsreich gestaltet.

S Nr. II:

ᶜ*Amm Mitwallī wa-qiṣaṣ uḫrā*, Kairo (al-Maṭbaᶜa as-salafīya) 1343/1925.[2]

---

[2] Das Hiğra-Jahr 1343 endete bereits am 21.7.1925. Außerdem ist im Anhang von Taymürs drittem Erzählband, *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ*, ein Brief von I. Kračkovskij abgedruckt, der vom 13.8.1925 datiert ist und sich auf ᶜ*Amm Mitwallī* bezieht. Kračkovskij erwähnt im übrigen in *Über arabische Handschriften gebeugt* (67), er habe im Juni 1925 z w e i Bände Taymür' scher Erzählungen vom Autor zugesandt erhalten. Wenn alle diese Zeitangaben korrekt sind, muß man annehmen, daß der Druck von ᶜ*Amm Mitwallī* schon im Sommer 1925 abgeschlossen war. Trotzdem ist das Buch allem Anschein nach in Ägypten erst im Herbst dieses Jahres auf den Markt gekommen. Die Rezensionen beginnen, soviel ich feststellen konnte, im November 1925 zu erscheinen — nicht bloß in Zeitschriften, die wie „al-Hilāl" eine Sommerpause zu machen pflegten. Auch die Zeitschrift „al-Faǧr", der Maḥmūd Taymūr seinerzeit besonders nahe stand und in der er während des Sommers 1925 laufend seine neuesten Kurzgeschichten veröffentlichte, hat das Buch vorher nicht besprochen; es ist kaum denkbar, daß sie monatelang über es geschwiegen hätte, wenn es wirklich offiziell zur Verteilung gelangt war. Da man von Publikation im vollen Sinn nur sprechen

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000251

Inhalt: Vorwort (*Kalima li-l-muᵓallif*) *ǧīm-ḥāᵓ*, *ᶜAmm Mitwallī aw al-Mahdī al-muntaẓar* 1-16 (s. p. 192), *Mahzalat al-mawt* 17-30 (s. u.), *Māǧid Afandī* 31-40 (s. p. 201), *al-Qalam al-abnūs* 41-53 (s. p. 194), *Šahr al-ᶜasal baᶜd al-arbaᶜīn* 55-68 (s. p. 190), *Fatāt al-ǧīrān* 69-82 (s. p. 239), *Ab wa-ibn* 83-116 (s. p. 222), *al-Ḥāǧǧ Fayrūz* 117-139 (s. p. 240), *al-Waẓīfa aḫīran* 141-177 (s. p. 230), *Man fāta qadīmahū tāha* 179-209 (s. p. 244), *Muġaffal* 211-222 (s. p. 233).

R: nach **S** *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ*, Anhang 207 al-Faǧr vom 15.11.1925 (in DK nicht erhalten); al-Muqtaṭaf Bd. 67 (Dezemberheft 1925) 578; Rūz al-Yūsuf Jg. 1 Nr. 7 (7.12.1925) 2 und 3; al-Hilāl Jg. 34 Nr. 4 (1.1.1926) 435 f.; RAAD Jg. 6 (Januarheft 1926) 35.

Nr. 21:

Mahzalat al-mawt, in: **S** *ᶜAmm Mitwallī* (1925) 17-30. **WV**: **S** *al-Waṭba al-ūlā* (1937) 79-94; **S** *Šabāb wa-ġāniyāt* (1951) 195-206 udT *Ǧanāza ḥārra*.

Der alte Mamluk Muṣṭafā Ḥasan ist schwer krank, und der Arzt, der ihm einen Besuch macht, vertraut dem bei ihm wachenden Bašīr Āġā, dem Haremswächter der im Hause residierenden Paschaswitwe, an, er werde höchstens noch zwei Stunden zu leben haben. Muṣṭafā Ḥasan hat während seines langjährigen Dienstes unter dem Pascha, der ihn zunächst wegen seines Fleißes und seiner Intelligenz in der Gutsverwaltung beschäftigte, später aber wegen charakterlicher Mängel in das Amt des Portiers zurückstufte, eine beträchtliche Menge an Bargeld und Sachwerten gehortet — nicht, um sie für sich zu verwenden, sondern nur, um sich an ihrem Besitz zu weiden. Ehe er stirbt, spielt sich ein unschöner Kampf ab: die übrigen Domestiken streiten sich bereits um seinen Nachlaß, während er selbst noch keinerlei Bereitschaft zeigt, sich von seinen irdischen Gütern zu trennen, sie vielmehr bis zum letzten Atemzug für sich zu behalten versucht. Als er endlich die Augen geschlossen hat, verteilt der Āġā die Sachwerte — so etwa die kaum getragenen Kleidungsstücke — des Verstorbenen unter das

---

kann, wenn ein Werk der interessierten Öffentlichkeit zugänglich wird, lege ich der chronologischen Einordnung als Publikationsdatum ohne Rücksicht auf das Hiǧra-Jahr und auf Kračkovskij, der vielleicht ein Vorausexemplar erhalten hat, den aus den Rezensionen zu erschließenden ungefähren Auslieferungszeitpunkt zugrunde.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000252

Personal und bringt für sich selbst das Bargeld auf die Seite. Am Nachmittag des gleichen Tages trägt man Muṣṭafā Ḥasan zu Grabe. Die in dem von Bašīr Āġā angeführten Leichenzug marschierenden Domestiken haben sich schon mit Kleidern und Schuhen des Verblichenen herausgeputzt. Einer von ihnen murrt darüber, bei der Teilung des Nachlasses zukurzgekommen zu sein, und wird dafür von Bašīr Āġā grob angefahren.

Die Darstellung des sterbenden Muṣṭafā Ḥasan, der in der Geschichte mehr Objekt als Subjekt ist, beschränkt sich auf einen nach dem Weggang des Arztes eingeschobenen kurzen Abriß seines Lebens, die Erwähnung seines Verhältnisses zu dem angesammelten Besitz und die Beschreibung der Art und Weise, wie er sich auch noch im Tode an diesem Besitz festklammert. Der Hauptakteur ist Bašīr Āġā, aber den Erzähler interessiert neben seinem Tun auch das seiner Mitbediensteten in erheblichem Maße. In naturalistischer Schonungslosigkeit wird geschildert, wie in Erwartung des Todes des alten Mannes alle Mitbediensteten nur an das Erbe denken und ihre Habgier bald durch ungeduldige Fragen, bald durch zweckgerichtete Gefälligkeitsmanöver gegenüber dem Schwerkranken verraten, wie weiter auch bei dem Sterbenden selbst noch im Angesicht des Todes die blanke Habgier durchbricht, wobei die Beteiligten ihre wahren Motive teils noch heuchlerisch voreinander zu verbergen suchen. Auf letzteren Sachverhalt bezieht sich der Titel: man spielt einander eine unwürdige Komödie vor. Diese Komödie ist durch Dialoge, in denen die Sprecher nicht ganz sagen, worum es ihnen eigentlich geht, obwohl dies mehr als durchsichtig ist, sehr spannungsreich gestaltet.

Ü: WIDMER, *Übertragungen I* 80-88 udT *Die Komödie des Todes*; GABRIELI, *Narratori egiziani* 111-121 udT *La commedia della morte*; JOHNSON-DAVIES, *Tales from Egyptian Life* 127-135 udT *The Comedy of Death* (wieder abgedruckt in: The Atlantic Monthly Nr. 198, Oktober 1956, 165-168); RC 25 (1950) 285-293 udT *La comédie de la mort.*

Nr. 22:

Fatāt al-ǧīrān, in: **S** ᶜ*Amm Mitwallī* (1925) 69-82. **WV**: **S** *al-Waṭba al-ūlā* (1937) 95-107 udT *Bint al-ǧīrān*; **S** *Šabāb wa-ġāniyāt* (1951) 207-215 udT *Ṭarīq ilā l-ḥubb.*

Der siebzehnjährige Sekundarschüler Muḥammad Farīd, Sohn eines verstorbenen Paschas, verbringt wie immer seine großen Ferien mit Mutter, kleiner Schwester und Personal im Sommerhaus der Familie in Alexandria. Die gestrenge Mutter, die argwöhnisch über seine Moral und „Reinheit" wacht, verdächtigt ihn, der trotz seines Alters noch sehr kindlich ist, ohne jeden Grund hartnäckig, das schöne griechische Nachbarsmädchen zu lieben und mit ihm Blicke zu tauschen. Diese Verdächtigungen und scherzhaft geäußerte Vermutungen der Kinderfrau, die in dieselbe Richtung gehen, ja schließlich auch noch Getuschel der Dienstboten im gleichen Sinne, das der junge Mann zufällig mit anhört, bringen ihn erst auf den Gedanken, sich für das Nachbarsmädchen zu interessieren, und führen dazu, daß es tatsächlich seine erste Liebe wird. Am Ende tauscht er mit der schönen jungen Griechin am Strand von Alexandria Küsse — während seine Mutter sich gerade vor Freundinnen mit seiner „Reinheit" brüstet, die ihrer guten Erziehungsmethode zu verdanken sei.

Die Geschichte, die dort, wo der Erzähler spricht, in knappem Berichtsstil gehalten ist, bezieht ihr Leben aus den Dialogen, in denen immer wieder das Verhältnis des Siebzehnjährigen zu der Nachbarstochter zur Sprache gebracht und dadurch ungeachtet seines anfangs ehrlichen Desinteresses letztlich erst gestiftet wird. Die didaktische Tendenz des Erzählers, die darauf gerichtet ist, Eltern vor einer zu repressiven Erziehung ihrer Kinder im Pubertätsalter zu warnen, äußert sich sehr direkt. Obgleich der Leser unschwer selbst sieht, daß die Mutter von Muḥammad Farīd mit ihren vorsorglichen Verdächtigungen das Gegenteil dessen erreicht hat, was sie wollte, bekommt er das vom Erzähler auch noch ausdrücklich gesagt (81). Die gestraffte Fassung des Sammelbandes *al-Waṭba al-ūlā* enthält solche expliziten didaktischen Schlußfolgerungen nicht mehr.

Ü: *La fleur du cabaret* 143-149 udT *Un acheminement vers l'amour* (nach der Version von *Šabāb wa-ġāniyāt*).

Nr. 23:

al-Ḥāǧǧ Fayrūz, in: **S** ᶜ*Amm Mitwallī* (1925) 117-139.

Es handelt sich hier um die Lebensgeschichte des Titelhelden. Sie

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000254

gliedert sich in drei klar voneinander getrennte Phasen, wobei die Übergänge von der ersten zur zweiten und von der zweiten zur dritten jeweils durch einen Skandal ausgelöst werden.

Fayrūz ist als Waisenjunge im Hause der reichen tscherkessischen Dame Gulsun Hānum aufgewachsen. Sie hat ihm aus Mitleid mit seinem Geschick ihre besondere Fürsorge und eine gute Erziehung angedeihen lassen. Wegen seines nach Angabe des Erzählers von Natur aus schlechten Charakters hat er allerdings trotzdem nichts als Unsitten entwickelt. Er hat es verstanden, vor seiner Gönnerin zu verschleiern, daß er den Schulabschluß nicht geschafft hat, und sich so in ihr Vertrauen eingeschlichen, daß sie ihm die Führung ihres gesamten Hausstandes und die Aufsicht über ihre vielköpfige Domestikenschar übertrug. Sie vertraut ihm noch immer blind, obwohl er sie ständig hintergeht, sich persönlich bereichert und die Dienerschaft schikaniert. Schließlich geschieht aber doch etwas, was ihr die Augen öffnet und ihn um seine Stellung bringt: Eine von der Dame besonders geschätzte junge Sklavin flieht aus dem Hause und läßt ihr Verhalten nach einigen Tagen durch eine Mittelsperson damit entschuldigen, daß Fayrūz ihr hartnäckig und mit unerträglichen Pressionen nach der Ehre getrachtet habe. Die Hausherrin möchte die Überbringerin dieser Mitteilung schon der Verleumdung zeihen. Da treten andere weibliche Dienstboten ein, die gelauscht haben, und erklären, daß Fayrūz sich schon mehrere Frauen und Mädchen aus den Reihen des Personals und von anderswoher auf sündhafte Weise gefügig gemacht und auch sonst unter Ausnutzung seiner privilegierten Position im Hause alle möglichen Roheiten und Ausschweifungen begangen habe. Gulsun Hānum beginnt jetzt, die Angelegenheit ernst zu nehmen, und ruft auch noch das männliche Personal. Es kommt zu einem regelrechten Tribunal, in dem — bei Abwesenheit des Angeklagten — immer neue schwere Vorwürfe gegen Fayrūz erhoben werden; sie lassen die Hausherrin nach und nach erkennen, welch eine Schlange sie da an ihrem Busen genährt hat. Als Fayrūz kurz darauf, vom Stand ihrer Erkenntnisse noch nichts ahnend, mit dem Haremsagha in Streit gerät und dadurch einen Tumult unter den Domestiken auslöst, jagt sie ihn auf der Stelle mit Schimpf und Schande aus dem Haus und läßt ihn dabei nichts mitnehmen als ein Bündel Kleidung und sein letztes Opfer, ein von ihm geschwängertes Dienstmädchen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000255

Fayrūz gründet nun eine neue lukrative Existenz, indem er mit diesem Startkapital zum Zuhälter wird. Bald kann er auch noch andere Frauen in sein Netz locken und ein eigenes Bordell eröffnen. Das Unternehmen floriert aufs beste, bis es eines Tages durch einen unglücklichen Zufall platzt: Fayrūz hat, ohne es zu wissen, eine junge Ehefrau an den ihr gerade erst angetrauten Gatten verkuppelt. Der Krawall, den der entsetzte Gatte bei der Erkennungsszene schlägt, ruft die Polizei auf den Plan, und Fayrūz wird verhaftet und zu einer Gefängnisstrafe verurteilt.

Als er wieder freikommt, nimmt er sein ursprüngliches Gewerbe, dessen er jetzt selbst überdrüssig ist, nicht wieder auf. Von seinem langen Lasterleben zermürbt, kauft er sich von dem Einkommen, das er, wie der Erzähler sagt, aus einigen ihm gehörenden Häusern und Läden zieht, eine bescheidene Bleibe und stellt zu seiner Bedienung lediglich ein altes sudanesisches Weib und ein achtjähriges Bauernmädchen ein, die keine Fleischeslust mehr in ihm erwecken. Je älter er wird, desto frömmer wird er und desto mehr plagen ihn Reue und Furcht vor dem göttlichen Gericht. Er sucht Zuflucht in der Religionsausübung und in guten Werken, und da in seiner unmittelbaren Umwelt keiner etwas über sein Vorleben weiß, gerät er auch noch in den Ruf, ein besonders gottesfürchtiger und guter Mensch zu sein. Um seiner Frömmigkeit die Krone aufzusetzen, beschließt er endlich sogar, alljährlich die Wallfahrt nach Mekka auszuführen. Auf der vierten dieser Wallfahrten ereilt ihn der Paratyphus, und er stirbt. Seinem Vermächtnis entsprechend errichtet man ihm ein prächtiges Grabmal in der Nähe der heiligen Stätten, und die Leute behalten ihn als einen rechtschaffenen Menschen in ehrenvoller Erinnerung.

Diese Vita wird überwiegend in Form eines knappen und unanschaulichen Berichtes dargeboten, der sich auf das Aufreihen der wichtigsten Begebenheiten beschränkt. Von der Dürre dieses Berichtes scheint der Autor manchmal fast selbst gelangweilt, so daß er abkürzt, so sehr es nur geht. Auf diese Weise nimmt sich etwa das dramatische Ende der erfolgreichen Zuhälterkarriere von Fayrūz folgendermaßen aus: „Es gab einen fürchterlichen Lärm und einen öffentlichen Skandal, der mittels der Polizei und unter Mitwirkung der Justiz vor Gericht endete. Dort wurde Fayrūz zu einer Gefängnisstrafe verurteilt." (136)

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000256

Der Aufbau der Erzählung ist an mehreren Stellen brüchig. So ist in der Schilderung des ersten Lebensabschnitts nach dem Aufmarsch der Dienerschaft vor der Herrin noch einmal ein langes, vom Erzähler präsentiertes Sündenregister des lasterhaften Fayrūz eingeschoben, ehe die Handlung fortgesetzt wird — gerade, als hätten die zahlreichen schlimmen Anklagen, die eben ein ganzes Heer von Domestiken erhoben hat, noch nicht zur Charakteristik seiner Person und seines Treibens genügt. Außerdem weist die Handlung mehr als eine Ungereimtheit auf. Nicht sehr überzeugend wirkt etwa der Vorfall, der den Bordellbetrieb von Fayrūz dem Zugriff der Polizei ausliefert: daß der Autor sich als Höhepunkt der Verruchtheit des Titelhelden die Schandtat ausgedacht hat, ihn Ehemann und Ehefrau miteinander verkuppeln zu lassen, ist noch verständlich, und daß die Frau angibt, durch das schlechte Beispiel ihres Mannes auf den Weg der Prostitution geraten zu sein, klingt auch noch leidlich glaubwürdig; aber daß der Mann seine Gattin bei der Begegnung anfangs nicht erkennt, nur weil statt der Deckenlampe lediglich eine kleine Fackel brennt, mutet doch etwas unwahrscheinlich an. Des weiteren ist nicht ersichtlich, woher Fayrūz bei der Entlassung aus dem Gefängnis auf einmal seinen umfangreichen Immobilienbesitz hat — von so horrenden Gewinnen seines Bordells, daß er sich „einige Häuser und Läden" (136) gekauft hätte, war vorher nicht die Rede. Die Wandlung zum frommen Mann und reuigen Büßer, die Fayrūz am Ende seines Lebens durchmacht, vermag psychologisch nicht zu überzeugen, nachdem der Autor den Titelhelden gleich zu Beginn als einen Menschen eingeführt hat, der von Natur aus einen so schlechten Charakter hatte, daß mehr als zehn Jahre sorgfältiger erzieherischer Bemühungen ihn nicht daran hindern konnten, ein gemeiner Lüstling zu werden. Und daß die Umwelt Fayrūz sein neues Persönlichkeitsbild so problemlos abnimmt, weil es in ihr niemanden gibt, der sein früheres gekannt hat (137 ff.), ist angesichts der vorangegangenen Skandale auch nicht wahrscheinlich, zumal er nur das Wohnviertel, nicht den Wohnort gewechselt hat.

Die Frage, auf welche Art von Wirkung der Verfasser mit dieser Geschichte abzielte, ist nicht eindeutig zu beantworten. An zwei Stellen tritt unverhüllt eine didaktische Tendenz hervor. Hier destilliert der Erzähler aus dem Handlungsverlauf allgemeine Lebensweisheiten heraus, für deren Gültigkeit das Geschick von Fayrūz ein Beispiel sein

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000257

soll; das eine Mal — anläßlich der Vorwürfe der Dienerschaft gegen Fayrūz in der ersten Phase der Vita — erklärt er, auch die längste Despotie nehme schließlich ein Ende, weil irgendwann bestimmt die Gemüter der Unterdrückten „explodierten" (119); das andere Mal — als er über den greisen Fayrūz spricht — bemerkt er, Leute, die hauptsächlich in den Zentren der Ausschweifung lebten, erschlafften und alterten zwangsläufig besonders früh (137). Aus diesen Äußerungen könnte man schließen, daß der Autor sein Publikum davor warnen wollte, sich einem Lasterleben wie demjenigen des Titelhelden zu verschreiben. Doch falls es ihm wirklich um eine Warnung dieses Sinnes gegangen sein sollte, dann hat er ihr mit dem Schluß der Geschichte die Spitze abgebrochen. Denn der Schluß läuft in seiner Aussage darauf hinaus, daß auch ein noch so niederträchtiger Lüstling als frommer Mann enden und der Nachwelt in bester Erinnerung bleiben kann, wenn ihn das dauernde Sündigen mürbe gemacht hat und seine Umgebung sein Vorleben nicht kennt. Von daher wirkt die Geschichte als ganze weniger abschreckend als vielmehr desillusionierend: sie zeigt dem Leser, daß Menschen zu Lebzeiten und auch noch nach dem Tode unter Umständen moralisch völlig anders beurteilt werden, als sie es mit der Gesamtheit ihrer Taten verdient haben.

Nr. 24:

Man fāta qadīmahū tāha, in: **S** *ᶜAmm Mitwallī* (1925) 179-209.

Eine Gruppe von vier Männern, bestehend aus dem frommen und ehrbaren, zu seiner Betrübnis jedoch kinderlosen Ḥāǧǧ Muṣṭafā, weiter aus dessen intelligentem Schwager Kāmil Afandī, dann dem zum Schwindeln neigenden Müßiggänger ᶜAlī Afandī und schließlich noch dem von der Dār al-ᶜulūm relegierten, auf seine Schönheit eingebildeten Šayḫ Ḥamūda, trifft sich freundschaftlich jeden Vormittag im Café „al-Imtiyāz" und jeden Nachmittag im Krämerladen von Abū Ǧamīla. Zu Beginn werden dem Leser diese beiden Arten von Zusammenkünften mit je einem typischen Beispiel für ihren Verlauf vorgeführt. Zunächst einmal erlebt man im Café „al-Imtiyāz" ein Tricktrackspiel zwischen dem Ḥāǧǧ Ḥamūda und ᶜAlī Afandī mit, an dessen Ende sich ᶜAlī Afandī unter den Augen der Freunde mit allerlei durchsichtigen Lügen und Ablenkungsmanövern um die Zahlung seiner

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000258

Spielschuld in Höhe eines Riyāls zu drücken versucht, bis ihm der Ḥāǧǧ Muṣṭafā diesen Riyāl zuletzt aus Gutmütigkeit erläßt. Dann folgt eine Szene in der Gemischtwarenhandlung von Abū Ǧamīla. Sie erhält ihren Witz unter anderem dadurch, daß der Ḥāǧǧ Muṣṭafā eine Handvoll getrocknete Aprikosen, die ihm Abū Ǧamīla zum Kosten gibt, genüßlich kaut und danach als „nicht übel" und „Sorte mittlerer Qualität" bezeichnet, was den Ladeninhaber in Rage bringt und die nachfolgende Kaufverhandlung entsprechend lebhaft gestaltet.

Aus diesen heiteren Milieuschilderungen entwickelt sich eine eher traurige Handlung heraus, die vom Erzähler mit moralisierendem Unterton präsentiert ist. Auf sie bezieht sich die als Titel gewählte Sentenz (etwa: „Wer sein Altvertrautes links liegen läßt, geht in die Irre.") Drei der vier Freunde fahren eines Tages zusammen in der Straßenbahn. Ein verschleiertes, doch kokettes und sichtlich hübsches Mädchen steigt zu. Šayḫ Ḥamūda bemüht sich zum Mißfallen des biederen Ḥāǧǧ Muṣṭafā recht plump, die Aufmerksamkeit dieses Mädchens auf sich zu lenken. Doch fixiert es mit seinen Blicken ausgerechnet den Ḥāǧǧ Muṣṭafā, was letzteren konsterniert und den Šayḫ ärgert. Schließlich gibt es sich als Farīda zu erkennen, die Tochter eines ehemaligen Nachbarn des Ḥāǧǧ Muṣṭafā, die dieser, als sie noch klein war, väterlich geliebt und verwöhnt hat, da ihm eigene Kinder fehlten. Nun entspinnt sich eine vertraute Plauderei zwischen der jungen Schönen und dem Ḥāǧǧ Muṣṭafā, in der Erinnerungen ausgetauscht werden und in die Šayḫ Ḥamūda das Kompliment einstreut, aus der Kleinen sei ja jetzt eine „Braut" geworden.

Nach dieser Begegnung in der Straßenbahn ist in einem Rückgriff die bisherige Lebensgeschichte Farīdas eingeschaltet. Aus ihr ist zu entnehmen, daß Farīda im Alter von neun Jahren mit ihren Eltern von Kairo nach Alexandria umgezogen ist, wo einige Zeit darauf ihr Vater starb, und daß ihre Mutter dann wieder nach Kairo zurückkehrte und dort einen Koranschullehrer heiratete. Man erfährt weiter, daß Farīda als vernachlässigtes Gassenkind aufgewachsen ist und sich frühzeitig unter die Straßenjungen mischte, wodurch sie sich zu einem leichtfertigen Frauenzimmer entwickelte.

Dann setzt sich die Handlung fort, und zwar sehr zum Schaden des bislang so braven Ḥāǧǧ Muṣṭafā. Die liederliche Farīda macht ihm

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000259

nämlich nach dem erwähnten Zusammentreffen mehrere Besuche in seiner Wohnung, um ihn zu umgarnen, weil sie sich von einer Verbindung mit ihm finanzielle Vorteile und soziale Sicherheit verspricht. Der Ḥāǧǧ verfällt tatsächlich, auf einmal seine schlummernden Leidenschaften und seinen Wunsch nach Kindern wiederentdeckend, in eine blinde Liebe zu ihr und möchte sie zur zweiten Frau nehmen, worüber es zum Zerwürfnis mit seiner herzensguten, ihm treu ergebenen ersten Ehefrau Nabawīya kommt. Er verläßt schließlich seine bisherige eheliche Wohnung und heiratet Farīda. Nabawīya wartet lange vergeblich auf seine Rückkehr und nimmt zuletzt in ihrer Verzweiflung Zuflucht zu einem als wundertätig geltenden Šayḫ Ramaḍān; der gibt ihr Räucherwerk mit und verheißt ihr, wenn sie es sieben Tage hintereinander anzünde, so werde ihr Mann am siebten wieder zu ihr zurückkehren. Für den Fall, daß sich ihr Wunsch tatsächlich erfüllt, gelobt Nabawīya der Umm Hāšim Zucker und Kerzen. Am siebten Tage sitzt sie mit ihrem Bruder Kāmil beim Kaffeetrinken daheim; sie ist beklommen darüber, daß sich nichts von dem Erwarteten ereignet hat, und er scherzt über ihre Wundergläubigkeit. Da pocht plötzlich jemand an die Haustür. Es ist der Ḥāǧǧ Muṣṭafā, der inzwischen von Farīda schamlos ausgenutzt und tyrannisiert worden ist und nun, krank und gebrochen, voller Reue zu seiner ersten Frau zurückkehren möchte. Nabawīya und der Schwager Kāmil verzeihen ihm seinen Fehltritt sofort und nehmen ihn mit offenen Armen auf. Nabawīya erinnert sich alsbald der Gaben, die sie Umm Hāšim gelobt hat, und beschließt, den Šayḫ Ramaḍān, von dessen übernatürlichen Fähigkeiten sie nun vollends überzeugt ist, gleich ein weiteres Mal zu konsultieren, diesmal, damit er ihrer Unfruchtbarkeit abhelfe.

Die zwei Teile der Geschichte, die Szenen aus dem Café und dem Krämerladen auf der einen und die Handlung auf der anderen Seite, sind nicht eng miteinander verklammert, sondern hängen nur lose zusammen. Denn erstens ergibt sich die Handlung nicht aus Elementen, die in der vorangegangenen Beschreibung der Personen und des Milieus größtenteils schon angelegt wären, sondern aus dem Hinzutreten eines ganz neuen Elements, der Verführerin Farīda, die das bislang kaum in den Blick gekommene Familienleben des Ḥāǧǧ Muṣṭafā in Unordnung bringt. Zweitens herrscht zwischen den beiden Teilen nur eine sehr begrenzte personelle Kontinuität: von den Figuren, die im

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000260

ersten Teil beschrieben worden sind, haben im zweiten Teil alle außer dem Ḥāǧǧ Muṣṭafā nur noch Nebenrollen zu spielen, und ᶜAlī Afandī und der Šayḫ Ḥamūda geraten schon mit dem Ende der Szene in der Straßenbahn, die den Beginn der Handlung markiert, aus dem Blickfeld. Die größere Anschaulichkeit erreicht die Geschichte im ersten Teil, in dem sich der Autor mit viel Humor und Sympathie in die Atmosphäre an den beiden volkstümlichen Männertreffpunkten, Café und Gemischtwarenhandlung, einfühlt. Im zweiten Teil treten der nüchterne Bericht und das didaktische Interesse in den Vordergrund, wenngleich es auch hier nicht völlig an aufschlußreicher Milieubeschreibung und humoristischen Zügen fehlt. Die Figuren werden teils durch Nennung einzelner Komponenten des Personenzeichnungsstereotyps des frühen Maḥmūd Taymūr (s. o. p. 123 ff.) charakterisiert, teils durch Darstellung ihres Verhaltens. Obgleich auf diese Weise über fast jede von ihnen viel gesprochen wird, gewinnen die meisten wenig Leben, weil sie mit ihrem Handeln fast ausschließlich die ihnen vorher zugeschriebene hervorstechendste Eigenschaft manifestieren (ᶜAlī Afandī z.B. seinen Hang zum Schwindeln, Šayḫ Ḥamūda seine Eitelkeit) und daher eindimensional bleiben.

Nr. 25:

Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwaẓẓaf, in: al-Faǧr Nr. 51 (31.12.1925) 2 f. **WV: S** *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* (1926) 149-174 udT *Ṣadīqī tilmīḏan wa-muwaẓẓafan.*

Diese Geschichte ist in die Form eines vom 12. Januar 1925 datierten Briefes gekleidet, der von einem in Kairo lebenden jüngeren Mann namens Farīd Kamāl an einen Freund namens Fuᵓād in London gerichtet ist. Am Schluß des Briefes steht — zur Verstärkung der Wirklichkeitsillusion beim Leser — der Vermerk „originalgetreue Kopie".

Der Titelheld ist ein ehemaliger Schulkamerad des Schreibers, den dieser bei seinem kürzlich erfolgten Eintritt in den Staatsdienst nach rund fünfzehn Jahren als Ministerialbeamten wiedergetroffen hat. Es ist die deklarierte Absicht (151) des Briefes, diese Person zu schildern. Bei der Darstellung ihrer Eigenschaften hebt der Schreiber darauf ab, wie wenig sie sich doch im Grunde geändert hat, seit er sie aus den

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000261

Augen verlor. Der Titelheld, der ᶜAbdalġanī heißt, ist dem Schreiber — wenngleich relativ flüchtig — aus der Primarschulzeit bekannt; er besuchte die vierte Klasse, während der Schreiber in die zweite ging. ᶜAbdalġanī war schwer von Begriff und in fast allen Fächern schlecht; wie er die Abschlußprüfung schaffte, blieb ein Rätsel. Dennoch war er der Star der Schule, den insbesondere die jüngeren Mitschüler abgöttisch verehrten. Dies deshalb, weil er der Kapitän der Fußballmannschaft der Schule war und für sie an den Donnerstagnachmittagen, an denen gewöhnlich Spiele gegen andere Schulmannschaften stattfanden, manchen Triumph errang. Er selbst war sich seiner Bedeutung sehr wohl bewußt und legte daher in der Schule ein auffallendes Imponiergehabe an den Tag. Wie der Schreiber des Briefes nun festgestellt hat, ist dieses angeberische Betragen auch noch im Beamtenstatus charakteristisch für ihn. Es hat ihm im Ministerium unter den Angestellten einen Status eingebracht, der angesichts seiner verhältnismäßig unwichtigen Funktion und seiner geringen Intelligenz erstaunlich hoch ist.

Den Kontext, in den das Persönlichkeitsbild ᶜAbdalġanīs eingebettet ist, bilden entsprechend den Kontakten des Schreibers mit ihm einerseits Szenen aus dem Schulleben und insbesondere den donnerstagnachmittäglichen Fußballveranstaltungen der Schule, andererseits Szenen aus dem Büroalltag des Ministerialbeamten (mit Dialekt-Dialogen). Beide Szenengruppen gewinnen soviel Eigenleben, daß sie sich zu Milieuschilderungen auswachsen, die ihren Zweck in sich selbst zu tragen scheinen und längst nicht mehr nur der Beschreibung des Titelhelden dienen. Das ist dem Autor offenbar im nachhinein auch aufgefallen, denn am Schluß des Briefes läßt er den Absender im Widerspruch zum Anfang auf einmal erklären, es sei ihm darum gegangen, dem Freund in London „einige Bilder aus meiner Kindheit und einige Bilder aus dem Milieu der Beamten" (174) zu vermitteln. In der Tat steht im Gesamteindruck die Persönlichkeit ᶜAbdalġanīs ziemlich am Rande des Interesses. Andere Figuren gewinnen mindestens ebensoviel Farbe wie sie: der Schreiber selbst als kleiner Schulbub, die Großmutter, die ihn nach den Fußballveranstaltungen zu waschen und zu verköstigen und dabei geduldig seinen begeisterten Berichten zu lauschen pflegte, schließlich die kauzigen Kollegen, mit denen ᶜAbdalġanī seine Amtsstube teilt, und der Getränkeverkäufer, der sie

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000262

regelmäßig bedient. Daß die Geschichte damit zu etwas anderem geraten ist, als was Titel und Anfang verheißen, verleiht ihr eine gewisse Inhomogenität.

Die Szenen aus der Primarschulzeit des Schreibers sind bei allem Vermögen zur Einfühlung in die kindliche Psyche, das sie verraten, von einem etwas aufdringlichen nostalgischen Pathos durchtönt. Die Beschwörung des ach so großen Glückes der Kindertage und die Beteuerung des Schreibers, er werde dies und jenes aus ihnen bis an sein Lebensende nicht vergessen, tritt in ihnen in geballter Häufigkeit auf. Die Büroszenen hingegen sind eher mit einem distanzierten Humor ausgemalt, der ins Karikaturistische tendiert. Der Autor macht sich in ihnen über den Schlendrian in ägyptischen Amtsstuben lustig, ohne ihn regelrecht zu kritisieren.

Die Wahl der Briefform für die ganze Geschichte erscheint nicht sehr motiviert. Der Schreiber begründet sie zwar damit, daß er dem in der Fremde weilenden Freund etwas von der Atmosphäre Ägyptens mitteilen wolle. Aber es bleibt unwahrscheinlich, daß jemand ausführliche Schilderungen der beschriebenen Art in einem Brief niederlegt, zumal, wenn er jüngeren Alters und im Hauptberuf nicht Schriftsteller ist. Denn diese Schilderungen enthalten keine Bekenntnisse, von denen man annehmen müßte, daß sie einem Schreiber des bezeichneten Typs ein emotionales Bedürfnis sein könnten, und auch keine nennenswerten persönlichen Reflexionen, in die der Freund auf dem Wege der Korrespondenz einbezogen würde. Des weiteren ist es dem Absender gar nicht um die Herstellung einer dialogischen Situation zu tun: er teilt dem Adressaten überhaupt nichts mit, was diesen direkt betrifft, und würdigt ihn weder einer Frage nach seinem Befinden noch irgendwelcher guter Wünsche; er monologisiert vielmehr nur vor sich hin und verleiht zum Schluß seiner Hoffnung Ausdruck, daß er den Freund damit nicht gelangweilt hat. Unter diesen Voraussetzungen wäre eine Ich-Erzählung ohne Briefcharakter dem Stoff und der Art seiner Darbietung sicher angemessener gewesen.

Nr. 26:

aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ, in: al-Faǧr März-Mai 1926, Rubrik *Qiṣṣa musalsala* (in DK lückenhaft; vorhanden sind Fortsetzung 3 in Nr.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000263

63/64 [11.4.1926] und 4 in Nr. 65 [25.4.1926], die etwa das dritte und vierte Fünftel der Geschichte decken). **WV: S** *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* (1926) 49-108; **S** *al-Waṭba al-ūlā* (1937) 47-70 udT *Ḍarīḥ al-arbaᶜīn.*

Der Titelheld dieser Erzählung ist ein ehemaliger Fellache, der bei einem unglücklichen Sturz vom Esel eine Kopfverletzung davongetragen hat, infolge deren er sein Gedächtnis verlor und verblödete. Ursprünglich hatte er unter dem Namen Sayyid Abū ᶜAllām gemeinsam mit seinen beiden Brüdern und deren Familien das Haus des verstorbenen Vaters bewohnt und die ererbten Felder bewirtschaftet. Er hatte selbst Frau und zehn Kinder und war innerhalb der umfangreichen Sippschaft, die auf diese Weise zusammenlebte, der geachtete Familienälteste gewesen. Wegen seines Zustands verjagten ihn jedoch die Brüder mit Frau und Kindern von dem väterlichen Anwesen. Seine Frau überlebte dieses Ungemach nicht lange, und die vier männlichen unter seinen Kindern suchten sich, sobald sie konnten, selbständig ihr Brot. So vegetierte er eine Weile mit seinen sechs Töchtern in einer schmutzigen Hütte kläglich dahin, unterstützt nur von seiner fast blinden alten Mutter, die ihm aus Mitleid mit seiner Lage schließlich in die Ausgestoßenheit folgte und ihn auf Bettelgänge mitzuschleppen begann.

Von diesen Voraussetzungen aus entwickelt sich die eigentliche Handlung der Geschichte. An ihrem Anfang ist Sayyid ein harmloser Verrückter, der nur dadurch auffällt, daß er übermäßig dick und äußerlich verwahrlost ist, sich infantil beträgt, dummes Zeug redet und anderen Leuten hier und da etwas von ihren Mahlzeiten oder Lebensmittelvorräten wegißt. Dann aber bringen ihn zwei Vorfälle bei der abergläubischen Dorfbevölkerung in den Geruch der Heiligkeit: Zunächst einmal gerät der jähzornige Rifᶜat Afandī, ein tscherkessischer Angestellter des bei dem Dorf befindlichen Landguts, der unter den Bauern sehr unbeliebt ist, mit Sayyid in eine handgreifliche Auseinandersetzung, in der er offenkundig der Unterlegene ist. Die Dorfjugend sieht sich diese Szene mit an und macht spöttische Bemerkungen. Der Tscherkesse zieht sich wütend über diese Demütigung in seine Wohnung zurück und will seinem Zorn Luft machen, indem er seine Frau und seine Kinder mißhandelt. Die Frau, die ihm ohnehin schon grollt, weil er kürzlich an einem anderen Ort eine jüngere

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000264

Nebenfrau genommen hat, wehrt sich aber verbissen und erstickt ihn in der Hitze des Handgemenges unversehens mit einem Kissen. Das Verbrechen bleibt unerkannt. Denn alsbald eilt der Prediger der Dorfmoschee herbei, und da er selbst Ärger mit Rifᶜat Afandī gehabt hat, diagnostiziert er ohne Zögern, der Tscherkesse sei in einem Kampf mit bösen Geistern zu Tode gekommen, die der geistesschwache Sayyid zur Strafe für die von ihm erlittene Unbill auf ihn gehetzt habe. So beginnt sich in den Köpfen der Fellachen die Vorstellung zu bilden, der Verrückte verfüge über übernatürliche Kräfte, mit denen er die Bösen bestrafe. Die Legende wächst, als ein bisher recht glückloser braver Mann, der trotz zweier Ehen noch immer vergeblich auf Nachkommen wartet, eine der sechs Töchter von Sayyid heiratet und daraufhin prompt Vater von männlichen Zwillingen wird und noch dazu aufgrund einiger unwahrscheinlicher Zufälle zum Dorfschulzen (ᶜ*umda*) aufsteigt. Nun kommt obendrein der Glaube auf, der Verrückte belohne auf wunderbare Weise die Guten. Sein Ruf, ein Gottesmann zu sein, erhält auch noch dadurch Auftrieb, daß einer der Dorfbewohner glaubt, aus dem unsinnigen Gefasel des Irren die Prophezeihung herauszuhören, er werde einen laufenden Prozeß gewinnen, und dieses Ereignis dann tatsächlich eintritt. Der Verrückte wird fortan von den Fellachen als Heiliger verehrt und mit materiellen Wohltaten überhäuft. Seine restlichen fünf Töchter machen in kürzester Frist glänzende Partien und ziehen in die Häuser ihrer Ehemänner, und er selbst bezieht mit seiner Mutter ein besseres Quartier und lebt auf seine infantile und animalische Art herrlich und in Freuden.

Einige Jahre später tritt jedoch seine Verrücktheit in eine aggressive Phase ein. Er fällt auf Wegen und Feldern Leute, auch Kinder, an und drangsaliert sie mit Schlägen und Bissen, greift sich Hühner und Gänse und dreht ihnen die Hälse um, usw. Aus Furcht vor seinen übersinnlichen Kräften wagen die Dorfbewohner sich nicht gegen seine Brutalität zu wehren und halten zunächst hartnäckig an dem Glauben fest, alles, was er tue, sei nur Strafe für verborgene Sünden der Betroffenen. Eines Tages stellt sich aber doch einer der Fellachen gegen ihn: der Verrückte hat sich das zweijährige Kind des frommen und ehrbaren Ḥasan Sallām genommen und traktiert es mit Schlägen und Bissen; der entsetzte Vater, der um das Leben des Kleinen bangt, kann es ihm nur in einem dramatischen Ringkampf entreißen, bei dem

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000265

der „Heilige" eine ordentliche Tracht Prügel abbekommt. Die abergläubischen Bauern sind fest davon überzeugt, daß Ḥasan Sallām nun bestimmt der Rache des „Šayḫ" Sayyid zum Opfer fallen und von ihm mit dem Tode behext werden wird. Da sie sein Schicksal — trotz aller Sympathie, die sie im Grunde für ihn empfinden, und allen Plagen, die sie selbst schon von Seiten des Verrückten erlitten haben — im Hinblick auf die erwartete übernatürliche Strafaktion des beleidigten „Gottesmannes" für besiegelt halten, treffen sie insgeheim schon Vorbereitungen für sein Begräbnis und lassen den Dorfprediger, der sich gerade bei Verwandten in einem Nachbarort aufhält, eilig zurückrufen mit der Mitteilung, daß Ḥasan Sallāms Beerdigung anstehe. Man kolportiert bereits die Meldung von seinem Hinscheiden, und einige Neugierige versammeln sich um sein Haus, um seinem Ende beizuwohnen, nachdem sich die Meinung durchgesetzt hat, er werde den nächsten Morgen nicht erleben. Ḥasan Sallām, der den blöden Sayyid genauso als Heiligen verehrt hat wie die übrigen Bauern auch, verfällt, kaum daß er den ersten Schreck über die Mißhandlung seines Kindes überwunden hat, seinerseits in eine panische Angst vor der Strafe des Verrückten. Sie nimmt hysterische Ausmaße an. Er bekommt Halluzinationen, in denen er den Todesengel nach ihm greifen sieht, und fällt schließlich ohnmächtig zu Boden. Schon wollen die Ehefrau und die Zaungäste ihn als tot betrauern. Da schreitet ein beherzter Mann aus seinem Freundeskreis ein, stellt fest, daß er gar nicht gestorben ist, bringt ihn mit kaltem Wasser wieder zur Besinnung und redet ihm unter Hinweis auf die Gerechtigkeit Gottes, der doch einen frommen Mann nicht dafür bestrafen werde, daß er einen brutalen Kinderquäler in die Schranken wies, die Idee aus, er müsse nun wegen Mißhandlung des „Heiligen" sterben. Ḥasan Sallām fühlt sich nach diesem erlösenden Zuspruch wie neu geboren, erholt sich rasch, verbringt eine ruhige Nacht und kann am nächsten Morgen wieder fröhlich sein Tagewerk aufnehmen. Die Nachricht von seinem Überleben verbreitet sich wie ein Lauffeuer, und der herbeigeeilte Dorfprediger, dem der verrückte Sayyid kurz zuvor demütigenderweise einige Barthaare ausgerissen hatte, verkündet der Bevölkerung nun bereitwillig, der Sachverhalt deute darauf hin, daß der „Šayḫ" von dem Dienst Gottes in denjenigen des Teufels übergetreten sei, und demnach müsse man ihn verfolgen, um die eigene Gottesfurcht unter Beweis zu stellen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000266

Die alte Mutter des Verrückten befürchtet, nachdem sie von dieser Wendung der Dinge gehört hat, das Schlimmste und läßt ihren Sohn zuerst einmal nicht mehr aus dem Haus. Die beiden beginnen Hunger zu leiden. Nach zwei Tagen ohne Nahrung bricht Sayyid aus dem Gewahrsam der Greisin aus und fällt im Dorf eine Frau mit Kind an, die sich eben anschickt, ihrem Mann das Essen aufs Feld zu bringen. Obwohl er es offenkundig nur auf die Essensschüssel abgesehen hatte, vermuten die Leute, die auf die Hilferufe der Frau hin herbeistürzen, sofort, er habe Mutter und Kind ermorden wollen, und der Dorfprediger vertritt sogar die These, er habe der Mutter das Kind rauben wollen, um es aufzufressen. Da rotten sich die Fellachen aufgebracht zusammen, verwickeln den Irren in eine wilde Prügelei und schlagen ihn schließlich, vom Dorfprediger noch angefeuert, trotz heftiger Gegenwehr als vermeintlichen Gesandten des Teufels tot. Ein paar Jahre danach ist über der Stelle, an der man ihn verscharrt hat, eine Sykomore gewachsen. Die abergläubischen Dorfbewohner bewerfen sie, wenn sie sich von irgendwelchen Übeln geplagt fühlen, zur Abwehr des Teufels mit Steinen. Im übrigen suchen sie aber an heißen Tagen unter ihr Schatten und essen ihre Früchte — genau wie die eines nahegelegenen Feldes, das auf einmal fruchtbar geworden ist, seit die sterblichen Überreste von „Šayḫ" Sayyid neben ihm ruhen.

Die Geschichte hat eine stark sozialkritische Tendenz, die an einigen Stellen vom Erzähler auch in belehrenden Kommentaren zum Ausdruck gebracht wird: der verrückte Sayyid ist nichts als das unglückselige Opfer des schweren Schicksals, das ihn um den Verstand brachte, und der Bauern, die sein Gebrechen nicht zu deuten vermögen, und die Bauern sind ihrerseits Opfer einer Unwissenheit, für die sie nicht verantwortlich zu machen sind; die Handlung zeigt, wieviel sinnloses Leid in der Landbevölkerung allein aus deren Unaufgeklärtheit entspringt, und veranlaßt den Leser, darüber nachzudenken, wer eigentlich die Schuld an dieser Unaufgeklärtheit und damit auch diesem Leid trägt. Der Autor selbst beurteilt in diesem Zusammenhang offensichtlich die Rolle mancher ungebildeter und egoistischer Amtsträger der islamischen Religion als sehr verhängnisvoll: die Stellungnahmen des Dorfpredigers tragen wesentlich dazu bei, daß der arme Irre zuerst zum Heiligen und dann zum vom Teufel Besessenen erklärt und zum Schluß unbarmherzig totgeschlagen wird, und der

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000267

Prediger ergreift typischerweise immer gegen denjenigen Partei, mit dem er zuletzt persönlichen Ärger hatte, zuerst gegen den Tscherkessen Rifᶜat Afandī und dann gegen den Titelhelden. Es ist jedoch zu betonen, daß der Autor nicht die islamische Religion als solche, sondern nur ihre schlechten Vertreter als einen aufklärungsfeindlichen Faktor einstuft: gerade eine religiöse Argumentation, nämlich der von einem besonnenen Dorfbewohner vorgebrachte Hinweis auf die Gerechtigkeit Gottes, rettet Ḥasan Sallām von seiner Wahnidee, er müsse sterben, weil er dem Treiben des Verrückten mit Schlägen Einhalt gebot. Für wie fest eingewurzelt der Verfasser die Unwissenheit der Bauern hält, illustriert der Handlungsverlauf als ganzer: die Fellachen lassen sich in ihrem Aberglauben durch Ereignisse, die seinem Inhalt widersprechen, nicht erschüttern, sondern vertauschen höchstens seinen Inhalt mit einem ihm entgegengesetzten; beträgt sich der Irre nicht wie ein Gottesmann, nachdem man ihn lange Zeit für einen solchen gehalten hat, dann kann das nur daher kommen, daß er der Mann des Teufels ist. In der überarbeiteten Fassung der Geschichte in der Sammlung *al-Waṭba al-ūlā* ist die Kette des Aberglaubens, die bei allem Wechsel der Ereignisse nicht abreißen zu wollen scheint, noch um ein Glied nach hinten verlängert: hier hat die Erzählung einen veränderten Schluß, demzufolge die Stelle, an der der arme Verrückte nach dem Totschlag verscharrt worden ist, unter der volkstümlichen Bezeichnung *ḍarīḥ al-arbaᶜīn* zum Schauplatz eines neuen Heiligenkultes mit regem Pilgerbesuch wird.

Die Geschichte wird von einem Ich-Erzähler mit der Aussage „Mein Freund erzählte mir folgendes: ....“ (*ḥaddaṭanī ṣadīqī qāᵓilan*: ...) eingeleitet. Damit erhält formal für die ganze Erzählung ein zweiter Ich-Erzähler, eben der genannte Freund, das Wort. Dieser Freund ist nach eigener Darstellung der Sohn des Besitzers des Landguts bei dem Dorf, das der Schauplatz der Geschichte ist, und Teile seines Berichtes über das Schicksal des verblödeten Sayyid beziehen sich auf Begegnungen, die er persönlich als Sekundarschüler während seiner Sommeraufenthalte auf dem Lande mit dem Titelhelden hatte. Alle übrigen in der Geschichte enthaltenen Informationen hat er, wie er angibt, vom Gärtner des väterlichen Guts und durch Recherchen unter den Dorfbewohnern bekommen (72). Das erweckt oberflächlich den Eindruck, als wäre die Geschichte durchweg von seinem Standpunkt

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000268

aus erzählt. Bei näherem Hinsehen erweist sich dieser Eindruck jedoch als falsch: die Geschichte verwandelt sich über weite Strecken hin in eine Erzählung in der 3. Person, die vom Standpunkt eines allwissenden Gewährsmannes aus dargeboten ist; der Ich-Erzähler tritt dann vollkommen hinter der Handlung zurück, und Vorgänge, in die er auch bei noch so guten Recherchen keinen Einblick hätte erhalten können, z.B. solche im Gemütsleben von Personen, die nicht befragt werden konnten, werden vor dem Leser ausgebreitet. Es gibt allerdings einige Szenen, in denen der Ich-Erzähler sogar über die Handlung der Geschichte hinaus präsent ist. Sie schildern die Art seiner Ferienfreuden auf dem väterlichen Landgut und geben dabei einige stimmungsvolle Bilder aus dem ägyptischen Landleben; so bekommt der Leser beispielsweise Gelegenheit, sich gemeinsam mit dem Ich-Erzähler in den Anblick eines mit einem Ochsen betriebenen Göpelwerkes zu vertiefen, wie man es in Ägypten herkömmlicherweise zur Bewässerung benutzte. Die Darstellung des Landlebens in diesen Szenen ist in der Grundhaltung romantisierend; das zeigt auch die Zeichnung der Gestalt eines getreuen alten Dieners des Landguts, des schon erwähnten Gärtners. In diesen Land- und Ferienszenen und der Gestalt dieses guten Alten, den der Ich-Erzähler schätzt, aber auch in der Gestalt des Ich-Erzählers selbst berührt sich die Geschichte eng mit *aš-Šayḫ Ǧumᶜa* (s. o. p. 185). In der überarbeiteten Fassung der Sammlung *al-Waṭba al-ūlā* sind der Ich-Erzähler und alle an ihn geknüpften romantischen Land- und Ferienszenen weggefallen.

In der ursprünglichen Fassung ist die Handlung nicht nur durch die ihr innewohnende Periodik gegliedert, sondern zugleich auch von außen her dadurch, daß der Ich-Erzähler jeweils nur im Abstand von mehreren Jahren zu den Sommerferien auf das Landgut kommt und dann die seit seinem letzten Aufenthalt eingetretenen Veränderungen in der Situation des Titelhelden erfährt. So ergeben sich drei Abschnitte. Der erste umfaßt den Weg Sayyids von der harmlosen Verrücktheit zum Ruf der Heiligkeit, der zweite die Phase seiner Aggressivität, seiner Verteufelung durch die Dorfbewohner und seiner Verfolgung bis hin zum Totschlag, die dritte sein Fortleben in Gestalt der Sykomore.

Die Erzählhaltung ist überwiegend die eines knappen, zügigen Berichtens der hauptsächlichen Begebenheiten. Der Bericht entbehrt

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000269

jedoch nicht der Anschaulichkeit. Damit trägt er der Natur seines Gegenstandes Rechnung: es handelt sich bei ihm ja großenteils um eine Krankengeschichte, die vom Erzähler in ihrer Symptomatik nur optisch und akustisch erfaßt werden kann. Vom Darstellungsmittel des Dialogs ist nur relativ wenig Gebrauch gemacht. Auch dies ist der Natur des Gegenstandes angemessen: die Zentralfigur, der Verrückte, ist nicht zur verbalen Kommunikation fähig.

Ü: Gabrieli, *Narratori egiziani* 93-110 udT *La tomba dei quaranta* (nach der Version von *al-Waṭba al-ūlā*); Ermano Höpner (Hrsg.), *Erzähler aus aller Welt* Bd. 1, Flensburg - Hamburg 1947, 51-114 udT *Der heilige Scheich* (Wilhelm Hoenerbach).

S Nr. III:

aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ wa-aqāṣīṣ uḫrā, muṣaddar bi-muqaddima ᶜan nušūᵓ wa-taṭawwur al-balāġa al-qaṣaṣīya, Kairo (al-Maṭbaᶜa as-salafīya) 1344/1926.

Inhalt: Vorwort (*Muqaddima*, datiert „al-Ğazīra, den 20. Dezember 1925") 1-48, *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* 49-108 (s. p. 249), *al-Malal* 109-124 (s. u.), *Abū Darš* 125-148 (s. p. 258), *Ṣadīqī tilmīḏan wa-muwaẓẓafan* 149-174 (s. p. 247), *Ḥālat Sallām Bāšā* 175-195 (s. p. 260).

R: al-Hilāl Jg. 34 Nr. 8 (1.5.1926) 885; Raad Jg. 6 (Juniheft 1926) 287 f., al-Muqtaṭaf Bd. 69 (Juliheft 1926) 102 f.

Nr. 27:

al-Malal, in: **S** *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* (1926) 109-124.

Der Held der Geschichte, der unmittelbar an ihrem Anfang nach dem Personenzeichnungsstereotyp der frühen Erzählungen des Autors (s. o. p. 123 ff.) beschrieben wird, ist Sāmī Afandī, ein achtzehnjähriger Sekundarschüler aus vornehmer, doch verarmter Familie. Seit etwa einem Jahr verbringt er jeden Donnerstagnachmittag bei einer fünfundvierzigjährigen Geliebten, die ihn ihrerseits in ihre Netze gezogen und in die Geheimnisse der Erotik eingeweiht hat. Eines Tages macht er sich wieder zu ihr auf, seiner Mutter, die sich über seine elegante Kleidung und starke Parfümierung wundert, wie stets vorspiegelnd, er

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000270

gehe mit seinen Freunden ins Kino. Unterwegs reflektiert er darüber, wie seine Beziehung zu dieser Dame angefangen und wie sie sich seither entwickelt hat. Die noch jugendliche Mittvierzigerin hat ihn einst auf offener Straße dreist zum Einsteigen in ihre Kutsche ermuntert und mit in ihre Junggesellinnenwohnung genommen, wo sie ihn um seine Unschuld brachte. Von da an empfing sie ihn allwöchentlich zu einem intimen Beisammensein, und zwar offenbar nur zu ihrem eigenen Vergnügen, denn sie hat sich für ihre Liebesdienste nie etwas von ihm bezahlen lassen, ja ihn sogar noch mit Geschenken überhäuft. Bis jetzt scheint sie ihm leidenschaftlich zugetan und ist auf seine Besuche sehr erpicht. Bei ihm jedoch haben die heißen Gefühle, die sie zunächst in ihm weckte, mittlerweile nachgelassen und einem gewissen Überdruß Platz gemacht. Insofern würde er sich gern von ihr lösen. Davor scheut er sich aber wiederum, erstens, weil er glaubt, daß sie ihn liebt, und er sie nicht einfach sitzenlassen möchte, und zweitens, weil er meint, er könne nicht mehr ohne intime Beziehungen zu einer Frau auskommen, und weiß, daß er sich eine Geliebte, die Zahlungen verlangt, nicht leisten kann. Während er über dieses Dilemma nachdenkt, trifft er Ṣiddīq Bek, einen dreiundzwanzigjährigen Verwandten. Der durchschaut sofort, daß er auf dem Weg zu einer Dame ist, und bringt ihn dazu, ihm sein Problem zu offenbaren. Dann erzählt er ihm eine sehr ähnliche Frauengeschichte, in die er selbst gerade auf ihm unangenehme Weise verwickelt ist: Auch er ist von einer leichtlebigen Dame an Land gezogen worden; nur ist die seinige verheiratet und hat sich, um ihn zu sich zu locken, einer Mittelsperson bedient. Und auch er ist dieser Dame inzwischen überdrüssig, traut sich aber aus den nämlichen Gründen wie Sāmī Afandī nicht, ihr Valet zu sagen. Das Zusammentreffen eröffnet den beiden eine einfache Lösung ihres Problems: Nachdem Ṣiddīq Bek die Reize seiner Geliebten in warmen Farben ausgemalt und die Existenz ihres Ehegatten als für die Beziehung nicht weiter bedrohlich geschildert hat, schlägt er Sāmī Afandī einen Tausch des beiderseitigen „Besitzes" vor. Jeder gibt dem anderen die Adresse seiner bisherigen Dame, und sie einigen sich darauf, sich bei der neuen Geliebten einzuführen, indem sie zur vereinbarten Besuchszeit — die bei ihnen beiden zufällig die gleiche ist — den bisherigen Liebhaber bei ihr entschuldigen, anschließend ein paar Schlechtigkeiten über ihn sagen und dann zum Flirt übergehen. So kommen sie beide ohne Bedenken und Kosten zu einer neuen Freundin.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000271

Die Geschichte enthält keinerlei moralische Kritik an dem geschilderten Tun der Freunde und auch keinerlei Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, die solche Verhaltensweisen begünstigen. Das einzige, woran der Autor bei ihrer Abfassung gedacht zu haben scheint, ist die praktische Lösung am Schluß. Die Art und Weise, wie sich Sāmī Afandī von seiner ersten Geliebten auflesen ließ, wird als für junge Männer seines Alters normal und geradezu zwangsläufig hingestellt. Nachdem die Dame ihn aufgefordert hat, in ihre Kutsche zu steigen, ruft sie dem Kutscher nur ihre Adresse zu, und damit ist das Schicksal des Helden in dessen Augen auch schon besiegelt: „Als er das hörte, wußte er, daß er sich auf dem Weg befand, den vor ihm alle anderen jungen Männer auch schon beschritten hatten." (116)

Handlung, Reflexion und Dialoge werden ohne viel Bildhaftigkeit in Form eines nüchternen Tatsachenberichts dargeboten. Der einzige, freilich etwas zweifelhafte Reiz der Geschichte liegt in der Schlußpointe.

Ü̈: Spies, *Das Geisterhaus* 251-262 udT *Überdruß.*

Nr. 28:

Abū Darš, in: **S** *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* (1926) 125-148.

Diese Geschichte spielt im Hauswesen eines greisen Aristokraten namens ᶜUṯmān Bek Zāhid, der in der Blüte seiner Jahre einst vor Gesundheit strotzte und als Züchter von Tauben und insbesondere Kampfhähnen einen großen Namen hatte. Jetzt, mit fast 77 Jahren, ist er gebrechlich und krank und kann sein Zimmer nicht mehr verlassen. Seine berühmten Kampfhähne hat er bis auf einen einzigen teils an andere Züchter verschenkt, teils an seinen Sohn, der sie zur Gästebewirtung braten ließ. Der eine Hahn, den er behalten hat, trägt den Namen Abū Darš.[3] Er hat seinem Herrn einst viele Siegespreise eingebracht und soll nun dafür das Gnadenbrot bekommen. Aus der Zeit der Kampfhähnezucht ist auch noch ein alter Bedienter im Hause geblieben, ᶜAmm Ḫalīl, der für die Pflege und Dressur der kostbaren Tiere zuständig war und in ihr eine so geschickte Hand bewiesen hat, daß mehrere andere Züchter versuchten, ihn abzuwerben. Er hat seinem

[3] Abū Darš ist die Kurzform von Abū Darwīš, einer *kunya*, die in Ägypten als stereotyper Übername für Leute gebraucht wird, die Muṣṭafā heißen (Amīn 17).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000272

Herrn jedoch stets die Treue gehalten und soll nach dessen Willen nun weiter für Abū Darš sorgen. Der Sohn des Hausherrn, der angesichts der Schwäche seines Vaters nun das Sagen hat, findet aber, mit dieser Aufgabe sei ᶜAmm Ḫalīl nicht hinreichend ausgelastet, und betraut den Tierpfleger, der inzwischen selbst bereits 75 Jahre alt ist, darüber hinaus mit dem Amt des Portiers (*bawwāb*). Damit ist ᶜAmm Ḫalīl entschieden überfordert. Er schläft in seinem Torhäuschen öfters ein und läßt sich andere kleine Unachtsamkeiten zuschulden kommen. Außer dem Tadel des Sohnes des Hauses hat er auch noch Neckereien des restlichen Hauspersonals zu ertragen, das sich über sein zunehmend seniler werdendes Verhalten lustig macht. Im Hause verkehrt ein bösartiger Šayḫ Naǧmaddīn, der ihm sein Leben mehr als alle anderen vergällt. Dieser Šayḫ ist wegen seines liederlichen Lebenswandels und seiner schlechten Leistungen schon als Student von al-Azhar verwiesen worden und hat aus den gleichen Gründen wenig später eine Stellung als Hilfskraft in einem Anwaltsbüro verloren. Es ist ihm aber gelungen, bei dem greisen ᶜUṯmān Bek den Posten eines Vorlesers und einen erheblichen persönlichen Einfluß zu erlangen, und aus dieser Position heraus plagt er nun die Hausangestellten nach Kräften, so daß sie ihn alle fürchten. ᶜAmm Ḫalīl ist ihm ein besonders willkommenes Opfer, da er schon zu vertrottelt ist, um sich gegen Schmähungen und Schikanen wehren zu können. Šayḫ Naǧmaddīn weist ihn wegen seiner altersbedingten kleinen Pflichtvergessenheiten roh und mit demütigenden Worten zurecht, und die übrige Dienerschaft begleitet diesen Vorgang mit ihrem Spott, um sich bei dem gefürchteten Šayḫ beliebt zu machen. Die Qualen des greisen ᶜAmm Ḫalīl überschreiten das Maß des Erträglichen, als Šayḫ Naǧmaddīn ihn eines Tages vor versammelter Dienerschaft höhnisch zum Knecht und dann zum „Vater" des Hahnes Abū Darš erklärt und schließlich behauptet, er sehe diesem Hahn zum Verwechseln ähnlich. Die anderen Domestiken nehmen diesen Gedanken begierig auf und hänseln den alten *bawwāb* als „Abū Darš". Da beginnt der Alte den berühmten Hahn, der bisher sein ein und alles war, zu hassen. Er verschafft seiner gepeinigten Seele Linderung, indem er Abū Darš durch Ausrupfen von Federn, Nahrungsentzug usw. sadistisch quält. All die Aggressionen, die er gegen seine unbarmherzige Umwelt entwickelt hat, kehren sich gegen das Tier, das auch schon alt und noch schwächer als er ist. Es dauert nicht lange, da

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000273

findet er den einst so prachtvollen Hahn tot im Käfig; er selbst hat ihn verhungern lassen, indem er ihm die Futterschüssel in eine unerreichbare Entfernung außerhalb des Gitters stellte. Als ᶜAmm Ḫalīl begreift, was er angerichtet hat, bricht er weinend zusammen. Der Dienerschaft, die auf sein Wehgeschrei hin herbeigestürzt kommt, ruft er zu, er habe Abū Darš ermordet.

Zu Beginn der Geschichte wird zuerst der greise Hausherr ᶜUṯmān Bek und dann sein boshafter Vorleser Šayḫ Naǧmaddīn mit Elementen des frühen Personenzeichnungsstereotyps des Autors (s. o. p. 123 ff.) in einem zusammenhängenden längeren Passus beschrieben. Die Hauptfiguren sind jedoch nicht diese beiden, sondern der *bawwāb* ᶜAmm Ḫalīl und der alte Kampfhahn Abū Darš, und sie erhalten keine zusammenhängende Charakteristik dieser Art, sondern werden dem Leser vornehmlich in actu dargestellt. So ergibt sich der Eindruck, daß die zwei einleitenden Persönlichkeitsbilder schlecht in den Gesamtaufbau der Geschichte integriert sind. Er wird verstärkt dadurch, daß der Blick des Erzählers unmittelbar nach der stereotypen Charakteristik des Šayḫs noch einmal zu ᶜUṯmān Bek zurückschwenkt, damit durch die Schilderung von dessen verflossener Leidenschaft für die Zucht von Kampfhähnen der Übergang zur Vorgeschichte des Verhältnisses zwischen ᶜAmm Ḫalīl und Abū Darš geschaffen werden kann. Das Hauptinteresse des Autors gilt dem psychologischen Verständnis der Art und Weise, wie die Greise des Hauswesens, die in der Geschichte auftreten, ihr Alter erleben. Dieser Verstehensversuch erstreckt sich sogar auf den greisen Hahn Abū Darš. Dessen Leiden unter dem eigenen Verfall wird recht weitgehend mit demjenigen des alten Hausherrn und des alten *bawwāb* in Parallele gesetzt und erhält dadurch anthropomorphe Züge. Die zur Anwendung gebrachte Psychologie besteht eher in Einfühlung als in distanzierter rationaler Analyse.

Ü: Spies, *Das Geisterhaus* 232-250 udT *Der Kampfhahn.*

Nr. 29:

Ḥālat Sallām Bāšā, in: **S** *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* (1926) 175-195.

Ein Kreis von Freunden, der in einem Kairiner Café beisammensitzt, liest in der Zeitung die pompöse Todesanzeige, die ein

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000274

bekannter Pascha für seine Tante aufgegeben hat. Von der Existenz dieser Tante haben die Anwesenden mit Ausnahme eines einzigen noch nie etwas gehört. Derjenige, der von ihr wußte, berichtet, was es mit ihr auf sich hat: Der Pascha ist mit unlauteren Mitteln aus ärmlichen Verhältnissen in höchste Staatsämter aufgestiegen. Obwohl er auf der Sekundarschule, deren Besuch ihm ein Gönner ermöglichen wollte, versagte, wußte er sich durch die Erlangung von Protektion rücksichtslos den Weg nach oben zu bahnen und dabei erhebliche Reichtümer zu erwerben. Als die Hintergründe seiner Karriere ruchbar wurden, entließ man ihn schimpflich aus dem Regierungsdienst. Doch behielt er sein riesiges Vermögen, und so minderte dieses Vorkommnis seinen sozialen Status in den Augen des Publikums nicht dauerhaft. Die Tante, deren Tod er nun so großartig anzeigt, hat er bei ihren Lebzeiten stets verleugnet. Sie war nämlich die letzte überlebende Angehörige seiner armen Verwandtschaft und erinnerte ihn daher unliebsam an seine Herkunft, deren Spuren er möglichst verwischen wollte. So versagte er ihr selbst, als sie akute Existenznot litt, die von ihr erbetene bescheidene finanzielle Unterstützung und speiste sie mit Almosen ab, die so gering waren, daß sie sie nicht einmal vor dem ärgsten Hunger schützen konnten. Nun, da die Tante gestorben ist, möchte der Pascha ihren Tod allerdings so sehr wie möglich zur Hebung seines Sozialprestiges ausnutzen.

Er wendet für die Ausstattung des Trauerzuges und die traditionellen Feierlichkeiten im Trauerzelt, in dem er Koranlesungen veranstalten läßt und Beileidsbesuche empfängt, horrende Summen auf. Sie machen ein Vielfaches dessen aus, was nötig gewesen wäre, um der Tante einen menschenwürdigen Lebensabend zu ermöglichen. Im nachhinein überhäuft er seinen Privatsekretär, bei dem die Organisation des ganzen lag, noch mit Vorwürfen, weil ihm der Trauerzug nicht imposant genug ausgefallen ist. Insbesondere hat er zu bemängeln, daß der Zug nur von sechs Polizisten begleitet wurde, zwei berittenen und vieren zu Fuß. Der Hinweis darauf, daß die Zahl der Polizisten eine Frage amtlicher Genehmigung war und die Behörden sie nun einmal so und nicht anders festsetzten, nützt dem Sekretär nichts. Auf Befehl des Paschas muß er das angebliche Manko dadurch wettmachen, daß er über den Trauerzug einen Bericht in die Zeitung bringt, der den tatsächlich schon entfalteten maßlosen Aufwand noch um ein erhebliches

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000275

übertreibt und unter anderem behauptet, der Leichenzug sei von dreißig berittenen und vierzig zu Fuß gehenden Polizisten begleitet worden.

Die Darbietung der Handlung ist dadurch aufgelockert, daß ihre Einzelzüge großenteils in Dialogen zur Sprache kommen, die sich teils in dem eingangs genannten Freundeskreis, teils zwischen Leuten, die im Trauerzug mitmarschieren, teils zwischen dem Pascha und seinem Sekretär und teils zwischen Bediensteten des Paschas abspielen. Im großen ganzen ist die Verteilung der vermittelten Informationen auf die verschiedenen Sprecher so geglückt, daß die Dialoge einen organischen Gesamteindruck bieten. Nur hat der Autor auf eine längere zusammenhängende Beschreibung des Paschas nach dem von ihm in anderen frühen Erzählungen bevorzugten Personenzeichnungsstereotyp (s. o. p. 123 ff.) nicht verzichten wollen und darum eine solche Charakteristik dem bereits erwähnten am besten informierten unter den anfangs zusammensitzenden Freunden in den Mund gelegt (183-185). So kommt es innerhalb der Konversation des Zirkels auf einmal zu einem Monolog, der mit seinem Informationsgehalt und seinem Umfang den Kontext des Gespräches sprengt und insofern künstlich wirkt. Zu Beginn der Geschichte scheint es so, als sollte die Handlung einheitlich aus der Perspektive desjenigen der Freunde dargeboten werden, der der Gesprächsrunde im Caféhaus die Hintergründe der Beziehung zwischen Sallām Pascha und seiner nun verstorbenen Tante zu erläutern wußte; denn dieser kündigt an, er wolle den Trauerfeierlichkeiten beiwohnen und den Freunden dann womöglich über sie Bericht erstatten (181). Letzteres tritt jedoch nicht ein. Vom Beginn des Trauerzuges an ist dieser Freund von der Bildfläche verschwunden, und die Schilderung ist aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers heraus gestaltet, der nach Belieben bald hier und bald dort in ein Privatgespräch hineinlauschen kann. Unter diesem Gesichtspunkt und im Hinblick auf die unorganische Verwendung des Personenzeichnungsstereotyps innerhalb des Dialogs besitzt die Geschichte nicht ganz soviel Ausgewogenheit, wie Ḫiḍr (*al-Qiṣṣa* 198) ihr nachrühmt.

Ü: Spies, *Das Geisterhaus* 214-231 udT *Sallam-Paschas Tante* (später nachgedruckt bei Herrmann Ziock [Hrsg.], *Der Tod des Wasserträgers. Ägypten in Erzählungen seiner besten zeitgenössischen Autoren*,

Herrenalb 1963, 33-47 und HERRMANN ZIOCK [Hrsg.], *Moderne Erzähler der Welt. Ägypten*, Reihe „Geistige Begegnung" des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart Bd. 4, Tübingen — Basel 1974, 42-56).

Nr. 30:

al-Mizwāğ, in: al-Hilāl Jg. 34 Nr. 9 (1.6.1926) 945-954. **WV**: al-Faǧr Nr. 73 (1.7.1926) 3 f. udT *Ḍaḥāyā l-muḥallil*.

Hat ein Mann seine Ehefrau durch dreimaliges Aussprechen der Scheidung verstoßen, so kann er sie im Falle einer Sinnesänderung nach islamischem Recht nur dann erneut heiraten, wenn zuvor ein anderer Mann die Ehe mit ihr geschlossen und vollzogen und sie später wieder geschieden hat. Ein *muḥallil* ist jemand, der nach Absprache geschiedene Ehefrauen für ihre früheren Gatten wieder rechtlich „erlaubt" (*ḥalāl*) macht, indem er sie für die kürzeste mögliche Frist heiratet und gleich danach scheidet. Reuemütige Ehemänner, die ihre verstoßene Frau zurückhaben wollen, bevorzugen als *muḥallil* natürlicherweise eine Person, bei der nicht zu befürchten ist, daß sie den erbetenen Dienst zu ihren eigenen Gunsten ausnutzen und die ihr zugeführte Frau für sich behalten könnte, statt sie sofort nach der ersten Nacht zu scheiden und damit dem ursprünglichen Gatten wieder verfügbar zu machen.

Die vorliegende Geschichte handelt von einem Mann, der durch sein Amt und seine Person für die Rolle des *muḥallil* besonders gut geeignet scheint und sie daher auch oft angetragen bekommt. Es ist dies ein Dorfimam namens ᶜAbdalḥayy, der als energischer Sittenprediger bekannt ist und noch dazu im Rufe sexueller Enthaltsamkeit steht, so daß hilfesuchende Ehemänner hoffen können, von ihm die geschiedene Ehefrau rasch und komplikationslos zurückzuerhalten. Doch wie der allwissende Erzähler dem Leser zu berichten weiß, trügt der Schein: Der Imam ᶜAbdalḥayy ist in Wirklichkeit ein durchtriebener alter Lüstling, der es verstanden hat, sein schmutziges Vorleben hinter einer Fassade vorgespiegelter Sittenstrenge zu verbergen. Er lehrt zwar die Bauern von der Kanzel herab, sich ihrer Sünden zu fürchten, und prügelt ihre Kinder in der Koranschule schon bei geringfügigen Anlässen, aber sich selbst gestattet er es, die Mittlerfunktion, die ihm

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000277

häufig in Streitfällen zwischen männlichen und weiblichen Angehörigen von Fellachenfamilien zufällt, aufs schamloseste zur Befriedigung seiner Triebe auszunutzen. Sein Amt hat er sich auf bemerkenswerte Weise erschlichen: er, der sich früher unter anderem als Räuber betätigt hatte, trat als Diener in den Hausstand des vorigen Imams, des gutherzigen ᶜAbdalbāqī Naᶜīm, ein. Schon zu dessen Lebzeiten unterhielt er intime Beziehungen zu dessen Ehefrauen, und nach dem Tode des alten Imams heiratete er eine von ihnen und wurde von der Bevölkerung als neuer Imam anerkannt. Die Frau und ihre Kinder aus erster Ehe wurden im Laufe der folgenden paar Jahre allesamt vom Tod dahingerafft. ᶜAbdalḥayy schloß aus scheinbarer Enthaltsamkeit keine weitere Ehe mehr, wodurch er sich als *muḥallil* empfahl.

Aus dem Gesagten ergibt sich schon, daß er diese Funktion nur als bequemen Weg zu geheimer Ausschweifung auffassen kann. Sein prominentestes Opfer ist ein kranker junger Azhar-Šayḫ, der seine schöne junge Frau an ihn verliert. Diese ist sein ganzes Glück gewesen, und doch hat er sie in einem Augenblick der Unbesonnenheit dreimal für geschieden erklärt. Er wendet sich daraufhin hilfesuchend an den Imam ᶜAbdalḥayy, damit dieser sie ihm wieder „erlaubt" mache. Der Imam will die Schöne aber nachher nicht mehr herausgeben. Als der junge Šayḫ zum wiederholten Male ins Dorf kommt, um sie vereinbarungsgemäß zurückzufordern, stiftet der Imam die Bauern, die nach wie vor von seiner Sittenstrenge überzeugt sind, dazu an, den Mann wegen angeblicher Mißachtung seiner religiösen Würde zu verprügeln; daraufhin wagt der Getäuschte nicht mehr wiederzukommen. Wenig später bittet ein fünfundvierzigjähriger Fellache den Imam um den Dienst des *muḥallil* an seiner nicht sehr attraktiven Ehefrau. Der Imam sieht auf den ersten Blick, daß diese Matrone kein lohnendes Lustobjekt für ihn ist, und fordert deshalb den Mann auf, sie nur ja gleich am nächsten Morgen wieder abzuholen.

In der Wiederveröffentlichung ist die Geschichte in Einzelheiten noch etwas konsequenter ausgestaltet: Der Titel spricht jetzt gleich von den „Opfern des *muḥallil*" und zeigt damit von Anfang an klar, wie der Autor das Tun des Imam moralisch bewertet. Außerdem schützt ᶜAbdalḥayy nach dem Tode der Ehefrau nicht nur Enthaltsamkeit

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000278

vor, sondern gibt sich als impotent aus, und am Schluß ist nicht mehr der Fellache, sondern seine wenig reizvolle Ehefrau fünfundvierzig Jahre alt.

Die Geschichte ist voll von bitterer Kritik an denjenigen Amtsträgern der islamischen Religion, die sich trotz größter Ignoranz und zweifelhafter Moral unter der bäuerlichen Bevölkerung eines großen Ansehens erfreuen und deren Leichtgläubigkeit zur Befriedigung niedriger Gelüste ausnützen. Mitleidvoll gezeichnet und angeprangert wird das soziale Elend, das die Fellachen nicht nur der materiellen Not, sondern auch der Unwissenheit und damit den Machenschaften angemaßter religiöser Autorität ausliefert.

Die Gestalt des lüsternen Imam ᶜAbdalḥayy ist in Anlehnung an das Personenzeichnungsstereotyp des frühen Maḥmūd Taymūr (s. o. p. 123 ff.) zusammenhängend charakterisiert, und zwar mit ausführlichem Verweilen bei ihrem Äußeren. Die Geschichte wirkt insofern etwas sprunghaft in ihrem zeitlichen Aufbau, als die Rückblende in das sündhafte Vorleben des Imam ohne ersichtlichen Grund auf zwei verschiedene Stellen aufgesplittert ist: zunächst einmal erfährt man, welche Schandtaten er schon vor seinem Eintreffen in der Ortschaft begangen hatte, und erst einige Zeit später, nachdem beschrieben worden ist, wie arg er es im Amte des Imam als *muḥallil* trieb, bekommt man geschildert, wie er es überhaupt zum Imam brachte und welche Affären er davor mit den Frauen seines Amtsvorgängers hatte.

Maḥmūd Taymūr hat den Stoff dieser Erzählung später in der Geschichte *aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāğ* (s. u. p. 356) noch einmal völlig neu bearbeitet.

Nr. 31:

Muḏakkirāt artist, in: al-Faǧr Nr. ? (Anfang Juni [?] 1926) — Nr. 75 (15.7.1926) in Fortsetzungen. (Erhalten sind in DK nur Fortsetzung 5 in Nr. 73 [1.7.1926] 2, Fortsetzung 7 in Nr. 74 [8.7.1926] 3 und Fortsetzung 8, die der Schluß ist, in Nr. 75 [15.7.1926] 3. Eine Fortsetzung 6 kann es nicht gegeben haben, da die Fortsetzungen 5 und 7 nahtlos ineinander übergehen und in unmittelbar aufeinander folgenden Nummern stehen; ab Fortsetzung 7 ist also die Zählung falsch. Wann die erste Fortsetzung erschien, ist durch logische Schlüsse nicht sicher

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000279

auszumachen. In DK fehlen alle Nummern zwischen Nr. 65 [25.4.1926] und Nr. 73 [1.7.1926], und wie die Rückrechnung ab Nr. 73 ergibt, können diese Nummern nicht alle im Abstand von je einer Woche erschienen sein. Auch ist nicht gesagt, daß jede der vier Nummern, die der erhaltenen Nr. 73 unmittelbar vorausgingen, eine Fortsetzung enthalten haben muß; die fehlenden vier Fortsetzungen — sofern es wirklich vier waren und nicht schon vor der siebten einmal ein Zählversehen passiert ist — können auch wie im Falle mancher anderen Fortsetzungsgeschichten des Verfassers über einen größeren Zeitraum verstreut gewesen sein.)

Obgleich uns von dieser Geschichte nur noch die letzten drei Fortsetzungen zugänglich sind, können wir uns durchaus eine leidlich klare Vorstellung von ihrem Inhalt und ihrer formalen Eigenart bilden. Der Autor oder die Redaktion hat nämlich der achten und letzten Fortsetzung ein Resümee des Vorangegangenen vorausgeschickt. Diese Zusammenfassung vermittelt gemeinsam mit dem noch vorliegenden Teil des Textes einen recht deutlichen Eindruck von der Handlung, dem thematischen Gehalt und dem technischen Aufbau der Erzählung. Diese erweist sich als die erste Bearbeitung eines Stoffes, den der Autor später mehrfach von neuem aufgegriffen hat, so z.B. in der Titelgeschichte der Sammlung *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* von 1934, die ihrerseits nachher weiteren Überarbeitungen ausgesetzt war (s. u. p. 336). Die erste Bearbeitung dieses Stoffes, um die es uns jetzt geht, steht den späteren in Grundaussage und künstlerischer Gestaltung so fern, daß sie als selbständiges Werk betrachtet und beschrieben werden muß. Was nachher bei Maḥmūd Taymūr aus ihrem Stoff geworden ist, wird sich dann im Vergleich umso klarer zeigen.

In der Geschichte erzählt ein gewisser Ḥasanayn ᶜAbdalkarīm in der Ich-Form seine Erinnerungen an die Zeit, in der er sich als Jugendlicher von familiärer Bevormundung zu befreien und das Recht auf Selbstverwirklichung in einem Beruf seiner Wahl zu erkämpfen versuchte. Die Erzählung endet an dem Punkt, an dem ihm das gelang. Es muß sich bei ihr also nicht unbedingt um Memoiren eines älteren Mannes handeln; und die erhaltenen Textpartien zeugen in ihrer Diktion auch eher von jugendlicher Impulsivität als von der Abgeklärtheit eines Menschen jenseits der Lebensmitte.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000280

Nach dem erwähnten Resümee und den noch greifbaren drei Fortsetzungen war die Handlung der Geschichte folgende: Der Held und Ich-Erzähler lebt zunächst als Vollwaise bei seinem Onkel und arbeitet in dessen Krämerladen als Gehilfe mit. Er ist aber zugleich ein leidenschaftlicher Theaternarr und hat nur den einen Wunsch, Schauspieler zu werden. Deshalb zeigt er zum Ärger seines Onkels wenig Begeisterung für die Geschäfte des Ladens und vernachlässigt seine Gebetspflichten. Da das Theater in den Augen des Onkels etwas ist, womit sich anständige Leute gar nicht erst befassen, kommt es zwischen den beiden häufig zu Auseinandersetzungen. Als der Onkel aber sieht, daß bei Ḥasanayn alle seine Vorhaltungen und Scheltworte auf taube Ohren stoßen, gibt er es auf, ihn in seinem Sinne zurechtbiegen zu wollen, und läßt ihm die Zügel schießen. Ḥasanayn merkt, daß er am Nachgeben ist, und würde sich nun am liebsten gleich einer Schauspielertruppe anschließen. Doch glaubt er dazu noch immer die Einwilligung seines Onkels zu benötigen, und er traut sich vorerst nicht, sie von ihm zu erbitten. In einer Aussprache eröffnet ihm der Onkel allerdings einige Fakten über seine Herkunft, die ihn seine Situation in neuem Licht sehen lassen: Einst war sein Vater das Haupt der Sippschaft und der Inhaber des seinerzeit florierenden Ladens. Dann verliebte er sich aber in eine Schaustellerin, die auf den Straßen zu tanzen pflegte, und heiratete sie. Die Liebe zu dieser Tänzerin und einige glücklose Spekulationen ruinierten sein Geschäft. Die Tänzerin starb gleich, nachdem sie Ḥasanayn geboren hatte, im Kindbett, und der Vater folgte ihr bald darauf in den Tod. Da übernahm dessen Bruder den Laden und die Erziehung Ḥasanayns, mit dem Ziel vor Augen, ihn zum künftigen Geschäftsinhaber und tüchtigen Kaufmann zu erziehen. Nachdem Ḥasanayn die Vorgeschichte seiner jetzigen Konfliktsituation erfahren hat, drängt es ihn erst recht, der offenbar ererbten künstlerischen Neigung zu folgen. Er faßt schließlich den Plan, unbemerkt aus dem Haus zu entfliehen, und das gelingt ihm auch während einer nachmittäglichen Siesta des Onkels. Sein Freund ᶜAbdassamīᶜ, der seit jeher an seine Berufung zum Schauspieler geglaubt hat, gewährt ihm Unterschlupf, bis er sich seinen Lebensunterhalt selbst sichern kann, und lobt ihn für seinen Entschluß, den ihm bestimmten Weg einzuschlagen. Er schlägt ihm allerdings vor, sich zunächst einmal eine Woche lang bei ihm völlig versteckt zu halten,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000281

bis man sehe, ob der Onkel ihm nachspüre und ihn unter seine Erziehungsgewalt zurückzuholen versuche. Das geschieht jedoch zu Ḥasanayns Erleichterung nicht. So beendet er seine Erzählung mit den Worten: „... mein Onkel machte überhaupt keine Anstalten, nach mir zu fragen oder Nachforschungen nach mir anzustellen, da er mich und die Hoffnung auf meine Besserung aufgegeben hatte; er sagte voraus, ich würde ein trauriges Ende im Irrenhaus nehmen. Gott verzeihe meinem Onkel! Soll er doch sagen, was er nun einmal sagt, während ich tue, was ich tun will. Er hat beschlossen, von mir abzulassen und sich nicht mehr um mich zu kümmern. Also Dank sei Gott und Lob." (Fortsetzung 8, Stellenangabe s. o.).

Soweit man an den erhaltenen Textpartien sieht, ist die Geschichte sprachlich überdurchschnittlich lebensnah gestaltet. Ihre Dialoge sind im Dialekt gehalten, was wie auch schon in der Erzählung *Ab wa-ibn* (s. o. p. 222) besonders in den Streitszenen eine reichhaltige Palette an kraftvollen Ausdrucksmöglichkeiten mit ägyptischem Lokalkolorit aufscheinen läßt. Die Erinnerungen des jungen Mannes, der den Widerstand seines Onkels auf seinem Weg ins Theaterleben beiseitegeräumt hat, sind im übrigen auch außerhalb der von ihm geschilderten Dialoge in Wortwahl und Wortstellung mitunter eher gesprochene als geschriebene Sprache. Sie bewegen sich dann in einer legeren *fuṣḥā*, die durchscheinen läßt, daß der wohl noch jugendliche Erzähler an dem, was er selbst fühlt und will, viel mehr interessiert ist als daran, wie „man" sich auszudrücken hat.

Der Held wird durch sein Reden und Tun wie auch durch seine Herkunft als ein Mensch geschildert, der von Geburt an zum Künstler veranlagt ist und daher nur das Richtige tut, wenn er aus der Welt alltäglicher Erwerbstätigkeit in die Bohème ausbricht. Der Autor gibt zu erkennen, daß er dieses Verhalten unter den gegebenen Voraussetzungen keineswegs wie Ḥasanayns Onkel „verrückt" findet, sondern vernünftig und noch dazu sehr mutig.

Nr. 32:

Qaswat aš-šabāb, in: al-Balāġ al-usbūᶜī Nr. 1 (26.11.1926) 16 f. und 28. **WV**: **S** *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) 55-69 (dort Titel im Text, aber nicht im Inhaltsverzeichnis verdruckt in *Qūwat aš-šabāb*).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000282

Diese Geschichte besteht in drei ineinandergeschachtelten Ich-Erzählungen, von denen die erste allerdings nur einen Satz lang ist. Die Geschichte wird von einem Ich-Erzähler eingeleitet mit der Aussage „Einer meiner Freunde erzählte mir folgendes: ...". Dadurch erhält dieser Freund, also ein zweiter Ich-Erzähler, das Wort, und zwar für etwas mehr als das erste Drittel des Textes. Er schildert, wie er sich eines Tages wie gewohnt im Café Groppi in Kairo mit drei anderen Freunden traf, Aḥmad, Maḥmūd und Fatḥī. Fatḥī, ein sensibler Mensch, der starken Stimmungsschwankungen ausgesetzt ist, erscheint zu dem beschriebenen Treffen etwas verspätet und sichtlich beklommen. Als die Freunde in ihn dringen, um den Grund seiner trüben Gemütsverfassung zu erfahren, zieht er ein Foto aus der Tasche und reicht es zunächst dem Ich-Erzähler. Es zeigt ein nicht auffallend schönes, aber leidlich hübsches und körperlich schon stark entwickeltes Mädchen im Alter von sechzehn oder siebzehn Jahren. Während auch die übrigen Freunde das Bild betrachten, berichtet Fatḥī, er habe es heute zufällig in einer Schublade gefunden, die er seit seiner Abreise zum Studium in Europa vor mehr als zehn Jahren nicht mehr geöffnet habe; seine Beziehung zu dem auf ihm abgebildeten Mädchen habe sich auf Blickkontakte und ein einziges persönliches Zusammentreffen beschränkt und sei weniger wirkliche wechselseitige Verliebtheit als Befriedigung emotionaler Bedürfnisse gewesen. Dann beginnt Fatḥī, die Geschichte dieser flüchtigen Beziehung zusammenhängend zu schildern, und wird damit für den Rest des Textes (61-68) bis auf die letzte Seite, wo der vorherige Ich-Erzähler, der Berichterstatter über das Treffen, noch einmal mit zwei Sätzen interveniert, zum alleinigen Sprecher und folglich auch zum dritten Ich-Erzähler.

Die Jugendbekanntschaft mit dem Mädchen, die ihn in der Erinnerung nun so schmerzlich berührt, entwickelte sich seiner Darstellung nach folgendermaßen: Das Mädchen wohnt in dem Haus, das dem seiner eigenen Familie gegenüberliegt, von ihm nur durch ein enges Gäßlein getrennt. Es lebt dort mit einem Onkel zusammen, dessen Zimmer auf die Gasse hinaussieht. Nun erkrankt der Onkel schwer, und der Arzt ordnet an, er solle in das auf einer sonnigeren Seite gelegene Zimmer des Mädchens umziehen. Das Mädchen tauscht also mit ihm das Zimmer — und bezieht damit ein Quartier, das vom Zimmer des Ich-Erzählers Fatḥī aus direkt einsehbar ist. Fatḥī ist gerade

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000283

genötigt, täglich stundenlang an seinem Schreibtisch zu sitzen, denn er bereitet sich auf die Primarschulabschlußprüfung vor. So können ihm die Reize der jungen Nachbarin kaum entgehen, wenn er zwischendurch einmal aus dem Fenster schaut. Die beiden Jugendlichen begegnen sich auch bald mit ihren Augen und beginnen, einander über die Gasse hinweg anzuschwärmen, indem sie sich bedeutungsvoll anblicken, ihre Lippen zu kaum hörbaren, aber aus einigen Metern Entfernung ablesbaren Sympathieerklärungen formen und sich gegenseitig durch die Luft Küsse zuwerfen. Schließlich stirbt der Onkel des Mädchens nach etlichen Krankheitswochen. Nun füllt sich das Haus gegenüber demjenigen Fatḥīs mit herbeigeeilten Verwandten, Kondolenten und Klageweibern, und auch der Ich-Erzähler macht den geschuldeten nachbarlichen Beileidsbesuch. Bei dieser Gelegenheit bittet ihn einer der Verwandten des Verstorbenen um eine Gefälligkeit: er soll für die trauernde Familie 30 m schwarzen Stoff einkaufen. Er besorgt das Gewünschte und möchte es abliefern. Man sagt ihm, er möge doch so nett sein, den Ballen ins Obergeschoß des Hauses zu bringen. Dort sieht er von einem dunklen Flur aus überraschend durch eine Tür seine Angebetete auf der Dachterrasse stehen. Da er kein Aufsehen erregen möchte, gibt er sich nicht gleich dem Sturm seiner Gefühle anheim, sondern sagt ihr, er werde sich in einer halben Stunde an der nämlichen Stelle einfinden, da er sie sehen und sprechen wolle, und kehrt zunächst noch einmal in den Kreis der Trauergäste zurück. Zur bezeichneten Zeit trifft er das Mädchen dann tatsächlich auf dem Dach und folgt ihm in eine abgelegene Rumpelkammer. Dort überläßt sich die Angebetete willig seinen Küssen und Liebeserklärungen; sie erklärt ihm auch ihrerseits, was sie für ihn empfindet; und gerade, als unten im Haus eine Woge des Wehgeschreis aufbrandet, weil man nun die Bahre hinausträgt, schwelgen die beiden jungen Leute selbstvergessen in Zärtlichkeiten und süßen Träumen. Das ist die im Titel gemeinte „Hartherzigkeit der Jugend" (s. auch 68), deretwegen sich Fatḥī noch viele Jahre danach als „Verbrecher" (59) fühlen zu müssen glaubt und die ihm am Tage des besagten Zusammentreffens im Café die Laune getrübt hat, weil er durch das wiedergefundene Foto an sie erinnert wurde.

Die Geschichte enthält keine stereotypen Personencharakteristiken. Die weibliche Hauptfigur, das Nachbarsmädchen, wird durch ihr Foto

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000284

gekennzeichnet, und sie und der Held Fatḥī darüber hinaus einfach durch die Art, wie sie sich geben. Was die Handhabung des Erzählstandpunkts betrifft, so wäre der erste der drei Ich-Erzähler, der nichts sagt als „Einer meiner Freunde erzählte mir folgendes: ...", wohl entbehrlich gewesen. Denn der somit eingeführte Freund und zweite Ich-Erzähler berichtet das, was nachher der dritte Ich-Erzähler sagt, wenigstens als Ohrenzeuge und erfüllt damit noch eine gewisse Beglaubigungsfunktion, während der erste Ich-Erzähler, der nach der Fiktion des Autors diesen Bericht wiedergibt, das Berichtete nur noch aus dritter Hand kennt und damit nicht mehr glaubwürdiger macht. Das Mittel des Dialoges ist außerhalb der Caféhausszene, wo es die Funktion erfüllt, den dritten und wichtigsten Ich-Erzähler zum Sprechen zu bringen, nur sehr spärlich eingesetzt. Das ergibt sich aus der Natur der dargebotenen Handlung: sie besteht in einer Beziehung zwischen Nachbarskindern, deren Familien keine engen Kontakte miteinander unterhalten und die sich abgesehen von einer einzigen sehr vorübergehenden Ausnahmesituation nie direkt treffen, sondern nur aus der Distanz anhimmeln können.

Die im Titel und noch einmal im Text selbst angesprochene *qaswat aš-šabāb* wirkt — wohl mit Absicht des Autors — auf den Leser bedrükkend, aber nicht nur in dem Sinne, in dem sie den Helden Fatḥī bedrückt. Denn in dieser Geschichte sind nicht nur die Jugendlichen „hart", die das Leichenbegängnis des Onkels zu einer heimlichen Liebesszene nutzen. „Hart" sind auch die gesellschaftlichen Verhältnisse, die es ihnen nicht erlauben, anders als durch Zufall und bei einer solchen Gelegenheit miteinander in engere Berührung zu kommen, und die dazu führen, daß sie, ohne einander recht zu kennen, starke Emotionen füreinander entwickeln, die sich dann in einem nach den gängigen Vorstellungen höchst unpassenden Moment entladen. (Vgl. zu dieser Art der Beziehungen zwischen männlicher und weiblicher Jugend auch o. p. 90 f.)

Der Stoff der Geschichte ist möglicherweise zum Teil von MUḤAMMAD TAYMŪR übernommen. Denn bei letzterem kommt das Motiv des über die Straße hinweg mit einer „Geliebten" flirtenden Schülers mehrfach vor (in der Erzählung *Kāna ṭiflan fa-ṣāra šābban* in *Mā tarāhu l-ᶜuyūn* 258 ff. und in dem Romanfragment *aš-Šabāb aḍ-ḍāᵓiᶜ* ibid. 276 f.).

Ü: *Les amours de Sami* 185-194 udT *Cruauté de la jeunesse.*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000285

Nr. 33:

Ḥakīm al-markaz, UT *ṣafḥa min al-ḥayāt al-miṣrīya fī l-aryāf*, in: al-Balāġ al-usbūᶜī Nr. 3 (10.12.1926) 19 und 27.

Diese Geschichte vermittelt einen entschieden gesellschaftskritischen Einblick ins ägyptische Landleben. Sie zeigt in grellen, aber nicht unwirklichen Farben die Not der Fellachen und die Gleichgültigkeit, die die unter ihnen lebenden „besseren Leute" ihr gegenüber an den Tag legen. Zu Beginn wird der Leser auf lebendige Weise mit zwei Ortshonoratioren bekanntgemacht: der Erzähler läßt ihn mitten in eine Konversation hineinlauschen, die der Bezirksarzt ᶜAbdallaṭīf und der Gutsverwaltungsinspektor Rāšid Afandī beim Tricktrackspiel führen. Diese beiden Herren werden nun zunächst mit ihren Lebensverhältnissen charakterisiert; dabei erhält man auch eine detaillierte Interieurbeschreibung aus dem Büro, in dem Rāšid Afandī amtiert. Das Bild der Figuren und ihres Aktionsraumes, das so entsteht, bleibt in seiner Gesamtwirkung bis etwa zur Mitte des Textes statisch. Dann erst gerät es durch eine als exemplarisch aufzufassende Handlung, die sich aus ihm herausentwickelt, in Bewegung. Mit ihr treten neue Personen ins Blickfeld, so z.B. ᶜAmm Darwīš, der fromme und genügsame Lehrer der Koranschule. Er hat eine ganze Familie aufgelesen, die offenkundig in Krankheit und Elend dahinvegetiert, nämlich einen Mann namens Naṣṣār, seine Frau Ḫuḍra und das Söhnchen der beiden, ᶜAbdalbāqī; die Frau wusch ihre entzündeten Augen in einem Kanal, aus dem Mann und Kind tranken. Der Koranschullehrer bringt die drei zu dem Doktor ᶜAbdallaṭīf mit der Bitte, sie zu behandeln. Da hält ihm der Arzt als erstes vor, daß er ihn neulich zu einem verbilligten Sonderpreis behandelt habe, und lehnt die Behandlung der armen Familie rundweg ab, da diese überhaupt nicht zahlen kann. Er spricht im übrigen die Verdächtigung aus, sie täusche ihre Armut nur vor, und rät Naṣṣār unwirsch, er solle eben nicht dauernd das mit Bilharzia verseuchte Kanalwasser trinken. Woher Naṣṣār anderes Wasser zu trinken bekommen soll, weiß er allerdings nicht zu sagen, und er findet auch, diese Frage gehe ihn nichts an. Kurz darauf läßt der Doktor noch einen anderen armen Mann, der gekommen ist, um von ihm Hilfe für seinen im Sterben liegenden Sohn zu erbitten, aus dem Haus werfen — dies aber nur nebenbei, denn er ist gerade vollauf

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000286

damit beschäftigt, Rāšid Afandī die Reize eines schönen jungen Bauernmädchens anzupreisen. Nachdem er noch einen Schwerkranken unbehandelt weggeschickt hat, läßt er sich seelenruhig zu einem Mittagsschlaf auf eine Bank fallen.

Die erste Hälfte der Geschichte hat noch einen gewissen humoristischen Anstrich: die beiden beschriebenen Herren reizen mit ihrer durch Pflichtbewußtsein kaum getrübten Lebensfreude und ihren Gewohnheiten, die einiges Lokalkolorit ausstrahlen, dann und wann zum Lächeln. Das Lächeln vergeht dem Leser aber, sobald die Handlung in Gang kommt, in der der Bezirksarzt zur Zentralfigur wird. Der Autor verwirklicht seine sozialkritische Absicht vor allem durch die Kontrastierung typischer Verhaltensweisen und sprechender Bilder. So steht z.B. der Barmherzigkeit und Selbstlosigkeit des Koranschullehrers die Hartherzigkeit und Geldgier des Arztes gegenüber, dem kargen Imbiß, den die Fellachenfrauen ihren Männern aufs Feld bringen, das opulente Mittagessen mit Wein, das der Doktor und Rāšid Afandī gemeinsam genießen. Man mag vielleicht finden, daß Maḥmūd Taymūr bei der Zeichnung der Trägheit, Verantwortungslosigkeit und Selbstsucht des Arztes auf der einen und des Elends der Landbevölkerung auf der anderen Seite etwas zu dick aufgetragen hat und bei der Verteilung von Gut und Böse zwischen Ortshonoratioren und ärmeren Leuten ein wenig in Schwarzweißmalerei verfallen ist. Doch selbst wenn sein Verfahren in dieser Hinsicht unter künstlerischen Gesichtspunkten negativ zu beurteilen sein sollte, muß man ihm zugute halten, daß er die Drastik seiner Darstellungsmittel wählte, um auf einen Notstand hinzuweisen.

Nr. 34:

al-Ḥāǧǧ Šalabī, in: al-Hilāl Jg. 35 Nr. 6 (1.4.1927) 718-728. **WV**: **S** *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) 11-28; **S** *Qāla r-rāwī* ([1]1942) 179-195, (Neuaufl. 1970) 241-252; **S** *Qalb ġāniya* ([3]1961) 196-211.

Der Titelheld ist ein brutaler Schläger und Bandenführer, ägyptisch gesagt ein *futūwa*, vor dessen Gewalttätigkeit sich jedermann in seiner Umgebung fürchtet. Er hat aus nicht genannten Gründen bereits eine längere Haftstrafe verbüßt, an deren Ende er von einer Gruppe anderer Raufbolde seines Typs im Triumphzug in sein Viertel heimgeholt

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000287

wurde. Eines Tages sucht er von seinem Stammcafé aus einen anderen Ort auf, an dem er gleichfalls Stammkunde ist: das Haus der Heiratsvermittlerin Umm al-Ḫayr. Er sucht wieder einmal eine neue Frau und hat sich wie stets bei diesem Anlaß mit seinem besten Ǧilbāb, einem sauberen Turbantuch und viel Parfüm feingemacht, um als attraktiver Freier dazustehen. Die Heiratsvermittlerin, der er seinen Wunsch nicht erst explizit vorzutragen braucht, rügt zwar scherzhaft seine Lüsternheit, indem sie ihn an zwei Frauen erinnert, die ihres Wissens gerade mit ihm verheiratet sind. Als er ihr aber erklärt, er habe die eine wegen Unfruchtbarkeit verstoßen, und die andere befinde sich als Amme im Dienste eines vornehmen Hauses, lobt sie seinen Entschluß und führt ihm eine weitere Frau zu, die noch nicht einmal fünfzehnjährige schöne Faraḥ (im Text verschiedentlich mit *sukūn* auf dem *rāʾ* geschrieben, was aber wohl ein Druckfehler sein muß). Kaum hat ihm diese junge Frau ein kleines Mädchen geboren, da verdingt er sie auch schon gegen ein an ihn zu entrichtendes hohes Entgelt als Amme in einen Paschahaushalt. Ihre Dienstherrin, die Paschasfrau, erlaubt ihr auf ihre Bitte hin, das eigene Kind einmal im Monat zu besuchen. Sie findet es von Mal zu Mal elender vor, doch der Ḥāǧǧ Šalabī hindert sie regelmäßig mit brutalem Prügeln daran, sich seiner pflegerisch anzunehmen, und zwingt sie, sofort an ihren Arbeitsplatz zurückzukehren. Im dritten Monat scheint ihr das Kind bereits im Sterben zu liegen, und als sie am Tag nach ihrem Besuch von Sorge getrieben noch einmal nach ihm sehen möchte, ist es verschwunden. Ihr Mann quittiert ihre Trauer nur mit neuen Mißhandlungen, eröffnet ihr kalt, der Todesengel habe ihr Kind abgeholt, und droht ihr an, dieser werde sie gleich auch noch abholen, wenn sie sich nicht unverzüglich zu ihrer Dienstherrschaft fortschere Eine Woche später steht sie jedoch schon wieder vor der Tür ihres Mannes. Sie ist aus ihrem Dienst entlassen worden, weil ihre Milch versiegt ist. Der Ḥāǧǧ Šalabī wirft ihr vor, sie habe das mit ihrer unmäßigen Trauer über ihr Kind selbst böswillig verschuldet und ihn damit um sein gutes Einkommen gebracht, schlägt sie, bis ihm selbst die Kräfte versagen, und weist sie dann aus dem Haus, da er die Ehe mit ihr nur als Einnahmequelle aufgefaßt hat und nicht bereit ist, auf die Dauer für sie finanziell aufzukommen. Einen Tag später erblicken ihn seine Kumpane im Stammcafé wieder in seinem besten Ǧilbāb und mit einem sauberen Turbantuch, und er riecht stark nach

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000288

Parfüm. Als er sie in dieser Aufmachung verläßt, wissen sie bereits, was er vorhat. Sie fragen nur noch, ob sie wohl bald gratulieren dürfen. Er antwortet darauf mit einem selbstsicheren „*In šāʾa llāh.*"

Die Person des Titelhelden ist wie alle anderen Personen ohne Rekurs auf ein stereotypes Beschreibungsmuster charakterisiert. Die Geschichte ist ringförmig angelegt: sie beginnt und endet damit, daß der Ḥāǧǧ Šalabī in seiner typischen Freieraufmachung das Café verläßt. Dadurch und durch die von ihm selbst gegenüber der Heiratsvermittlerin gemachte Aussage über die Ammentätigkeit einer Frau, die er schon vor Faraḥ geehelicht hat, wird klar, daß sich der in der Geschichte geschilderte Vorgang der Vermietung und nachherigen Verstoßung der eigenen Gattinnen bei ihm ständig wiederholt. Der Erzähler steht eindeutig auf der Seite der mißhandelten Frau. Er steigert ihre Leiden, damit auch der Leser nicht anders kann, als für sie Partei zu ergreifen, anschaulich zu äußerster Härte und mischt in deren Ausmalung einen sentimentalen Ton, der noch ein wenig an die Darstellung des Unglücks wehrloser weiblicher Wesen bei AL-MANFALŪṬĪ erinnert, wenngleich er nicht sehr aufdringlich ist. Ein frauenrechtliches Tendenzstück ist die Erzählung allerdings nicht. Denn sie läßt keinen Zweifel darüber, daß Faraḥs brutaler Gatte eine kriminelle Randfigur und nicht etwa ein typischer Mann seiner Gesellschaft ist, und an der Institution der Heiratsvermittlung als solcher übt sie keine Kritik.

Ü: GABRIELI, *Narratori egiziani* 128-141; JOHNSON-DAVIES, *Tales from Egyptian Life* 104-111; *Le courtier de la mort* 234-241 udT *L'homme toujours à la recherche d'une femme*; GÁLVEZ VÁSQUEZ, *Cuentos Egipcios* 85-94.

Nr. 35:

Raǧab Afandī, in: al-Balāġ al-usbūᶜī Nr. 25 (13.5.1927) 27-30, Nr. 26 (20.5.1927) 27-30, Nr. 27 (27.5.1927) 29-31, Nr. 28 (3.6.1927) 27-30, Nr. 29 (10.6.1927) 27-30, Nr. 30 (17.6.1927) 27-30, Nr. 32 (1.7.1927) 38-41, Nr. 33 (8.7.1927) 27-29, Nr. 34 (15.7.1927) 27-29, Nr. 35 (22.7.1927) 27-29 in Fortsetzungen. **WV: S** *Raǧab Afandī* (1928) 5-108.

Mit *Raǧab Afandī* hat Maḥmūd Taymūr im Jahr 1927 seine bisher längste Erzählung veröffentlicht. 1928 erschien sie ein weiteres Mal

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000289

als Titelgeschichte eines Bandes, der außer ihr nur noch eine einzige andere, thematisch mit ihr eng verwandte Geschichte enthielt, *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām*. Die Buchfassung ist im Verhältnis zur ersten, in „al-Balāġ al-usbūᶜī" fortsetzungsweise publizierten erzähltechnisch und stilistisch überarbeitet. Handlung und Personencharakteristik sind jedoch in beiden Fassungen in allem Wesentlichen identisch und können daher im folgenden für sie gemeinsam beschrieben werden.

Der Titelheld ist ein vom Lande stammender scheuer und skrupulöser Frommer, der in Kairo im Viertel um Sayyidnā l-Ḥusayn von einem offenbar nicht allzu üppigen, aber für alles Notwendige ausreichenden Vermögen lebt. Er ist mit seinen rund fünfunddreißig Jahren unverheiratet und läßt sich seinen Hausstand durch die alte Dienerin Umm Nabawīya in Ordnung halten. Seine Tage verbringt er hauptsächlich mit Beten, Lektüre von Koran, Ḥadīṯ und anderer religiöser Literatur und eigener Schriftstellerei mystischen Inhalts. Eines Tages lernt er bei seinem Freund Šayḫ ᶜAbdalwahhāb al-Makkī, der von der arabischen Halbinsel zugewandert ist und nun in Kairo einen Kaufladen betreibt, einen an al-Azhar ausgebildeten Šayḫ ᶜAbdalḥayy kennen. Dieser Šayḫ ᶜAbdalḥayy erzählt begeistert von einem angeblich zum Islam übergetretenen Armenier, dem „Ḥāǧǧ" Ḥalaġiyān, der eine erfolgreiche Geisterbeschwörungspraxis betreibe und in dieser Kunst auch andere unterrichte. Der Azharit möchte gern Stunden bei ihm nehmen, hat aber das Geld für das von ihm geforderte Honorar nicht. Daher hat er mit ihm vereinbart, daß er kostenlos bei ihm mitstudieren kann, wenn er ihm einen anderen, zahlenden Schüler vermittelt und an dessen Unterrichtsstunden teilnimmt. So versucht er nun, Raǧab Afandī als Schüler für diesen Geisterbeschwörer anzuwerben. Das gelingt ihm nicht auf Anhieb: Raǧab Afandī ist ein neurasthenischer Typ mit leicht erregbarer Phantasie, den zunächst schon der bloße Gedanke an Geister in Furcht und Schrecken versetzt Am Abend nach dem Gespräch mit Šayḫ ᶜAbdalḥayy hält er in seiner Nervosität bereits seine schnarchende treue Dienerin Umm Nabawīya für ein Gespenst, bis sie erwacht und ihn mühsam von ihrer wahren Identität überzeugt. Die Vorstellung der Beschwörung etwa der Geister seiner verstorbenen Eltern verursacht ihm Alpträume. Doch fühlt er sich durch sie nicht nur geängstigt, sondern im Unterbewußten auch

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000290

verlockt. Darum begibt er sich nach vielem Zögern einige Tage später erneut in den Laden von Šayḫ ᶜAbdalwahhāb al-Makkī, wo Šayḫ ᶜAbdalḥayy ihn einer Ankündigung gemäß erwarten will, um ihm Neues von Ḥalağiyān zu berichten. Vor sich selbst rechtfertigt Rağab Afandī diesen Gang damit, daß er in dem Laden des Freundes eine alte Gebetsschnur zur Reparatur geben müsse; in Wirklichkeit treibt ihn aber eine Frage dorthin, die ihn seit dem ersten Zusammentreffen mit Šayḫ ᶜAbdalḥayy unablässig beschäftigt hat: ob der Geist seines Vaters ihn nicht am Ende doch sprechen wolle, und wenn ja, warum. So kann ihn ᶜAbdalḥayy zu seiner Freude schließlich doch als Schüler für den Geisterbeschwörer gewinnen.

Bei einer ersten spiritistischen Sitzung in der Praxis des Meisters Ḥalağiyān, die äußerlich als Maklerbüro getarnt ist, regelt der Armenier zuerst einmal mit Rağab Afandī das Finanzielle, wobei er gegenüber dem schüchternen Adepten seine eigenen Wünsche ohne Schwierigkeit durchsetzen kann. Dann beschwört er den Geist von Rağabs Vater. Dieser Geist stellt sich — nach einem allbekannten Muster — durch ein Rütteln an dem Tisch ein, um den der Meister mit Rağab und ᶜAbdalḥayy sitzt; dann führt er Ḥalağiyān, der schon zuvor ein leeres Blatt Papier vor sich gelegt und eine Feder ergriffen hat, die Hand und läßt ihn einen Krakel schreiben, den der erregte Rağab als den Namenszug seines Vaters Ibrāhīm identifiziert. Meister Ḥalağiyān fordert Rağab nun auf, seinen Vater Ibrāhīm etwas zu fragen. Doch fällt dem Adepten vor Schreck zunächst nichts ein, und dann bringt er lediglich die formelhafte Frage nach dem Befinden des Vaters hervor. Der Geist antwortet durch Ḥalağiyāns ungelenke arabische Schrift hindurch, es gehe ihm gut. Nun faßt Rağab ein wenig Mut zu einer zweiten Frage und erkundigt sich auch noch nach dem Ergehen seiner verstorbenen Mutter. Da diktiert der Vater dem Medium die Auskunft, die Mutter habe nunmehr die ihr zugemessene Zeit in der Hölle abgesessen und befinde sich jetzt bei ihm im Paradies. Rağab Afandī ist über die Vorstellung, daß seine kreuzbrave und fromme Mutter zu einer, wenn auch befristeten, Höllenstrafe verdammt worden sein soll, entsetzt und verstört, denn er weiß sich keinen Reim auf dieses vermeintliche Faktum zu machen, und die Auskunft Ḥalağiyāns, der Grund dafür sei ein Geheimnis, nach dem Lebende nicht fragen dürften, beruhigt ihn ganz und gar nicht. Als der Meister ihn und Šayḫ

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000291

ᶜAbdalḥayy schließlich nach einem längeren Vortrag über die Existenzweise der Geister der Toten entlassen hat und sich die beiden in der Straßenbahn auf der Heimfahrt befinden, ist er innerlich immer noch so aufgewühlt und verwirrt, daß er einen in dem sonst leeren Wagen sitzenden schwarzgekleideten Bettler mit etwas abstoßendem Äußerem für ein unheimliches Geistwesen hält. Er hat Angst davor, allein in seiner Wohnung zu schlafen — die Dienerin geht gewöhnlich abends nach Hause, wenn er sich zu Bett begibt; darum lädt er ᶜAbdalḥayy ein, bei ihm zu übernachten. In der zweiten Sitzung beginnt der eigentliche Unterricht. Rağab Afandī bringt es mit der suggestiven Anleitung Ḥalağiyāns fertig, unter dem vermeintlichen Diktat seines als Geist erschienenen Vaters dessen Namen auf ein Blatt Papier zu schreiben, und erleidet dabei einen nervösen Schwächeanfall. In der dritten Sitzung beschwört er aber schon ohne größere Schwierigkeiten den Geist eines Verwandten. Nach einem halben Jahr, das Rağab Afandī erhebliche Summen gekostet hat, erklärt Ḥalağiyān die Lehrzeit für abgeschlossen.

Nun wollen Rağab Afandī und Šayḫ ᶜAbdalḥayy, der unter Ausnutzung der Ängste des frommen Mannes zum ständigen Gast bei ihm geworden ist, erstmals allein Geister beschwören. Rağab möchte gern den Geist von Hārūn ar-Rašīd sprechen, ᶜAbdalḥayy denjenigen von Muḥammad ᶜAbduh. Man gibt Hārūn ar-Rašīd den Vortritt, und er „erscheint" auch und führt Rağab die Hand. In dem nun folgenden Gespräch mit dem Khalifen glaubt ᶜAbdalḥayy diesen einen Witz machen zu hören und wirft ihm daraufhin seinerseits eine scherzhafte freche Bemerkung zu. Da rügt ihn Hārūn ar-Rašīd sofort in scharfer Form für sein schlechtes Benehmen. Er jedoch fühlt sich dadurch ungerecht behandelt und äußert das in der Hitze seines Protests in nicht ganz korrektem klassischem Arabisch. Nun erscheint auf dem Papier noch dazu eine tadelnde Bemerkung des Khalifen über den von ihm begangenen grammatikalischen Fehler. Šayḫ ᶜAbdalḥayy ist wegen dieser Invektiven des Geistes höchst aufgebracht und äußert den Verdacht, Hārūn ar-Rašīd sei gegen ihn voreingenommen. Rağab Afandī kann ein Ausufern dieses Streites in eine persönliche Auseinandersetzung zwischen ihm und ᶜAbdalḥayy nur verhindern, indem er, obwohl er eigentlich von der Richtigkeit des Gegenteils überzeugt ist, verbal für ᶜAbdalḥayy Partei ergreift und sich seiner Kritik an Hārūn

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000292

ar-Rašīd anschließt. Er beschwichtigt auf diese Weise den Freund mit Mühe und Not; ᶜAbdalḥayy hat allerdings für diesmal die Lust am Verkehr mit den Geistern verloren und verzichtet auf die Beschwörung Muḥammad ᶜAbduhs.

Noch am selben Tag hört Rağab Afandī den Šayḫ ᶜAbdalwahhāb al-Makkī in dessen Laden eine Geschichte erzählen, die ihn sehr erregt — wohl nicht zuletzt deshalb, weil sie sich in seinem Unterbewußten mit dem verbindet, was der seinerzeit von Ḥalağiyān beschworene Geist seines Vaters ihm über das jenseitige Schicksal seiner Mutter gesagt hat. Es ist dies die Geschichte eines als sehr fromm bekannten Mannes, der wegen einer winzigen verborgenen Sünde doch in die Hölle kam. Von da an hat Rağab einen sich ständig wiederholenden Alptraum: er befindet sich allein in einer Wüste und trifft schließlich auf einen Zirkel von fromm und würdig wirkenden Šayḫs, die einträchtig beieinandersitzen. Er will sich ihnen zugesellen, doch einer nach dem anderen von ihnen weist ihn ab mit den Worten: „Du gehörst nicht zu uns." Schließlich umschlingt ihn eine riesenhafte Hand und wirft ihn in ein Flammenmeer. Dieser Traum stürzt Rağab Afandī in eine panische Furcht vor der Verdammnis. Der Versuch Šayḫ ᶜAbdalḥayys, ihn entgegen seinem offenkundigen bildhaften Sinn dahingehend auszulegen, daß Rağab ins Paradies kommen werde, bringt dem Frommen nur wenig Beruhigung. Auch Geisterbeschwörungsversuche der beiden Freunde und ein von der alten Dienerin Umm Nabawīya abgewickeltes magisches Ritual lindern seine Angst nicht. Er kann nun gar nicht mehr allein in seinem Zimmer schlafen und zermartert sich ständig das Gehirn über die Frage, ob er wirklich in die Hölle kommen wird, und wenn ja, worin seine verborgene Sünde besteht. Als ihn schließlich auch noch ᶜAbdalḥayy verläßt, um, nachdem er ihn gründlich ausgesogen hat, eine Erbschaft auf dem Lande anzutreten, wachsen sich seine Ängste zu einer totalen Identitätskrise aus. Die Furcht vor der Verdammnis, mit der er nun ganz allein ist, für die er aber in seinem Lebenswandel keinen hinreichenden Grund entdecken kann, nährt in ihm die Wahnvorstellung, daß er in Wirklichkeit ein ganz anderer Mensch sein könnte als der fromme Rağab Afandī, der er immer zu sein glaubte. In seiner Verzweiflung nimmt er seine Zuflucht zu seinem spiritistischen Lehrmeister Ḥalağiyān und liefert sich ihm völlig aus, um von ihm nur ja zu erfahren, wie es um sein

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000293

jenseitiges Los und seine Identität bestellt ist. Der Armenier, der erkennt, daß er in ihm nun ein wehrloses Opfer seiner Habgier vor sich hat, unterwirft ihn gegen teures Geld allerlei magischen Praktiken, die zur Lösung seines Problems angeblich nötig sind, und betrügt ihn damit um den letzten Rest seines Vermögens. Rağab Afandīs Geisteszustand verschlimmert sich immer mehr. Eines Tages rennt er in einem Anfall von Hysterie zu Ḥalağiyān, versucht unterwegs, auf eine fahrende Straßenbahn aufzuspringen, und stürzt dabei zu Boden, so daß seine Wange blutet und seine Kleidung zerrissen und beschmutzt wird. Trotzdem setzt er seinen Weg bis in die Praxis des Meisters fort, um diesen zur Rede zu stellen. Er will von dem Beschwörungskünstler nun definitiv wissen, ob er ins Paradies oder in die Hölle komme. Da dem Armenier Rağabs Zustand nicht ganz geheuer ist, versucht er zuerst, ihn mit der Auskunft zu beschwichtigen, er komme ins Paradies, und ihn dadurch abzuwimmeln. Rağab Afandī glaubt ihm aber nicht, heißt ihn einen Lügner und gerät so in Raserei, daß er ihm an die Gurgel springt und ihn zu würgen beginnt. Ḥalağiyān, der um sein Leben fürchtet, versucht sich nun durch die gegenteilige Auskunft zu retten und erklärt ihm, in Wahrheit komme er in die Hölle. Da erwürgt ihn Rağab vollends, indem er ihm ins Gesicht schreit, dann werde er, Ḥalağiyān, ihn eben dorthin begleiten.

Tags darauf meldet die Presse den grausigen Mord. Rağab wird von der Polizei gefaßt, aber wegen seines Geisteszustands in eine Nervenheilanstalt eingeliefert. Dort besucht ihn nur noch die treue alte Umm Nabawīya gelegentlich.

In der Buchfassung ist *Rağab Afandī* durchgängig eine Erzählung in der 3. Person, geschrieben aus der Perspektive eines Beobachters, der über sämtlichen beteiligten Figuren steht und in sie hineinzublicken vermag. Dieser Erzählstandpunkt herrscht auch in der früheren Fassung von „al-Balāġ al-usbūᶜī“ vor. Doch tritt hier außerdem am Anfang ein Ich-Erzähler in Erscheinung, der das nachher in der 3. Person Erzählte dem Leser gegenüber beglaubigt, indem er es auf eigene Erfahrungen mit dem Titelhelden und persönliche Nachforschungen über dessen Schicksal zurückführt. Wie er gleich eingangs erklärt, kennt er Rağab Afandī schon aus der Schulzeit und ist eine Zeitlang mit ihm in die gleiche Klasse gegangen. Auf diese Weise wird die frühe Jugend des Titelhelden in die Geschichte hereingeholt, und man erfährt,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000294

daß er schon seit seiner Kindheit als ein frommer, intelligenter und leicht erregbarer Einzelgänger auffiel. Der Ich-Erzähler berichtet dann, er habe Raǧab fünfzehn Jahre nach dem letzten Zusammensein in der Schule zufällig in der Straßenbahn wiedergetroffen und sei einer Einladung in seine Wohnung gefolgt. Die Atmosphäre dieser Wohnung, die einen einsamen und etwas unheimlichen Eindruck auf ihn machte, habe ihn zunächst bedrückt. Seine Beklemmung sei aber gewichen, als er den Gastgeber mit seiner wohlklingenden Stimme den Koran rezitieren hörte. Raǧab Afandī habe sich damals im übrigen viel mit dem Abfassen einer mystischen Abhandlung beschäftigt, die er ihm jedoch nicht zu lesen geben wollte. Bereits am Ende des zweiten der 21 Kapitel der Fassung von „al-Balāġ al-usbūᶜī" (die spätere Buchfassung ist trotz etwa gleicher Länge des Textes nur noch in 15 Kapitel geteilt) zieht sich der Ich-Erzähler wieder aus der Geschichte zurück, indem er dem Leser darlegt, er habe Raǧab Afandī in der Folgezeit nur noch sehr selten besucht, da er gespürt habe, daß dieser im Grunde lieber allein gewesen sei, um ungestört seinen Frömmigkeitsübungen nachgehen zu können, und das im folgenden Erzählte beruhe hauptsächlich auf Recherchen unter Kontaktpersonen des Titelhelden, die er angestellt habe, weil ihn dessen abnorme Persönlichkeit faszinierte. Danach geht die Erzählung wie später in der Buchfassung in der 3. Person weiter.

Daß der Ich-Erzähler in der Buchfassung eliminiert wurde, beruht wohl auf der — vielleicht durch zwei im Vorwort (*Raǧab Afandī* 4) mit Dank erwähnte Kritiker geförderten — Einsicht, daß die in der 3. Person dargebotene Hauptmasse des Textes der früheren Fassung zahlreiche Informationen enthielt, die selbst bei noch so guten Recherchen außerhalb des Erkenntnishorizonts des auf der Ebene des Geschehens stehenden Ich-Erzählers gelegen haben müssen. Auch schon in dieser früheren Fassung wurde der allmähliche Aufbau der Wahnwelt Raǧab Afandīs — genau wie die Handlungsmotivationen seiner beiden Ausbeuter Šayḫ ᶜAbdalḥayy und Ḥalaǧiyān — von innen heraus beleuchtet und gleichsam aus der Vogelschau aufgezeichnet, und eine solche Leistung konnte nur ein fiktiver allwissender Erzähler vollbringen, der über der Handlung stand, aber nicht die als Ich-Erzähler gewählte konkrete Person, die als Randfigur vorübergehend selbst die Bühne der Handlung betrat.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000295

Die Beobachtungshaltung des Erzählers ist in beiden Fassungen trotz aller inneren Dramatik, die der Handlung eignet, distanziert und von quasi wissenschaftlicher Kühle. Er registriert die verhängnisvolle psychische Entwicklung des Helden, die bis zu einem gewissen Grade anlagebedingt ist, aber doch erst durch das Wirken einiger ungünstiger Umweltfaktoren ausgelöst wird, ohne dabei viel eigene Emotionen wie etwa Mitleid mit dem Neurastheniker oder Zorn auf den seine Schwäche ausnutzenden Geisterbeschwörer einfließen zu lassen. Das Seelenleben Rağab Afandīs wird weniger nachempfunden als seziert, und zwar bis in seine unbewußten Tiefen. Dabei zeigt sich, daß der Autor über Kategorien der Persönlichkeitserfassung verfügt, die an Differenziertheit weit über diejenigen des von ihm zuvor oft benutzten Personenzeichnungsstereotyps (s. o. p. 123 ff.) hinausreichen. Von diesem Stereotyp sind auch in der Erzählung Rağab Afandī noch Spuren vorhanden (s. z.B. 5 ff. und 22). Doch löst sich der Autor bei der Darstellung des Titelhelden schon bald nach dem Beginn der Geschichte völlig von dem starren Beschreibungsmuster und macht das Charakteristische an diesem Menschen in bewegten Bildern aus dem Prozeß seiner geistigen und seelischen Zerrüttung sichtbar.

Nr. 36:

Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṯunā ᶜan nafsihī, UT *ḥadīṯ fukāhī fī qālib qaṣaṣī*, in: al-Ḥadīṯ Jg. 1 Nr. 9 (1.9.1927) 565-574, Nr. 10 (1.10.1927) 611-620, Jg. 2 Nr. 2 (1.2.1928) 181-186, Nr. 3/4 (1.4.1928) 273-283.

Diese Erzählung ist ein breit ausgeführtes Selbstporträt eines Möchtegern-Poeten. Partien, die die Persönlichkeit und die gegenwärtigen Lebensverhältnisse des Helden beschreiben, wechseln sich in ihr mit der Darbietung besonders bemerkenswerter Vorkommnisse aus seiner früheren Vita und mit episodenhaften kleinen Handlungen aus seinem Dichteralltag ab. Diese verschiedenartigen Stücke sind in loser Assoziation aneinandergereiht, ohne daß dabei die zeitliche Abfolge immer strikt beachtet oder ein durchgängiger logischer Konnex hergestellt würde. Die Erzählung ist vom Autor in fünf eigens gekennzeichnete „Teile" gegliedert, von denen die ersten drei sich im Druck jeweils mit einer Fortsetzung decken, während die letzten zwei zusammen die vierte Fortsetzung ausmachen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000296

Zu Beginn des ersten Teiles stellt sich Šawkat Afandī den Lesern als einen bescheidenen Menschen vor, der den Ruhm eigentlich nicht liebt, von ihm aber geradezu verfolgt wird. Er charakterisiert sich als einen Meister auf den Spezialgebieten des Glückwunschgedichts, der Trauerode und der Satire und äußert die Überzeugung, seine Poeme seien bis in die amerikanische Emigration hinein jedermann im arabischen Publikum durch Veröffentlichungen in den prominentesten Zeitschriften bekannt. Wie er behauptet, ist er freiwillig arm, weil er für seine Dichtkunst an materiellem Lohn nicht mehr als das Allernötigste annehmen möchte. Er nährt sich angeblich vor allem von der Luft und von der Betrachtung schöner Anblicke. Gleichwohl schildert er, wie er eines Tages an einem Restaurant vorbeikam, aus dem ihm verlockender Bratenduft entgegenstieg, und wie er daraufhin einen ihm flüchtig bekannten Dorfschulzen (*ᶜumda*), den er zufällig in der Nähe erblickte, durch einen Trick dazu bewog, ihn zum Essen in das Lokal einzuladen; nachdem er sich dort auf Kosten des biederen Mannes gründlich sattgegessen hatte, brachte er zwei Lobverse auf seine Freigebigkeit aus und nötigte ihm für diese auch noch ein — seiner Auffassung nach viel zu kleines — Geldgeschenk ab.

Im übrigen gesteht er, daß er zwei „Satane" in seiner Brust trägt, die ihm einige Ausgaben verursachen: eine große Liebe zum Wein und eine ausgeprägte Schwäche für Frauen. Dem ersten dieser „Satane" ist er schon oft in Wirtshäuser gefolgt, zumal er im Wein eine der Hauptquellen jener Geisteskraft und Gefühlswärme erblickt, durch die sich seiner Ansicht nach seine Gedichte auszeichnen. Daß er dabei im Zustand der Trunkenheit anderen zum Gespött geworden ist, berichtet er so, als störe es ihn nicht weiter. Die Wirkungsweise des zweiten „Satans" illustriert er zunächst mit einer Episode, die ihm widerfuhr: Er hatte sich in die halbwüchsige Tochter eines blinden alten Süßigkeitenverkäufers verliebt, die ihren Vater täglich zu seinen Verkaufsgängen durch die Straßen führte. Nachdem er seinen Gefühlen mehrfach nur dadurch Ausdruck verliehen hatte, daß er dem Alten Süßigkeiten abkaufte, obgleich ihm der Sinn eigentlich nach ganz anderem stand, wagte er eines Tages der Tochter gegenüber einen handgreiflichen Annäherungsversuch — nach eigener Aussage nur, um nachher ihre Reize besser beschreiben zu können. Doch das Mädchen stieß einen Hilfeschrei aus, dem der blinde Vater entnehmen konnte,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000297

was geschehen war, und so warf dieser den kühnen Poeten unter Beschimpfungen zu Boden. Šawkat Afandī rächte sich für diese Mißachtung seines Genies mit einer, wie er fand, beißenden Satire. Tags darauf verzieh er dem Blinden dann aber doch, indem er sich vor den Ohren Dritter seiner Großherzigkeit rühmte, und nötigte ihm so noch ein Süßigkeitengeschenk ab. Nach diesem Erlebnis hat er, wie er berichtet, sein Herz der fetten Apfelsinen- und Mandarinenverkäuferin Umm Zannūba zugewandt. Diese neue „Geliebte" erlaubt sich mit ihm allerlei Neckereien, die er für Zärtlichkeiten hält, obgleich sie objektiv gesehen recht grob sind. Umm Zannūbas Reize haben ihn, wie er sagt, schon zu vielen Versen inspiriert; er verheimlicht diese Verse jedoch bisher vor der Umwelt, weil er befürchtet, daß sie ihm wegen ihrer Großartigkeit sofort von weniger begabten Poeten gestohlen werden würden.

Im zweiten Teil läßt Šawkat Afandī die Leser eingangs wissen, daß er der Sohn eines verstorbenen Paschas ist und von diesem einst ein riesiges Vermögen geerbt hat. Wie ihm dieses Vermögen binnen weniger Jahre unter den Händen zerrann und er selbst bettelarm wurde, kann er sich nicht erklären. Er räumt ein, große Summen für Wein, Frauen und Glücksspiel ausgegeben zu haben. Aber das war nur aus der Sicht seiner verständnislosen Umwelt Verschwendung und Leichtsinn. Aus seiner eigenen war es ein seinem Genie angemessenes Verhalten, und mit diesem Genie rechtfertigt er es auch vor dem Leser. Wie Šawkat Afandī erzählt, benutzte er nach dem Verlust seines Vermögens zunächst die gute Allgemeinbildung und die Fremdsprachenkenntnisse, die ihm einst sein Vater durch Hauslehrer hatte vermitteln lassen, um sich eine Existenz aufzubauen: er eröffnete an einem belebten Platz der Kairiner Altstadt eine Bude für Schreib- und Übersetzungsdienste; in dieser Bude erledigte er für Analphabeten und andere Unbeholfene gegen Bezahlung Korrespondenz und setzte außerdem Gesuche an Behörden auf, übte also ein Gewerbe aus, dessen Vertreter man damals in Ägypten *ʿarḍiḥālǧī* nannte. Ihm ging es aber gegen die Ehre, wenn er so bezeichnet wurde, denn er selbst fühlte sich bei seiner Tätigkeit stets als Literat. Darum entwarf er auch für seine Kunden besonders gern feurige Liebesbriefe. Er konnte — wie er behauptet, aus reiner Menschenfreundlichkeit — der Versuchung nicht widerstehen, den unglücklichen Liebenden, die ihn mit ihrer Korrespondenz betraut

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000298

hatten, ab und an in seiner Bude ein Stelldichein zu ermöglichen. Dies wurde seinem Unternehmen schließlich zum Verhängnis, und zwar auf folgende Weise: Ein Pascha, dessen Sohn er einen solchen Dienst erwiesen hatte, fand, er habe den jungen Mann damit moralisch auf die schiefe Bahn gebracht. Er ließ ihn darum durch einen Agha in sein Palais locken und ihm dort statt des erwarteten guten Essens eine tüchtige Tracht Prügel verabreichen; außerdem hetzte er — so glaubt jedenfalls Šawkat Afandī — neidische *ʿarḍiḥālǧī*-Kollegen dazu auf, ihm am nächsten Tag seine Bude zu zertrümmern.

Im dritten Teil schildert Šawkat Afandī das klägliche Leben, das er führt, seit er seine *ʿarḍiḥālǧī*-Bude verloren und sich ganz auf die Dichtkunst konzentriert hat. Er beschreibt die armselige Ausstattung des winzigen Zimmers, in dem er zur Miete wohnt — aber nicht auf mitleiderregende Weise, sondern so, als sei sie das Ergebnis einer frei gewählten Genügsamkeit und noch dazu praktisch und romantisch in einem. Er beschreibt weiter, wie er sich auf der Steinbank neben dem Hauseingang regelmäßig mit einer Schar von Kollegen zu einer „literarischen Akademie im wahrsten Sinne des Wortes" versammelt. Diese Poeten sind, wie Šawkat Afandī sie darstellt, noch kümmerlichere Gestalten als er selbst und blicken zu ihm auf, weil sie ihn für den Talentiertesten der ganzen Runde halten. Im Glauben an seine herausragende künstlerische Potenz kaufen sie ihm Gelegenheitsgedichte aus seinen oben genannten Spezialgebieten ab, um sie unter eigenem Namen an den Mann bringen und so vielleicht ihr Los verbessern zu können. Er läßt sich seine Gedichte je nach Art und Anlaß mit sorgfältig gestaffelten Geldsummen, mit Mahlzeiten in Lokalen, mit Alkoholika oder Zigarren bezahlen.

Im übrigen berichtet Šawkat Afandī, er führe in seinem Zimmer ein einsames Leben, und seine einzigen Gefährten in dieser Einsamkeit seien einerseits die von ihm studierten klassischen Dichter, unter denen er sich al-Aʿšā besonders eng verwandt glaube, andererseits ein ihm zugelaufener räudiger Kater namens Masʿūd. Diesem Kater widmet Šawkat Afandī zuerst einmal eine längere zusammenhängende Beschreibung, und zwar im Prinzip nach demselben stereotypen Muster, das der Autor sonst häufig zur Charakteristik menschlicher Personen verwendet hat (s. o. p. 123 ff.); dabei kommen Äußeres, Charaktereigenschaften, individuelle Vorgeschichte und Lebensgewohnheiten des

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000299

Beschriebenen zur Sprache. Die Darstellung der Lebensgewohnheiten führt hinüber zu einer Folge von Szenen, die die Formen der Symbiose zwischen dem armen Poeten und dem räudigen Kater idyllisch ausmalen. Nur eine besonders komische unter ihnen sei hier nachgezeichnet: Der Kater Masᶜūd kommt in Šawkat Afandīs Zimmer geschlichen, genüßlich an einem gebratenen Hühnerbein kauend, das er in einer benachbarten Küche entwendet hat. Der Dichter schaut ihm mit knurrendem Magen neidvoll zu. Gern würde er ihm das Hühnerbein wegziehen, aber das gelingt nicht. Doch plötzlich stellt Masᶜūd lauschend die Ohren auf und entwischt dann blitzschnell durch die Tür; denn draußen hat sich unter seinen Artgenossen, wie an entsprechendem Miauen und Geheul zu erkennen war, ein Zwist um eine Katzendame entsponnen, und um diese Katzendame möchte auch er, der ein großer Liebhaber ist, mitkämpfen. Das Hühnerbein läßt er dabei zurück, und so kommt Šawkat Afandī zu seiner großen Freude wenigstens noch in den Genuß dessen, was von ihm übriggeblieben ist. (183 f.)

Anschließend an diese Katzengeschichten liefert Šawkat Afandī unvermittelt noch eine Beschreibung seines eigenen Äußeren und seiner Art, sich zu kleiden (185 f.), und zwar mit stark erweiterter Ausführung einiger Elemente von Taymūrs frühem Personenzeichnungsstereotyp (s. o. p. 123 ff.).

Mit Teil IV enthüllt Šawkat Afandī den Lesern ein Geheimnis, das er bisher sorgfältig gehütet hat: er ist leidenschaftlicher Opiumraucher. Dieses Bekenntnis nimmt er zum Anlaß, die „unterdrückte und unglückliche" Minderheit der Opiumraucher (273) zu verteidigen und die Vorzüge des Opiumrauchens zu preisen, speziell im Hinblick auf die poetische und philosophische Inspiration, die er seiner Behauptung nach aus ihm schöpft. Zur Illustration der Wirkung des Opiums läßt er den Leser im Detail wissen, was er im Verlauf einer Sitzung von Opiumrauchern empfindet, und schildert schließlich eine Reihe von Erlebnissen, die er eines Tages bei der Heimkehr von einer solchen Sitzung hatte. Sie gipfelten darin, daß er die Hausbewohner durch lautes Schreien alarmierte, weil er den Spiegel seines Zimmers irrtümlich für ein neu in die Wand geschlagenes Fenster und sein eigenes Spiegelbild für einen durch dieses Fenster hereinblickenden Räuber hielt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000300

Im fünften Teil nimmt Šawkat Afandī von seinen Lesern förmlich Abschied, erzählt ihnen zuvor aber noch eine Episode aus der jüngsten Vergangenheit, die sein dichterisches Genie seiner Ansicht nach besonders schlagend beweist: Eines Tages macht ihn sein Dichterkollege Sālim Afandī darauf aufmerksam, daß ein ihm bekannter Pascha im Sterben liegt. Šawkat Afandī wittert die Verdienstmöglichkeit und möchte sofort eine Trauerode verfassen. Doch sein „Satan" — gemeint ist diesmal die Inspiration, die sich erst nach Alkoholgenuß einstellt — versagt sich ihm fürs erste. Deshalb trinkt er sich zunächst einmal bei einem griechischen Schankwirt einen ordentlichen Rausch an. Aus diesem Rausch erwacht er erst am nächsten Morgen. Er eilt sofort ins Haus des Paschas und fürchtet schon, am Ende könne er die Beerdigung bereits verpaßt haben. Aber wie er zu seiner Erleichterung erfährt, ringt der Pascha immer noch mit dem Tode. Da zückt er auf der Stelle Notizbuch und Feder und bringt eine Trauerode von fünfzig Versen Länge zu Papier. Kaum ist er damit fertig, erhebt sich die Totenklage der Frauen. Am nächsten Tag zieht Šawkat Afandī ganz vorn im Trauerzug mit und bereitet sich innerlich schon auf das Deklamieren der Ode vor. Da tritt plötzlich Sālim Afandī an ihn heran und verlangt seinen Anteil am Honorar für die Ode, in der Meinung, Šawkat müsse von den Angehörigen des Verstorbenen bereits eine Zuwendung erhalten haben, und mit dem Hinweis darauf, daß die Information über den bevorstehenden Todesfall ja von ihm gestammt habe. Mit Mühe kann Šawkat Afandī ihn davon überzeugen, daß die Entlohnung noch nicht stattgefunden hat. Damit ihm sein Anteil an ihr nicht entgeht, marschiert nun auch Sālim Afandī im Leichenzug mit. Und er versteht es, seinen Anteil an diesem und einem nachfolgenden Geschäft auch noch in die Höhe zu schrauben, indem er Šawkat Afandī einen weiteren gewinnträchtigen Hinweis verspricht — für den Fall, daß dieser mit ihm die Halbierung der Honorare fest vereinbart. Das tut Šawkat Afandī notgedrungen, und nun verrät ihm der Kollege Sālim, ein vornehmer Herr habe nach fünf Töchtern gerade seinen ersten Sohn erhalten. Noch im Trauerzug macht sich Šawkat Afandī an die Abfassung eines passenden Glückwunschgedichts, das er Sālim Afandī beim Gehen in die Feder diktiert. Und kaum ist die Beerdigung mit der Deklamation der Trauerode vorüber, da eilt er auch schon ins Haus des besagten Herrn, um das Glückwunschgedicht zur Geburt des

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000301

Sohnes vorzutragen. So erzielt er an einem einzigen Tag mit zwei grundverschiedenen Gedichten volle zwei Ägyptische Pfund Lohn – deren eines er allerdings zu seinem Leidwesen gleich wieder an Sālim Afandī abtreten muß.

Die Gliederung der Geschichte in die fünf Teile ist insofern nicht ganz unorganisch, als der Sprecher sich tatsächlich zu Beginn eines jeden Teils einem neuen gedanklichen Zusammenhang zuwendet. Nur bleibt er nicht in allen Teilen gleich konsequent bei diesem Zusammenhang, und in Teil III bricht er sogar soweit aus ihm aus, daß mitten darin auch von der äußeren Gliederung her gut ein weiterer Schnitt hätte angesetzt werden können: der abrupte Übergang von den Katzengeschichten zur Darstellung von Šawkat Afandīs Äußerem läßt diesen Teil in zwei gänzlich heterogene Stücke zerfallen. Daß die Personenbeschreibung an diesem Ort schlecht motiviert ist, hat offenbar auch der Autor gespürt, denn er läßt Šawkat Afandī eigens begründen, warum sie hier kommt: der Poet leitet sie mit der Bemerkung ein, im Grunde wisse ja doch schon jedermann aus Pressebildern, wie er aussehe, aber nur der Vollständigkeit halber wolle er es dem Leser jetzt doch noch einmal ausdrücklich sagen; diese Begründung paßt zwar zur bisher entworfenen Psychologie des eitlen Sprechers, aber sie gibt keine überzeugende Rechtfertigung dafür, daß die Personenbeschreibung gerade hierher und nicht schon an eine frühere Stelle der Erzählung gesetzt worden ist. Die größte gedankliche Geschlossenheit weist Teil IV auf, der ganz um das Opiumrauchen und die von ihm erzeugten Halluzinationen kreist; er ist freilich auch das Stück, in dem am wenigsten Einfallsreichtum und Anschaulichkeit festzustellen ist. Die mitunter nur locker verknüpften verschiedenen Komponenten des Persönlichkeitsbildes fließen in der Gesamtwirkung auseinander, und hier und dort wuchern Einzelheiten, die zur Charakteristik des Helden nichts Neues beitragen, über den kompositorischen Rahmen hinaus und verselbständigen sich zu Miniaturen mit Eigengewicht. Das gilt z.B. im fünften Teil für Šawkat Afandīs Besuch in der griechischen Schenke; dieser Handlungszug, der an sich hier nur die Funktion hat, ein weiteres Mal darzutun, daß Šawkat Afandī mitunter seine dichterische Inspiration im Alkohol sucht und findet, wird durch Einbau von allerlei lächerlichen Komplikationen zu einem Spektakel für sich ausgestaltet (278 f.).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000302

Den ernsten Hintergrund der Erzählung bildet die schon in *Muḏakkirāt artist* (s. o. p. 265) angeschnittene Problematik des Künstlers, der ganz von der Kunst leben will, oder, anders gesagt, das Thema „Kunst als Beruf". Vordergründig ist der Text allerdings ganz auf die Erzeugung von Komik angelegt. Die komische Wirkung, auf die auch schon der Untertitel hinweist, ergibt sich weniger aus den — vom Autor nicht übermäßig originell, ja manchmal sogar recht gewaltsam konstruierten — Situationen, in die der Held im Zuge seines Lebenslaufs und seiner Alltagserfahrungen gerät, als vielmehr aus der ständigen Diskrepanz zwischen seiner eigenen hohen Selbsteinschätzung und der Bedeutungslosigkeit, die ihm die Umwelt in der Praxis attestiert. Mit dieser permanenten Kontrastierung von eingebildetem Künstlertum und Mangel an wirklich nennenswerten Erfolgen nimmt die Geschichte einen Grundzug der komischen Fassung von *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* von 1930 (s. u. p. 336) vorweg. Sie unterscheidet sich von diesem späteren Werk allerdings dadurch, daß ihr Held, der Poet Šawkat Afandī, anders als der Schauspieler Abū ᶜAlī nicht einmal merkt, daß die Öffentlichkeit ihn nicht als großes Genie anerkennt. Er ist nämlich der festen Überzeugung, sein Name sei allen maßgeblichen Kennern und Kritikern ein Begriff und sein Ruhm werde unablässig von der Presse verbreitet — während der Leser an seinen Lebensumständen und auch an den in den Text eingestreuten Proben seiner Dichtkunst unschwer sieht, daß es sich bei ihm nicht um ein gefeiertes Genie handeln kann. Für ein solches hält sich Šawkat Afandī aber allen äußeren Widrigkeiten zum Trotz, und darum stellt er sich auch bedenkenlos mit Dichtern wie Imruᵓulqays, al-Aᶜšā oder Shakespeare auf eine Stufe (s. z.B. 615, 183, 274), wenngleich in Formulierungen, mit denen er schon wieder unfreiwillig die Beschränktheit seines Horizonts verrät. Die Erzählung bietet im übrigen einige phantasievoll ausgearbeitete bildhafte Szenen aus dem Milieu armseliger Möchtegern-Poeten vom Schlage des Titelhelden und läßt damit vor dem Leser eine Bohème der geistig wie materiell Minderbemittelten erstehen, die ihren eigenen Reiz hat.

Nr. 37:

Ṣābiḥa, in: al-Hilāl Jg. 36 Nr. 5 (1.3.1928) 589-596. **WV: S** *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* (1934) 29-43.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000303

Ṣābiḥa ist ein schönes junges Fellachenmädchen, das im Hause des Gutsherrn Ḥasan Āġā dient. Bei demselben Herrn ist als Kammerdiener und Sekretär ᶜAbdassamīᶜ angestellt, ein prachtvoll gebauter, für seine Zuverlässigkeit und Tüchtigkeit bekannter Bauernsohn. Ṣābiḥa und ᶜAbdassamīᶜ haben sich bei der Arbeit kennen und lieben gelernt. Doch möchte Ṣābiḥas Vater seine Tochter mit dem Dorfschulzensohn verheiraten, da dieser gesellschaftlich angesehen ist und ein reiches Erbe zu erwarten hat. Darum weist er die Werbung ᶜAbdassamīᶜs um das Mädchen ab, und als der Dorfschulzensohn Interesse an der Ehe mit Ṣābiḥa bekundet, verlobt er sie sofort mit ihm und verbietet ihr, weiterhin in den Dienst zu gehen, damit sie ihren Geliebten möglichst selten wiedersieht.

Bei diesem Stand der Dinge setzt die Handlung der Geschichte ein, die aus einer einzigen dramatischen Szene besteht. ᶜAbdassamīᶜ paßt Ṣābiḥa, die gerade einen Esel zu Feldarbeiten vor sich her treibt, auf einem einsamen Weg ab und tritt mit ihr in eine verlassene Scheune, wo sie vor den Blicken der Umwelt sicher sind. Er fragt das Mädchen, warum es neuerdings nicht mehr in den Dienst komme. Schweren Herzens eröffnet ihm Ṣābiḥa ihre Verlobung mit dem Sohn des Dorfschulzen und gibt ihm auch zu verstehen, daß sie — was er nicht erwartet hat — bereits von seinem fehlgeschlagenen Werbungsversuch weiß. Sie sieht keine Möglichkeit, sich der Verfügung ihres Vaters zu entziehen. ᶜAbdassamīᶜ findet den Gedanken, daß sie jemand anderen als ihn heiraten könnte, unerträglich und gerät bei ihm in blinde Raserei. Er will einen neuen Vorstoß bei ihrem Vater unternehmen, um doch noch ihre Hand zu erlangen. Als Ṣābiḥa erkennen läßt, daß sie dieses Unterfangen für aussichtslos hält, zieht er zum Beweis dafür, daß sich seine Ausgangsposition nach den Kriterien ihres Vaters inzwischen gebessert hat, 30 Ägyptische Pfunde aus der Tasche, ihre Morgengabe, wie er sagt. Sie durchschaut sofort, daß er diesen für seine Verhältnisse riesenhaften Betrag nicht auf ehrliche Weise zusammenbekommen haben kann, und kombiniert, daß es sich bei ihm um die nämliche Summe handeln muß, die seinem Dienstherrn in der vorigen Woche dem Vernehmen nach gestohlen wurde. Sie lehnt die Annahme einer solchen Morgengabe entsetzt ab und beschwört ihn, zur Vernunft zu kommen und das Geld wieder an seinen Platz zu legen. Er gesteht den Diebstahl zwar ein, bestreitet aber, daß er etwas Schuldhaftes sei, da

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000304

einerseits er für seine Armut nichts könne und sich die Summe nicht für sich selbst angeeignet habe, sondern für seine Geliebte, die zu heiraten ihm ohne dieses Geld verwehrt sei, und da andererseits sein Brotgeber Ḥasan Āġā geizig sei und sein Geld nur zu Wucherzinsen an Fellachen verleihe. Ṣābiḥa vermag diese Argumentation nicht zu akzeptieren und bleibt bei ihrem Standpunkt. Als er daraufhin in seiner Erregung versucht, ihr das Geld und die Annahme seiner Werbung mit physischer Gewalt aufzuzwingen, sagt sie sich enttäuscht von ihm los und ruft um Hilfe. Da preßt er ihr in einer Reflexhandlung die Hand auf den Mund und würgt sie zugleich, bis sie aufgehört hat, zu atmen. Beim Anblick ihrer Leiche kommt er plötzlich zu sich, stürzt sich auf sie und sieht, was er angerichtet hat. Er schreit auf und kriecht dann wimmernd auf allen vieren ins Freie. Zufällig kommt gerade Ḥasan Āġā als erster des Wegs. Er hat das Wehgeschrei ᶜAbdassamīᶜs gehört und sich auf es hin der Scheune zugewandt und fragt ihn verwundert, was denn mit ihm vorgefallen sei. Daraufhin ruft ihm ᶜAbdassamīᶜ weinend als Antwort zu, er habe Ṣābiḥa getötet, und das Geld, das er seinem Herrn gestohlen habe, liege in der Scheune bei ihrer Leiche. Ḥasan Āġā betritt nach einem Augenblick des Zauderns den Tatort, sammelt das Geld ein, geht wieder nach draußen und beginnt dann — in bezeichnender Reihenfolge — zu rufen: „Haltet den Dieb, haltet den Dieb, haltet den Mörder, haltet den Mörder!"

Die Geschichte zeichnet sich durch Sparsamkeit der Darstellungsmittel und Dichte der Wirkung aus. Der gesamte Konflikt, der ihren Gegenstand bildet, wird innerhalb der nur wenige Minuten dauernden Begegnung der beiden Liebenden und durch ihre knappen, aber vielsagenden und folgenschweren Worte und Bewegungen hindurch exponiert und ausgetragen. Der Erzähler verzichtet auf weitausholende Personen- und Ortsbeschreibungen, die zum Verständnis der Konfliktsituation nicht unmittelbar nötig sind, ebenso wie auf alle moralischen Kommentare und läßt die beiden Hauptfiguren mit dem, was sie sagen und tun, für sich selbst sprechen. Das Geschehen zwischen den Liebenden ist psychologisch sehr spannungsreich und differenziert ausgestaltet, und zwar so, daß das, was im Inneren der beiden vorgeht, nicht einfach in Berichtsform konstatiert, sondern durch Dialog und Gestik hindurch hörbar und sichtbar gemacht wird. Der Ausgang des Konflikts hat etwas Tragisches an sich: Der seit jeher anständige und

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000305

ehrliche ᶜAbdassamīᶜ verstrickt sich nur deshalb in Diebstahl und Mord, weil er vom Vater seiner Geliebten aus den im Milieu geltenden Standes- und Vermögensrücksichten heraus wegen seiner unverschuldeten Armut als Freier abgelehnt wird und die Geliebte selbst sich über die Vorstellungen ihres Vaters nicht hinwegsetzen kann. Und er hat bei dem Diebstahl noch nicht einmal ein Unrechtsbewußtsein, weil er davon überzeugt ist, daß der Reichtum des Bestohlenen recht betrachtet moralisch nicht legitimiert ist. ᶜAbdassamīᶜ glaubt, kraft seiner Liebe ein moralisches Recht auf die Geliebte zu haben und seine unverschuldete Armut, die ihn nach den Ehekriterien ihres Vaters auf ewig von ihr trennen muß, durch den Griff nach dem unrechtmäßigen Reichtum anderer beheben zu dürfen. Unter diesen subjektiven Voraussetzungen führt die objektive Aussichtslosigkeit seiner Position, mit der er sich nicht abzufinden vermag, nahezu zwangsläufig ins Verbrechen. Die Auflehnung ᶜAbdassamīᶜs gegen die Tatsachen enthält ein Stück begründeter Gesellschaftskritik. Daran zweifelt offenkundig auch der Autor nicht. Daß er den Helden allerdings mit fast schicksalhafter Unausweichlichkeit in der Kriminalität enden läßt, deutet darauf hin, daß er dem individuellen Protest gegen die herrschenden Verhältnisse kaum Erfolgschancen einräumte und an andere Formen des Protestes wenigstens für den Augenblick nicht dachte.

Ü: WIDMER, *Übertragungen I* 55-66; *Les amours de Sami* 121-132.

Nr. 38:

al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām, in: al-Ḥadīṯ Jg. 2 Nr. 6 (1.6.1928) 425-440. **WV:** **S** *Raǧab Afandī* (1928) 109-147.

Diese Geschichte macht zusammen mit der Titelgeschichte den ganzen Band *Raǧab Afandī* aus und handelt wie sie von einem psychisch labilen Mann, der einer Wahnvorstellung verfällt und an ihr schließlich zugrundegeht. Der „zum Tode Verurteilte", von dem der Titel spricht, ist Qāsim Bek, ein jüngerer Mann, der mit seiner Mutter von dem ererbten Familienvermögen lebt. Zu Beginn sieht ihn der Leser in der Gesellschaft dreier Freunde im Kairiner Café Groppi. Er macht auf die Freunde einen etwas zerfahrenen und aufgedrehten Eindruck, obgleich er nicht eingestehen will, daß er in einer anderen Verfassung

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000306

ist als gewöhnlich. Bald stellt sich jedoch der Grund seiner Unruhe heraus: er hat den Reklamezettel einer französischen Wahrsagerin erhalten, die vorübergehend in den Praxisräumen eines abwesenden Kairiner Arztes Sprechstunde hält und besonders damit wirbt, daß sie ihren Kunden auch die schmerzlichsten Wahrheiten über deren Zukunft nicht verschweige. Diese Ankündigung verlockt und erschreckt Qāsim zugleich. Da keiner der Freunde ihn zu der Wahrsagerin begleiten will, geht er zunächst zaudernd nach Hause. Seine Mutter, die die Ankündigung ebenfalls gelesen hat, scheint den Grund seiner Unruhe zu ahnen und bittet ihn dringend, nicht zu der Wahrsagerin zu gehen; sie hat nämlich einen Horror vor derartigen Damen, seit seine jüngere Schwester gemäß der Prophezeihung einer Kartenleserin, die sie in kindlicher Unschuld geneckt hatte, tödlich verunglückte. Er verspricht der Mutter, nicht hinzugehen, tut es aber dann doch — wie er sich einredet, nur zum Spaß, in Wirklichkeit aber getrieben von einer Mischung aus Neugier und Angst.

Die Wahrsagerin empfängt ihn unter äußeren Umständen, die schon als solche geeignet sind, seine Unruhe zu steigern: Sie sitzt in einem düsteren Raum ganz in Schwarz gekleidet an einem Schreibtisch, von dem sie zunächst einmal gar nicht zu ihm aufblickt, und bittet ihn um einen Augenblick Geduld, bis sie ihre Aufzeichnungen beendet habe. Auf ihrem Schreibtisch, den zu betrachten Qāsim Bek so Muße hat, liegt ein menschlicher Totenschädel. Als sie schließlich das Wort an den Besucher richtet, erklärt sie ihm als erstes, der Schädel sei der ihrer verstorbenen Mutter, und sie führe ihn stets bei sich, da er die Quelle ihrer Inspirationen sei. Dann beginnt sie, die Linien in Qāsim Beks linker Hand zu studieren. Mehrmals setzt sie zu einer Erläuterung über den Verlauf der sogenannten Lebenslinie an, gerät aber an einem bestimmten Punkt immer wieder ins Stocken. Da dringt Qāsim Bek in sie — und bekommt vorausgesagt, er werde nach Ablauf von vier Monaten eines gewaltsamen Todes sterben. Ehe er sich recht fassen kann, nimmt sie ihm ein beträchtliches Honorar für diese Mitteilung ab und weist ihn zugunsten des nächsten Kunden aus dem Raum. Qāsim Bek versucht in einem nahegelegenen Café, seiner Erregung Herr zu werden, und kauft dabei in seiner Benommenheit von den fliegenden Händlern, die dort ihre Waren feilbieten, Unmengen von Dingen, die er nicht braucht, Kämme, Scheren, Äpfel und Bücher.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000307

Im ersten Monat nach Erhalt der Wahrsagung schwankt Qāsim Bek in seiner Stimmung zwischen Optimismus und Pessimismus hin und her. Bald gelingt es ihm, sich klarzumachen, daß der Spruch der schwarzgekleideten Dame, die womöglich nur eine Gauklerin ist, ja keineswegs in Erfüllung gehen muß, bald kommt er zu der Überzeugung, daß sein baldiger Tod tatsächlich unentrinnbar bevorsteht. Im zweiten Monat gewinnt die Vorstellung, daß er wie vorausgesagt sterben muß, in ihm die Oberhand. Eine tiefe Traurigkeit bemächtigt sich seiner. Im dritten Monat scheint er sich mit seinem Los abgefunden zu haben, und er beginnt Vorbereitungen für sein Ende zu treffen. Er wird merklich frömmer, um sich ein gutes Los im Jenseits zu sichern, besucht Heiligengräber, streut Almosen aus und läßt sich seelenruhig einen prachtvollen Grabstein anfertigen. Im vierten Monat allerdings ergreift ihn ein Geist wilder Auflehnung gegen den Gedanken an sein allzufrühes Ende. Er beschließt, die Freuden des irdischen Daseins bis zur Neige auszukosten, stürzt sich in alle möglichen Ausschweifungen und bringt sich dadurch vollends an den Rand des körperlichen und seelischen Ruins, so daß er schließlich das Bett hüten und ärztliche Behandlung in Anspruch nehmen muß. Zu Beginn des fünften Monats, in dem sich seiner Erwartung nach die Prophezeihung bewahrheiten wird, malt er sich konkret aus, auf welche Weise ihn wohl der vorausgesagte gewaltsame Tod ereilen könnte, und trifft Schutzmaßnahmen gegen alle ihm einfallenden gewaltsamen Todesarten: er läßt Decke und Wände seines Zimmers verstärken, damit sie nicht über ihm einstürzen können, läßt die Türschlösser gegen neue auswechseln, damit keine Räuber und Mörder eindringen können, und bewaffnet sich und übt in seinem Zimmer das Schießen, um sich verteidigen zu können, falls sie doch eindringen sollten. All dies beruhigt ihn aber noch nicht. So engagiert er sich einen Trupp von Leibwächtern und sucht außerdem immer wieder jeden Winkel seines Zimmers, ja sogar sein Bett nach etwaigen Räubern ab. Wenn er zu schlafen versucht, wecken ihn bald gräßliche Alpträume wieder auf, und wenn er wach ist, verfolgt er mit Entsetzen die Bewegungen der Zeiger seiner Uhr, die ihm das rasche Verrinnen seiner Lebenszeit anzeigen. Er wird in seiner Angst vor Ereignissen, die sein Ende herbeiführen könnten, so schreckhaft, daß die Hausgenossen in seiner Nähe keinen Laut mehr von sich geben dürfen. Zum Schluß liegt er nur noch regungslos im Bett. Er bekommt

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000308

optische und akustische Halluzinationen, die, als er körperlich immer schwächer wird, allmählich in die Vision eines friedlichen Daseins im Jenseits übergehen. Er entspannt sich und schläft nunmehr für immer ein.

Im Rahmen der Szene im Café Groppi, die die Geschichte einleitet, werden sowohl Qāsim Bek (114) als auch seine drei Freunde (113) mit einem Teil der feststehenden Komponenten von Maḥmūd Taymūrs frühem Personenzeichnungsstereotyp (s. o. p. 123 ff.) charakterisiert. Die Informationen, die man dabei über die Freunde erhält, hängen etwas in der Luft, denn sie spielen im weiteren Verlauf der Geschichte überhaupt keine Rolle mehr. Anders als in *Raǧab Afandī* ist in *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* der Vorgang der geistig-seelischen Zerrüttung des Helden durch die psychologische Analyse des Autors sehr ungleichmäßig gedeckt: nur der Besuch bei der Wahrsagerin mit seiner unmittelbaren Vorgeschichte und dann wieder die letzten Lebenstage werden im inneren Erleben Qāsim Beks detailliert verfolgt, während die Umwälzungen, die sich im Gemüt des Helden in den vier Monaten zwischen dem Empfang der Prophezeihung und der vorausgesagten ungefähren Todeszeit vollziehen, ungeachtet ihrer Tragweite bloß in sehr gerafft**er** Form und knappem Berichtsstil erscheinen. Einen starken Kontrast zur düsteren und beklemmenden Gesamtstimmung der Geschichte bildet der heitere Grundton der beiden Caféhausszenen, derjenigen am Anfang (112 ff.) und der späteren, in der sich Qāsim Bek von dem Schock der Wahrsagung zu erholen sucht und dabei von fliegenden Händlern alle möglichen Waren aufgedrängt bekommt (137 ff.). Es handelt sich hier um zwei farbige Milieuschilderungen mit humoristischem Anstrich, die abgesehen von ihrer Funktion innerhalb der Handlung ihren Reiz in sich selbst tragen.

S Nr. IV:

Raǧab Afandī, UT *qiṣṣa miṣrīya*, Kairo (al-Maṭbaᶜa as-salafīya) 1346/1928.

Inhalt: Vorwort (*al-Muqaddima*, datiert Mai 1928) 3 f., *Raǧab Afandī* 5-108 (s. p. 275), *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām* 109-147 (s. p. 292).

R: al-Ḥadiṯ Jg. 2 Nr. 8/9 (1.8.1928) 614 f.; al-Hilāl Jg. 37 Nr. 1 (1.11.1928) 116.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000309

Nr. 39:

Abū ᶜArab, in: al-Hilāl Jg. 37 Nr. 2 (1.12.1928) 201-205. **WV:** **S** *al-Aṭlāl* (1934) 93-100; al-Fuṣūl Jg. 10 Nr. 3 (April 1934) 22 f.; ar-Rāwī Nr. 1 (2.1.1935) 6 f.; **S** *Qāla r-rāwī* ([1]1942) 155-164, (Neuaufl. 1970) 221-228; **S** *Dunyā ǧadīda* o.J. ([1]1957) 203-209.

In der Nähe des Landguts von ᶜImād Bek lebt in einem Zelt der Beduine Sulaymān Wīda, genannt Abū ᶜArab, mit seiner Frau, seinen sechs Kindern und seinem geliebten Hund Ḏahab. Ḥāmid, der Sohn des Gutsbesitzers, tötet diesen Hund aus einer grausamen Kinderlaune heraus durch einen Wurf mit einem Ziegelstein. Abū ᶜArab, der dem Gesetz der talio anhängt, will daraufhin an dem kleinen Jungen mit der gleichen Waffe Rache für Ḏahab üben. Er umschleicht deshalb lange den Gutshof und belauert eines Abends, auf dem Ast eines Baumes sitzend und den Ziegel schon wurfbereit in der Hand haltend, Ḥāmid in dessen Kinderzimmer. Da sieht er, wie die Mutter den Kleinen liebevoll zur Nacht bettet und küßt. Dieser Anblick läßt ihn schlagartig die Gemeinsamkeit der menschlichen Empfindungen begreifen, die die Eltern Ḥāmids und ihn selbst verbinden und über die grausame Kinderei des kleinen Jungen mit ihren für den Hund tödlichen Folgen erheben. Er läßt den Stein fallen, läuft in sein Zelt und schließt weinend einen seiner kleinen Söhne in die Arme, der in Ḥāmids Alter ist.

Die Geschichte enthält in ihrem ersten Absatz nur noch sehr geringfügige Spuren des frühen Personenzeichnungsstereotyps des Autors (s. o. p. 123 ff.), und den Platz, den in diesem Stereotyp die Schilderung der Lebensgewohnheiten der beschriebenen Gestalt einzunehmen pflegte, füllt hier eine kurze, in romantisierendem Tenor gehaltene Skizze des Beduinenlebens. Im übrigen bietet die Geschichte kein starres Persönlichkeitsbild, sondern stellt die Wandlung eines Menschen zu wahrhafter Humanität dar, und zwar mit allersparsamsten, teils zum Symbol abgekürzten Ausdrucksmitteln (Fallenlassen des Steines usw.). Die in ihr erreichte tiefe Menschlichkeit wird nicht in vielen Worten entfaltet, aber dennoch in ihrer Spannweite durch die Reaktion des Helden deutlich; sie umfaßt nicht nur die Einsicht, daß das Leben eines noch so geliebten Hundes nicht einem Menschenleben gleichwertig ist, sondern auch die andere, daß ein Menschenleben ein sozialer Wert ist, der es verdient, grundsätzlich und von jedermann geachtet

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000310

zu werden. Der Beduine erkennt in der Beziehung der Gutsbesitzersfrau zu ihrem Kind seine eigene Beziehung zu seinen Kindern wieder, versteht, was es für sie bedeuten würde, ihr Kind zu verlieren, und kann im selben Augenblick nicht mehr wünschen, daß dieses Kind um einer bloßen Kinderei willen stirbt. So vermag er in diesem Kind auf einmal das seine zu sehen und damit die prinzipielle Schutzwürdigkeit aller Menschenkinder. In den wenigen Gesten und Bewegungen, die den Schluß der Geschichte ausmachen, ist damit eine ganz Kette ethischer Entscheidungen von größter Tragweite eingefangen. Der Dialog beschränkt sich in der Erzählung auf einige Sätze, die in der Beduinenfamilie über den Tod des Hundes gesprochen werden. Die ganze Dramatik läuft wortlos im Inneren und im es widerspiegelnden äußeren Verhalten des Beduinen ab, dessen Naturell der Autor als an sich ruhig und liebenswürdig, aber bei Provokation leicht erregbar gekennzeichnet hat.

Ü: WIDMER, *Übertragungen I* 66-72; *Les amours de Sami* 136-150; JOHNSON-DAVIES, *Tales from Egyptian Life* 136-140; *Nuevos Cuentos Árabes*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Colección de Autores Árabes Contemporáneos Nº 4, Madrid 1965, 19-29 (María Eugenia Gálvez Vásquez).

Nr. 40:

aš-Šaḥḥāḏ wa-l-Faṭāʾir al-ᶜašr, in: aš-Šarq al-ǧadīd (1.1.1929) 10-12 (Angabe nach WIDMER, *Übertragungen I* 88 und PETERS 248; Nr. endet in DK mit S. 8). **WV**: al-Maǧalla al-ǧadīda [al-usbūᶜīya] Nr. 160 (14.7.1937) 10-12; **S** *Qāla r-rāwī* (¹1942) 197-217; Geschichte *aš-Šaḥḥāḏ* auch noch separat in **S** *Qalb ġāniya* (1937) 159-178.

Es handelt sich hier um zwei voneinander unabhängige Geschichten, die jedoch den Ich-Erzähler und den nur angedeuteten Erzählrahmen gemeinsam haben. Dieser Rahmen tritt lediglich am Übergang von der ersten zur zweiten Geschichte flüchtig in Erscheinung, und zwar auf folgende Weise: plötzlich ergreift anstelle des ersten Ich-Erzählers ein zweiter das Wort und erklärt, er habe mit „(s)einem Freund, dem Erzähler der vorstehenden Geschichte," in einem Café gesessen und auf ein vereinbartes Treffen mit einem dritten Freund gewartet; nach

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000311

dem Ende der Geschichte habe er den Erzähler mit dem Hinweis darauf, daß bis zur verabredeten Treffzeit ja noch viel Zeit bleibe, gefragt, ob er ihm nicht noch etwas anderes erzählen wolle; daraufhin habe der Erzähler die zweite Geschichte zum besten gegeben.

Der Held der ersten Geschichte ist Ḥāğğ Bayyūmī, der bei einem Unfall beide Beine verloren hat und nun als Bettler stets an der gleichen Straßenbahnhaltestelle sein tägliches Brot sucht. Der offenbar gutsituierte Ich-Erzähler hat jeden Tag dort auf die Straßenbahn zu warten und schenkt ihm dabei regelmäßig einen halben Piaster. Eines Tages findet er Ḥāğğ Bayyūmī erstmals nicht am gewohnten Platz. Noch einen Tag später ist der Bettler aber wieder da und erklärt ihm, er sei krank gewesen. Der Ich-Erzähler gibt ihm auf diese Mitteilung hin fünf Piaster. Danach bleibt Ḥāğğ Bayyūmī aus zunächst nicht durchsichtigen Gründen erneut der Haltestelle fern, und zwar diesmal für volle drei Monate. Als er wieder erscheint, drängt er den Ich-Erzähler, sich seine Erklärung anzuhören, und gesteht ihm folgendes: Am Tag vor seinem ersten Wegbleiben ist dem Ich-Erzähler, den die Ankunft der Straßenbahn überraschte, während er noch nach dem üblichen Almosen kramte, beim eiligen Einsteigen eine Fünfpfundnote aus der Brieftasche geflogen. Er, der Bettler, hat sie aufgelesen und zuerst versucht, sie ihm nachzubringen, sie dann aber nach einem Gewissenskampf doch behalten und für seine notleidende Familie ausgegeben. Als ihm der Ich-Erzähler zwei Tage später auf seine erschwindelte Krankheitsgeschichte hin nochmals fünf Piaster schenkte, begann er die Unterschlagung als große Niedertracht zu empfinden. Er gelangte zu dem Schluß, sein Gewissen werde nicht eher zur Ruhe kommen, als bis er dem Ich-Erzähler die fünf Pfund zurückerstattet habe, und er wollte ihm erst dann wieder unter die Augen treten, wenn er diesen ganzen Betrag wieder zusammengebettelt haben würde. Nun, nach einem Vierteljahr, ist es endlich soweit. Er streckt dem Ich-Erzähler ein kleines Bündel schmutziger Geldscheine entgegen und bittet ihn beschwörend, er möge es annehmen und ihm damit seinen Seelenfrieden zurückgeben. Das tut der Ich-Erzähler denn auch, wenngleich zögernd und nicht ohne Bedenken. In den beiden Zeitschriftenfassungen wird — mit etwas unterschiedlichen Begründungen — noch erwähnt, der Ich-Erzähler habe den Bettler fortan nicht mehr gesehen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000312

Die zweite Geschichte spielt nicht wie die erste im Erwachsenenalter des Ich-Erzählers, sondern vielmehr in seiner Schulzeit. Der Ich-Erzähler besucht in ihr eine Ganztagsschule und wird eines Tages zusammen mit seinem Klassenkameraden Raʾūf vom Rechenlehrer strafweise zum Mittagessen auf trocken Brot gesetzt. Die beiden Delinquenten beschließen zum Ausgleich, am Nachmittag nach Schulschluß in einem kleinen Lädchen jeder zehn *faṭāʾir* (in diesem Fall eine Art süßer Pfannkuchen) zu essen. In diesem Lädchen wird aus Vertrauen zum Kunden der Brauch geübt, daß man erst nach dem Verzehr bezahlt, und zwar für die Menge, die man selbst angibt. Nachdem die beiden Jungen schon ein Weilchen geschmaust haben, eröffnet der Ich-Erzähler dem Freund, er könne nur sieben *faṭāʾir* essen, denn wie er gerade entdeckt habe, habe er nur sieben Piaster dabei. Raʾūf jedoch — den er beim Essen wegen des Dazukommens eines Verwandten nicht immer genau beobachtet hat — findet solche Bedenken überflüssig: er sagt, er habe schon zehn *faṭāʾir* gegessen, aber danach nur für vier bezahlt; man zähle doch hier nicht nach. Aus Empörung darüber schreitet der Ich-Erzähler, der seinerseits erst eine *faṭīra* verzehrt hat, zur Kassiererin, behauptet, er habe sieben gegessen, und zahlt diese sieben auch. Dem verwunderten Raʾūf erklärt er, er habe die von diesem gestohlenen sechs *faṭāʾir* mitbezahlt.

Die beiden Geschichten sind thematisch entfernt verwandt: in jeder von ihnen geht es um die Wiedergutmachung einer Unehrlichkeit, wenngleich dabei Unehrlichkeiten sehr verschiedener Art im Spiele sind und die Wiedergutmachung auch in der zweiten Geschichte nicht von demjenigen kommt, der die Unehrlichkeit begangen hat. Dieses geringe Maß an innerem Zusammenhang zwischen ihnen reicht aber nicht hin, um ihre formale Verbindung zu einer größeren Einheit plausibel erscheinen zu lassen. So wirkt die Aneinanderreihung beider doch recht äußerlich — so äußerlich wie die Begründung, die der Autor in der angedeuteten Rahmenerzählung für sie liefert, daß nämlich nach dem Erzählen der ersten „noch Zeit" für eine zweite gewesen sei. Obgleich in beiden Geschichten die Stimme des Gewissens sehr vernehmlich spricht und die erste noch dazu von Vorgängen berichtet, die für den Titelhelden mit erheblichen seelischen Erschütterungen verbunden gewesen sein müssen, hat der Autor auf die psychologische Ausgestaltung nicht viel Mühe verwendet. Die Ereignisse sind relativ

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000313

flach und knapp dahinerzählt. In der ersten Geschichte gleitet der Verfasser auch verblüffend rasch über das von ihm durchaus empfundene moralische Problem hinweg, ob es in einer Situation wie der des Ich-Erzählers wirklich richtig ist, von einem invaliden Bettler die Rückzahlung einer Summe anzunehmen, deren Verlust man gar nicht gemerkt hat, während der Bettler ein Vierteljahr brauchte, um sie wieder zusammenzubekommen; Seelenfriede und Würde des Bettlers könnten ja vielleicht bei einigem Nachdenken auch auf andere Weise wiederhergestellt werden — etwa, indem man das von ihm aus Not gestohlene Geld formell entgegennimmt und dabei seine Ehrlichkeit lobt, es ihm dann aber sofort zurückschenkt, damit er wenigstens vorübergehend der Not ledig ist, die den Seelenfrieden und die Würde schließlich auch beeinträchtigt.

Ü: WIDMER, *Übertragungen I* 88-95 udT *Der Bettler* (nur erste Geschichte); *La fleur du cabaret* 125-132 udT *La conscience du mendiant* (ebenso).

Nr. 41:

Ḥalf as-sitār, in: al-Ḥadīṯ Jg. 3 Nr. 1 (1.1.1929) 89-96. **WV**: **S** *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) 91-109.

Diese Geschichte besteht aus zwei ineinandergeschachtelten Ich-Erzählungen. Die erste, die der zweiten als Rahmen dient, nimmt zunächst etwa die ersten zwei Fünftel der gesamten Erzählzeit ein und dann am Schluß noch einmal einen Passus von wenigen Zeilen Länge. Der Ich-Erzähler dieser Rahmengeschichte ist nach eigener Angabe beim Studium und bei der Stellungssuche gescheitert und lebt nun als Dichter und Schriftsteller. Er trifft in der Rahmenhandlung fünf Jahre nach seinem Abitur einen alten Schulfreund wieder, der ᶜAbdalhādī heißt. Dieser hat es mittlerweile zum Lizentiat der Rechte und zu einem Posten in einem Ministerium gebracht und lädt ihn ein, ihn in seiner Amtsstube zu besuchen. Das tut der Ich-Erzähler auch von da an mindestens einmal monatlich. Er ergötzt sich an der wenig arbeitsamen, dafür aber umso unterhaltsameren Atmosphäre in dem Dienstzimmer, das sein Freund mit vier Kollegen teilt, bekommt dort reichlich Zigarren und Kaffee angeboten und erfährt eine Menge aus der Politik und

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000314

anderen Bereichen von allgemeinem Interesse. Vier weitere Jahre gehen so ins Land. Eines Tages entdeckt der Ich-Erzähler bei einem Blick in den Spiegel die ersten weißen Haare in seinem Bart, und dann fällt sein Auge auf eine genau vier Jahre alte Tagebucheintragung, in der er einen Besuch bei ᶜAbdalhādī im Ministerium vermerkt hat. Da er gerade nichts anderes vorhat, beschließt er, den Freund erneut dort zu besuchen. ᶜAbdalhādī ist inzwischen befördert worden und hat ein Amtszimmer für sich allein. Als der Ich-Erzähler in es eintreten will, geleitet ᶜAbdalhādī gerade einen anderen Besucher hinaus, der durch Eleganz auffällt. Der Ich-Erzähler hat ihn schon oft in renommierten Kairiner Cafés und Vergnügungsstätten gesehen, ihn aber noch nicht persönlich kennengelernt. ᶜAbdalhādī ergeht sich zunächst in einigen dunklen Andeutungen über die Qualitäten dieses Mannes, und als der Ich-Erzähler in ihn dringt, berichtet er ihm, was es mit seiner Beziehung zu dem Besucher auf sich hat. Damit wird er seinerseits bis auf den Schlußpassus der Ich-Erzähler der Geschichte, und die von ihm erzählte Partie bringt die eigentliche Handlung, auf die sich der Titel („Hinter dem Vorhang", d.h. hier soviel wie „Enthüllung") bezieht.

Er, ᶜAbdalhādī, erkannte eines Abends in der Pause der Vorstellung einer Kiškiš-Komödie von Naǧīb ar-Rīḥānī[4] in seinem auffällig gut gekleideten und stark parfümierten Nebensitzer einen jungen Mann wieder, der einst für kurze Zeit die gleiche Sekundarschule besucht hatte wie er und der Ich-Erzähler der Rahmengeschichte, dann aber wegen Versagens von ihr abgegangen war. Dieser Mann, Ṣafā Bek, lud ihn sehr warmherzig für den nächsten Abend zu einem ganz einfachen Essen zu sich ein. Als er zu dieser Einladung erschien, kündigte ihm der Gastgeber als erstes an, er wolle ihm seine Ehefrau vorstellen, von deren Existenz er vorher nichts gesagt hatte. Ehe die Frau ins Zimmer trat, hielt er ihm eine längere Rede des Inhalts, daß er mit ihr seit seiner Verheiratung vor sechs Jahren erfolgreich neue, moderne Wege ehelichen Zusammenlebens gehe. Der Erzähler, ᶜAbdalhādī, kommentierte diese Erklärung beifällig, sollte allerdings erst später recht begreifen,

[4] Worum es sich in dieser Art von Komödien handelt, ist erklärt in meiner Arbeit *Das Bild der Europäer in der modernen arabischen Erzähl- und Theaterliteratur*, Beiruter Texte und Studien Bd. 23, Beirut 1980, 312 mit Anm. 97.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000315

was mit ihr gemeint war. Dann wurde er mit der Ehefrau Taḥīyāt bekanntgemacht, einer sehr hübschen und in ihrem Betragen äußerst verführerischen Dame. Das Abendessen war durchaus nicht einfach, sondern im Gegenteil vielfältig und üppig, und man schenkte dem Gast reichlich Champagner ein — so reichlich, daß ihm fast die Beine versagten, als man die Tafel aufhob und sich in den Salon begab. Die schöne Taḥīyāt bemühte sich sehr intensiv um ihn, indem sie ihm eine Zigarre nach der anderen anzündete. Kaum hatte er mit seinen Gastgebern eine halbe Stunde im Salon gesessen und geplaudert, wurde Ṣafā Bek, der Hausherr, ans Telefon gerufen. Er kam kurz darauf zurück und sagte, leider müsse er sich für eine Viertelstunde entschuldigen, da ihn jemand in einer dringenden Angelegenheit sprechen wolle. Aus dieser Viertelstunde wurde eine ganze Nacht, in der sich die Ehefrau Taḥīyāt gegenüber dem Ich-Erzähler auf eine nicht ganz alltägliche Weise als Alleinunterhalterin betätigte: sie versetzte ihn, der nach all dem Alkohol- und Zigarrenkonsum ohnehin schon nicht mehr ganz Herr seiner Reaktionen war, durch gezieltes Kokettierverhalten und Auflegen von Schallplatten mit aufreizender Musik so in Erregung, daß er schließlich in Intimitäten mit ihr eintrat und sich auf diese Weise bis zum Morgen mit ihr vergnügte. Am nächsten Tag konnte er sich in der Frühe nur mühsam aus dem Bett erheben und traf mit großer Verspätung und einem gewaltigen Katzenjammer im Ministerium ein. Dort erwartete ihn zu seinem Schrecken schon Ṣafā Bek, der Ehemann Taḥīyāts, in seinem Amtszimmer. Doch blieb die erwartete Szene aus. Ṣafā fragte ihn zu seiner Verblüffung nur, ob er sich am Vorabend in seinem Hause gut amüsiert habe, und lud ihn dazu ein, doch recht bald wieder zu Besuch zu kommen. Während er schon dabei war, Ṣafā Bek aus dem Raum zu geleiten, trat dieser plötzlich mit einer „kleinen Bitte" an ihn heran: er wollte von ihm gern zehn Ägyptische Pfunde „geliehen" haben. Der Ich-Erzähler ᶜAbdalhādī griff, von dem Erlebten noch ganz benommen, mechanisch in die Tasche und händigte ihm den Betrag aus, damit de facto die Liebesdienste der Ehefrau des Bittstellers bezahlend.

An dieser Stelle wird die Rahmenerzählung kurz wiederaufgenommen und zu Ende geführt. Der erste Ich-Erzähler, der genannte Dichter und Schriftsteller, fragt den der Haupthandlung, ᶜAbdalhādī, nur noch im Gedanken daran, daß er ja bei seiner Ankunft im Amts-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000316

zimmer des Freundes gerade Ṣafā Bek hat weggehen sehen, ob sich denn das geschilderte Spiel des Ehepaares noch wiederhole. Der Freund antwortet mit einem vielsagenden Lächeln.

Die Haupthandlung ist in relativ knappem Berichtsstil ohne viel Anschaulichkeit und ohne besondere Höhepunkte oder Spannungsmomente geradlinig heruntererzählt. Ihr größter Reiz, wenn man das so nennen will, liegt in dem Skandalösen des beschriebenen Sachverhalts der Verkuppelung einer Frau durch ihren Ehemann. Die Wirkung der Geschichte beruht damit in erster Linie auf dem Stoff und nicht auf seiner künstlerischen Gestaltung. Die Personen der Haupthandlung gewinnen über die Rolle hinaus, die sie in der Kuppelaffäre spielen, wenig Profil und Eigenleben. Die Rahmenerzählung ist dort am anschaulichsten, wo sie humoristisch den Beamtenalltag ʿAbdalhādīs und seiner Kollegen im Ministerium ins Blickfeld des Lesers rückt. Der Zeitsprung von vier Jahren, der im Einleitungsteil der Rahmengeschichte zwischen dem ersten Wiederzusammentreffen des Ich-Erzählers mit seinem Freund ʿAbdalhādī und jenem Besuch in der Amtsstube liegt, bei dem nachher die Haupthandlung durch ʿAbdalhādī erzählt wird, ist weder innerhalb der Rahmenhandlung noch von der Haupthandlung her schlüssig motiviert. Es ist nicht gut vorstellbar, daß der Autor ihn bloß deshalb eingebaut hat, um dem Ich-Erzähler der Rahmengeschichte Gelegenheit zu geben, seine ersten weißen Barthaare im Spiegel zu betrachten und darüber zu sinnieren, wie rasch man doch älter wird; diese Alltagserfahrung hat zum spezifischen Handlungskontext der Erzählung keinerlei erkennbaren Bezug. Ich vermute, daß der Zeitsprung von vier Jahren in Wirklichkeit eine erzähltechnische Selbstkorrektur des Autors ist, die durch die besagte Betrachtung des Ich-Erzählers vor dem Spiegel notdürftig kaschiert wird: Der Autor hat den Ich-Erzähler der Rahmenhandlung denjenigen der Haupthandlung, ʿAbdalhādī, zunächst in einem Amtszimmer besuchen lassen, das er — vielleicht, damit die Atmosphäre in ägyptischen Behördenstuben vor dem Auge des Lesers lebendiger ersteht — mit noch vier anderen Kollegen teilt. Die Enthüllung, die ʿAbdalhādī nachher mit dem Erzählen der Haupthandlung macht, eignet sich aber nur zu einem Gespräch unter vier Augen und könnte dem Erzähler schwer schaden, wenn er sie im Dienst vor mehreren Kollegen zum besten gäbe. Folglich müssen die Kollegen aus der Amtsstube eliminiert

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000317

werden. Und da es gleich vier an der Zahl sind, die wohl kaum alle zugleich zufällig abwesend sein können, läßt der Autor vor Beginn der Enthüllung einen längeren Zeitraum verstreichen, damit der Held und Ich-Erzähler der Haupthandlung, ᶜAbdalhādī, befördert und deshalb in ein Einzelzimmer versetzt werden kann. Die nachträgliche Erkenntnis der Notwendigkeit einer solchen Korrektur erklärt wahrscheinlich auch, warum der Einleitungsteil der Rahmenhandlung im Verhältnis zu dem, was er an für das Verständnis der Haupthandlung wesentlichen Informationen bringt, und im Verhältnis zum Umfang der Hauptgeschichte selbst auffallend lang ist.

Nr. 42:

Ilā l-ğanna, in: as-Siyāsa al-usbūᶜīya Nr. 148 (5.1.1929) 26 f. [dort UT *qiṣṣa miṣrīya*]. **WV**: al-Ḥadīṯ Jg. 8 Nr. 3 (1.3.1934) 210-217; **S** *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* (1934) 15-28; al-Ğumhūr al-miṣrī Jg. 1 Nr. 5 (5.2. 1951) 12; **S** *Zāmir al-ḥayy* (1953) 114-128 udT *al-Amal al-manšūd.*

Šayḫ Nawwār, der Schultheiß eines kleinen ägyptischen Ortes, stirbt im Alter von mehr als siebzig Jahren und nach rund dreißigjähriger Amtszeit, während deren er hoch geachtet und allgemein beliebt war. Er hinterläßt einen einzigen, recht schwach begabten Sohn, den „Šayḫ" Suwaylim. Auf dessen Erziehung hat er einst große Mühe verwendet, unter anderem, indem er ihm den Koranrezitator des Ortes, Šayḫ Muṣayliḥī, als Hauslehrer engagierte, ihn später in die öffentliche Koranschule schickte und ihn, nachdem er dort gescheitert war, persönlich in einigen an al-Azhar gepflegten Wissenschaften unterrichtete. Er selbst hatte einst ein Studium an al-Azhar erfolglos abgebrochen. Daher konnte seine Unterweisung aus dem ohnehin nicht sehr intelligenten Sohn auch keinen großen Gelehrten machen. Sie bewirkte bei ihm aber immerhin eine ausgeprägte Religiosität — und zeitigte als Nebeneffekt eine außerordentlich starke Vaterbindung: Šayḫ Nawwār wurde infolge dieser Lehrmeisterrolle für Suwaylim weit über dessen Pubertät hinaus zur Autorität in Sachen der gottgefälligen Lebensgestaltung, ja geradezu zum vergötterten Idol.

Was Wunder, daß nun Suwaylim durch den Tod dieses Vaters tief betroffen ist und nicht müde wird, mit den Leuten über die

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000318

Verdienste des Verstorbenen zu sprechen. Eines Tages fragt er in einem solchen Gespräch seinen ehemaligen Privatlehrer Muṣayliḥī, wo denn jetzt sein Vater sei. Der alte Mann versichert ihm zu seiner Beruhigung, der Vater sei zweifellos nach seinem Tode direkt ins Paradies eingegangen, und schildert ihm die Wonnen, die er dort genießt, auf seine Bitten hin in leuchtenden Farben. Suwaylim, der mit seinem Herzen noch stets bei dem verstorbenen Vater weilt, beginnt daraufhin in Gedanken so sehr in den Freuden des ihm ausgemalten Paradieses zu leben, daß er des Diesseits überdrüssig wird und sich immer mehr der Sehnsucht nach dem Tode überläßt, der ihm als Tor zum besseren Jenseits erscheint. Er trägt sich mit allerlei Selbstmordplänen, findet aber nie den Mut, sie in die Tat umzusetzen. Da begibt er sich schließlich in eine anrüchige Lokalität, die als Kriminellentreffpunkt bekannt ist, und dingt einen professionellen Mörder. Er soll nach seiner Anweisung einen vermummten Mann, der sein Haus zu einer genau bezeichneten Stunde auf einem genau bezeichneten Wege verlassen wird, umbringen, und zwar so, daß dieser ohne Kampf gleich im ersten Augenblick tot ist. Die Hälfte des Mörderlohnes wird vorausgezahlt, den Rest soll das Opfer bei sich tragen. Der Berufsmörder geht auf dieses Geschäft ein, obwohl es ihn etwas mißtrauisch macht, daß Suwaylim ihm den Namen des Opfers nicht verraten will. Er sichert sich gegen ein etwaiges Betrugsmanöver des Auftraggebers ab, indem er schwört, dieser werde sein nächstes Opfer sein, falls er ihn bei dieser Aktion irgendwie zu überlisten suche. Der grausame Hintersinn dieser Drohung ist dem Mörder selbst zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewußt, doch der Leser ahnt ihn schon: der vermummte Mann, der auf Suwaylims Wunsch hin umgebracht werden soll, ist Suwaylim in eigener Person. Das wird denn auch in der gruseligen Schlußszene, in der der Mörder den Auftrag ausführt, zur Gewißheit: das Opfer, das zunächst nicht am Gesicht erkennbar, sondern allenfalls aufgrund eines vorübergehenden Zögerns seiner Schritte für den eingeweihten Leser identifizierbar ist, sinkt, nachdem es von hinten den tödlichen Schlag über den Kopf erhalten hat, mit dem Ruf zusammen: „Ins Paradies .. ins Paradies .. ."

Die pathologischen Veränderungen in der Psyche Suwaylims werden in dieser Geschichte differenziert verfolgt. Schon die Primärpersönlichkeit des Helden, von der diese Veränderungen ihren Ausgang

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000319

nehmen, ist nicht in stereotyper Form als etwas Zuständliches beschrieben, sondern als Ergebnis einer problematischen Jugendentwicklung dargestellt. Erzähltechnisch gekonnt gestaltet ist insbesondere der Schluß. Die Verhandlung mit dem Berufsmörder in dem Ganovenschlupfwinkel erzeugt sogar bei dem Leser, der ihren Zweck schon durchschaut, noch einmal Spannung, da sie die Frage, ob und wie es dem als fromm bekannten Suwaylim gelingt, einen Mörder für sich selbst zu finden, ein gutes Stück weit in der Schwebe läßt und zugleich durch die Breite, mit der sie geschildert ist, retardierend wirkt. Nicht nur während dieser Verhandlung, sondern nachher auch bei der Ausführung des Mordes wird nirgends explizit gesagt, wer das Opfer ist. Es bleibt also bis zum Ende ganz Sache des Lesers, dies zu erschließen.

Ü: *Le courtier de la mort* 255-265 udT *Au paradis.*

Nr. 43:

al-Infiǧār, in: as-Siyāsa al-usbūᶜīya Nr. 154 (16.2.1929) 16 [dort UT *qiṣṣa miṣrīya tamṯīlīya li-l-qirāᵓa*]. **WV**: **S** *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) 227-237 [dort UT *qiṭᶜa tamṯīlīya li-l-qirāᵓa*].

Dieser Text, der im Untertitel als „Theaterstück zum Lesen" ausgewiesen ist, ist ein kleiner Sketch mit zwei Personen: der zwanzigjährigen Ramzīya und ihrem Vetter Naǧīb. Die beiden sind einst Kindheitsgespielen gewesen, und der junge Mann ist erst kürzlich von seinen Studien in Europa zurückgekehrt und hat die Kusine seither erst einmal kurz im Beisein mehrerer Verwandter wiedergesehen. Nun erblickt er sie in einer Kinovorstellung, wie sie allein in einer Loge sitzt. Er geht sie begrüßen und erfährt von ihr, daß sie noch eine Tante erwartet, die versprochen hat, nachzukommen. Naǧīb will Ramzīya einstweilen Gesellschaft leisten. Sie läßt das etwas nervös und abweisend geschehen, indem sie bald bemerkt, die Tante könne jeden Augenblick eintreffen, bald behauptet, sie wolle die Vorstellung demnächst verlassen, weil es ihr im Saale zu heiß sei oder der Film ihr nicht gefalle. Doch verrät ihr Verhalten zugleich, daß sie seine Gegenwart in Wirklichkeit nicht missen möchte: schickt er sich an, ihr Lebewohl zu sagen, dann hält sie ihn mit Vorwänden zurück, und ihre Ankündigung, sie wolle gehen,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000320

macht sie nie wahr. So sitzen die beiden bis zum Ende der Vorstellung etwas steif nebeneinander. Nachdem sie zusammen nach draußen gelangt sind, stellt Ramzīya fest, daß die Tante nicht nur gänzlich ausgeblieben ist, sondern ihr nicht einmal ihren Wagen für die Heimfahrt geschickt hat. Nağīb erbietet sich sofort, die Situation durch einen telefonischen Anruf zu klären, und kommt mit der Mitteilung zurück, die Tante sei mit dem Wagen zu Besuchen unterwegs. Er besorgt nun Ramzīya für die Heimfahrt ein Taxi — und schwingt sich neben ihr auf die hintere Sitzbank, indem er ihr erklärt, es sei seine Pflicht, sie nach Hause zu bringen, denn er könne sie unmöglich mit dem Fahrer alleinlassen. Sie akzeptiert seine Begleitung scheinbar widerstrebend. Unterwegs freilich schmilzt ihre Abwehr plötzlich dahin: die beiden jungen Leute begegnen sich mit ihren Augen, und schon sinken sie sich in die Arme und küssen sich leidenschaftlich.

Warum hat Maḥmūd Taymūr diesen Stoff nicht zu einer Erzählung, sondern zu einem „Theaterstück" verarbeitet? Die Textgestalt läßt es vermuten: Es war ihm vor allem um die Anlage eines witzigen Dialoges zu tun, der das Kokettierverhalten der jungen Dame mit seinem Wechsel von Rückziehern und vorsichtigem Entgegenkommen auf der einen Seite und die taktisch geschickten Annäherungsmanöver des jungen Mannes auf der anderen Seite illustriert. Dieser Dialog hat eine situationsbedingte Affinität zum Theater, denn in ihm spielen die Partner einander Rollen vor, die ihnen weitgehend gesellschaftlich vorgegeben sind: die junge Dame m u ß widerstreben, der junge Mann m u ß die rechte Mischung zwischen Draufgängertum und kavaliersmäßigem Beschützerverhalten zeigen. Eine andere Frage ist, weshalb der Autor das „Theaterstück" nur „zum Lesen" und nicht zur Aufführung bestimmt hat. Sie läßt sich nicht ohne weiteres entscheiden. Technisch betrachtet wäre der Text durchaus aufführbar. Und daß er allein keine abendfüllende Vorführung abgegeben hätte, ist kein Aufführungshindernis. Man könnte ihn sich gut als Zwischenaktstück oder als eine von mehreren Nummern einer variétéartigen Komödie vorstellen. Beide Theaterformen hatten seinerzeit in Ägypten eine Tradition, die von Abū Naḍḍāra bis zu Nağīb ar-Rīḥānī reichte, wenngleich im Dialekt und nicht in der von Maḥmūd Taymūr hier benutzten *fuṣḥā*; es hätte nichts dagegen gesprochen, daß der Autor sie auch einmal in *fuṣḥā* ausprobierte. Allerdings ist die optische

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000321

Darstellung auf der Bühne keine unabdingbare Voraussetzung für die Wirkung dieses „Theaterstücks". Der Dialog zwischen Nağīb und Ramzīya macht vielmehr in sich selbst den Ablauf der Szenen in und nach der Kinovorstellung schon so anschaulich, daß sie das Vorstellungsvermögen des Lesers selbst dann kaum überfordern würden, wenn die in der Art von Regieanweisungen gehaltenen Zwischentexte größtenteils weggelassen wären. Das Stück gäbe, kombiniert mit einer geeigneten Geräuschuntermalung, eine gute Vorlage für ein Hörspiel ab.

Es bleibt noch die Frage, weshalb der Verfasser dieses „Theaterstück zum Lesen" in einen Band gesammelter Erzählungen aufgenommen hat. Man könnte daraus schließen, daß für ihn jeder eine fiktive Handlung darstellende und zum Lesen bestimmte dichterische Prosatext unter die Kategorie der Erzählung fiel. Notwendig ist dieser Schluß jedoch nicht. Denn erstens einmal war der Terminus *qiṣṣa*, wie auch der Untertitel von *al-Infiğār* in beiden Fassungen zeigt, in den Zwanziger- und Dreißigerjahren noch nicht strikt auf die Bedeutung „Erzählung" eingegrenzt, sondern vielmehr als gemeinsamer Oberbegriff von „Erzählung" und „Theaterstück" in Gebrauch. Ein Autor mußte also, wenn er in einen Band mit *qiṣaṣ* außer Erzählungen ein Theaterstück aufnahm, nicht unbedingt die Absicht haben, damit das Theaterstück zur Erzählung zu erklären; auch eine andere Sammlung von *qiṣaṣ*, die zu den Klassikern der ägyptischen Moderne gehört, ᶜĪsā ᶜUbayds *Ṯurayyā* (1922), enthält nicht nur Erzählungen, sondern unter anderem ein reines Dialogstück, das nach Angabe des Verfassers sogar zur Aufführung gedacht ist (*al-Kāzīnū*, 88-142). Und zweitens muß man damit rechnen, daß sich ein Schriftsteller wie Maḥmūd Taymūr einmal die Freiheit genommen haben kann, eine Sammelpublikation aus Bequemlichkeitsgründen mit einem Text aufzufüllen, dessen Ungleichartigkeit mit den übrigen in ihr enthaltenen Stücken ihm selbst voll bewußt war.

Die „Explosion", von der der Titel des hier beschriebenen „Theaterstücks zum Lesen" spricht, nämlich das plötzliche Hervorbrechen der Leidenschaft von Ramzīya für Nağīb nach anfänglicher Abwehr, erscheint in der Darstellung des Autors als natürliches und fast zwangsläufiges Resultat der Beharrlichkeit, mit der sich der junge Mann an die Schöne heftet. Irgendwelche tieferliegende Wurzeln für

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000322

eine personale Liebe Ramzīyas zu Nağīb werden nicht sichtbar. Indem sie ihm in die Arme sinkt, überläßt sie sich freilich dem Partner, den die Konventionen ihrer Gesellschaft ohnehin für sie vorbestimmt haben. Er ist schließlich ihr Vetter, ihr *ibn ᶜamm*, und besitzt als in Europa ausgebildeter Akademiker noch dazu offensichtlich einen gehobenen sozialen Status. Warum also sollte sie sich ihm verweigern?

Nr. 44:

aš-Šayḫ ᶜUlwān, in: al-Hilāl Jg. 37 Nr. 5 (1.3.1929) 585-590, hier UT *qiṣṣa miṣrīya fākiha*. **WV**: **S** *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* (1936) 101-113; Aḫbār al-yawm (17.6.1961) 13 udT *aš-Šayḫ Rūtar*; ebenso **S** *Intiṣār al-ḥayāt* (1963) 141-156.

Die Geschichte entwirft ein heiteres Persönlichkeitsporträt eines verkrachten al-Azhar-Gelehrten und nachmaligen Lebenskünstlers, der rein vom Schmarotzen bei anderen existiert und dennoch wegen seines liebenswürdigen und witzigen Benehmens allenthalben beliebt ist. Er tritt von Zeit zu Zeit an den in einem Café Kairos versammelten Freundeskreis des Ich-Erzählers heran und treibt in dieser Runde nach Lust und Laune Kontributionen ein, die er selbst „Steuern" nennt; bei diesen Gelegenheiten ißt und trinkt er dann auch gleich auf Kosten seiner Wohltäter. Einmal taucht er bei den Freunden auf, als diese gerade über die Ehe sprechen. Er mischt sich in die Konversation, indem er die Ehe strikt ablehnt und jeden für verrückt erklärt, der nicht ledig bleibt. Danach bekommt der Freundeskreis ihn ohne erkennbaren Grund vier Monate lang nicht zu Gesicht. Plötzlich erscheint er strahlend wieder und berichtet den Freunden zu ihrer größten Überraschung, sein Bruder sei gestorben, und da habe er aus reiner Wohltätigkeit dessen drei noch junge Ehefrauen geheiratet. Er preist die Vorzüge des bequemen Lebensstils, den ihm nun der Diensteifer seiner zahlreichen Gattinnen und Stiefkinder ermöglicht, und fährt im übrigen fort, wie gewohnt bei der Freundesrunde zu schmarotzen.

Der Titelheld wird ohne stereotype Persönlichkeitsbeschreibung durch die Art seiner Auftritte und durch seine Reden im Kreis der Freunde sehr farbig charakterisiert. Am Anfang der Geschichte steht keine Beschreibung des Caféhausmilieus, das den äußeren Rahmen für die Auftritte des Schmarotzers bildet, sondern der Schreckensruf eines

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000323

der versammelten Freunde: „Der Šayḫ ᶜUlwān ist da, schaut! Nun gnade uns Gott, Kameraden." (102). Diese Einleitung läßt den Leser mitten in eine für die Lebensweise des Helden typische Szene hineinspringen und versetzt ihn in gespannte Erwartung auf die angekündigte Person, um die die Geschichte kreist. Der Ich-Erzähler gestattet sich kein moralisches Urteil über diese Gestalt. Er präsentiert Šayḫ ᶜUlwān als einen sympathischen Kauz, den man nehmen muß, wie er nun einmal ist.

Nr. 45:

ᶜ*Ifrīt Umm Ḫalīl*, in: al-Hilāl Jg. 37 Nr. 10 (1.8.1929) 1225-1235. **WV**: **S** *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) 29-54; **S** *Qāla r-rāwī* ([1]1942) 127-154 **udT** *Šuǧāᶜ*, ebenso (Neuaufl. 1970) 201-219; ebenso **S** *Qalb ġāniya* ([3]1961) 269-295.

Der negative Held dieser Geschichte ist ein pensionierter Gutsverwaltungsassistent namens Šaᶜbān Afandī, der es für seine Pflicht hält, sich täglich auf dem Anwesen seines ehemaligen Dienstherrn einzustellen, solange er von diesem ein Ruhegehalt bezieht. Seine Besuche beschränken sich allerdings darauf, daß er mit ᶜAmm Sayyid, dem Türsteher (*bawwāb*) seines Brotgebers, ein Schwätzchen hält. Als er eines Tages wieder mit ᶜAmm Sayyid plaudert, erzählt ihm dieser eine Geschichte von einem von Geistern bewohnten Haus, die er in der Moschee gehört hat, und fragt ihn, ob er schon einmal Geister gesehen habe. Aus reiner Geltungssucht bringt es Šaᶜbān Afandī nicht über sich, diese Frage zu verneinen. Und als ihn der *bawwāb* daraufhin weiterfragt, ob er sich beim Anblick der Geister denn gefürchtet habe, behauptet er wiederum aus Angabe, er fürchte sich vor Geistern grundsätzlich gar nicht. Er genießt es, wie sehr ihn ᶜAmm Sayyid wegen dieses vorgespiegelten Mutes bewundert, und erzählt ihm auf sein Drängen mit einiger Anstrengung seiner Phantasie auch noch von einer seiner angeblichen Begegnungen mit Geistern. Der *bawwāb* verbreitet nun die Nachricht, Šaᶜbān Afandī sei ein beherzter Mann, der mit Geistern Umgang habe, ohne sich vor ihnen zu fürchten, und bald sammelt sich um diesen ein Zirkel von Leuten, die begierig darauf warten, von ihm Abenteuer mit der Geisterwelt erzählt zu bekommen. Šaᶜbān Afandī gefällt sich in der Rolle des furchtlosen Kontaktmannes

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000324

der Geister so sehr, daß er seinem Publikum immer neue Geistergeschichten auftischt, in denen er sich selbst zum Helden macht. Die Stoffe dieser Geschichten bezieht er von seiner alten Dienerin Umm Ḫalīl — die jede Nacht mit ihm in seinem Zimmer schlafen muß, weil er sich allein im Dunkeln unbehaglich fühlt.

Plötzlich stirbt Umm Ḫalīl. Der *bawwāb* mag aber trotzdem nicht auf seine tägliche Geschichte aus der Geisterwelt verzichten. So speist ihn Šaᶜbān Afandī, dem in seiner Trauer um die getreue Dienerin momentan nichts anderes einfällt, mit der Behauptung ab, die verblichene Umm Ḫalīl sei ihm schon am Tage nach ihrem Tod als Geist erschienen. Diese Mitteilung beeindruckt ᶜAmm Sayyid so, daß Šaᶜbān Afandī der Versuchung nicht widerstehen kann, sie am gleichen Tag auch noch gegenüber vielen anderen Leuten zu wiederholen, um ihnen mit ihr zu imponieren. Er merkt nicht, daß er dabei selbst beginnt, an ihre Richtigkeit zu glauben. Als er am Abend nach Hause zurückkehrt, haben ihm hilfreiche Nachbarn schon eine Nachfolgerin für Umm Ḫalīl organisiert, ein munteres elfjähriges Mädchen. Während er dieser Kleinen ihre Obliegenheiten erklärt und dabei die vortrefflichen Eigenschaften seiner gerade verstorbenen alten Dienerin lobt, kommt er bereits wie selbstverständlich darauf zu sprechen, daß diese ihm als Geist erschienen sei. Das Mädchen reagiert auf diese Aussage mit Verunsicherung, doch kann er es wieder beruhigen. Für die Nacht weist er es an, wie bislang Umm Ḫalīl das Schlafzimmer mit ihm zu teilen. Die Kleine schläft auch bald ein, aber ihm will das infolge einer unterschwelligen Nervosität nicht gelingen. Da er Durst verspürt, ruft er aus alter Gewohnheit nach Umm Ḫalīl, damit sie ihm etwas Wasser bringe. Er bemerkt seinen Irrtum und will das Mädchen mit dessen Namen wachrufen, hat diesen aber vergessen. Also beschließt er, einfach „Mädchen!“ zu rufen. Zu seiner eigenen Verblüffung hört er sich jedoch unwillkürlich noch einmal „Umm Ḫalīl!“ rufen. Nun scheint es ihm besser, zum Bett des Mädchens zu gehen und es wachzurütteln. Weil er die Streichhölzer zum Anzünden der Kerze nicht finden kann, muß er das im Dunkeln tun und bewegt sich dabei kriechend und tastend im Kreise. So landet er irrtümlich an seinem eigenen Bett, und als er es leer vorfindet, glaubt er sich von der Kleinen verlassen und beginnt in seiner Verwirrung und Verzweiflung laut um Hilfe zu schreien. Da erwacht das Mädchen, und offenbar hat es schon vorher

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000325

im Traum seine Rufe nach Umm Ḫalīl wahrgenommen, denn es beginnt jetzt seinerseits, schrill „Der Geist Umm Ḫalīls!" zu schreien. Die beiden steigern sich gegenseitig in die hysterische Vorstellung hinein, diesen Geist vor sich zu haben, und auf ihr Geschrei hin laufen die Nachbarn zusammen. Am Tag darauf gelingt es Ša'bān Afandī noch, aus diesem Erlebnis seinen Stammzuhörern gegenüber einen heroischen Kampf mit Geistern zu machen, in dem er seinen Geltungsbedürfnissen entsprechend Sieger geblieben sein will. Er kostet die Bewunderung, die ihm diese Geschichte einträgt, voll aus. Doch als er abends feststellen muß, daß die Mutter seiner neuen kleinen Dienerin ihre Tochter nach Hause geholt hat, weil sie sie, wie sie Nachbarn erklärt hat, nicht an einem Platz arbeiten lassen will, wo Geister verkehren, überkommt ihn eine große Bangigkeit. Der junge Mann, der ihm bisher nur tagsüber als Koch diente, spürt das und bietet ihm an, künftig bei ihm zu nächtigen. Ša'bān Afandī nimmt dieses Angebot mit großer Erleichterung an, verspricht ihm sofort eine Gehaltsaufbesserung und überspielt seine Angst vor dem Alleinsein im Dunkeln notdürftig mit der Behauptung, er brauche bei Nacht einfach jemanden, der seine vielen Wünsche nach Handreichungen erfülle. Während der Nacht kommt es zu einer ähnlichen Szene wie in der vorangegangenen. Diesmal kann zwar Ša'bān Afandī schlafen, aber der junge Koch nicht, weil ihm mit Grausen zu Bewußtsein kommt, daß er auf dem Bett der verstorbenen Umm Ḫalīl liegt, das noch den eigenartigen Geruch der Alten ausströmt. Dann hört er ein Geräusch auf der Treppe und glaubt, dort den Geist Umm Ḫalīls mit Messingkastagnetten tanzen zu hören. In seiner Furcht weckt er Ša'bān Afandī auf, und dieser schließt sich seinem Glauben sofort an. Die Szene endet wieder mit zweistimmigem Hilfegeschrei, auf das hin die Nachbarn zusammenstürzen.

Am Morgen entläßt Ša'bān den jungen Koch und stellt statt seiner einen kräftigen Mann als seinen Hausdiener und Schlafgefährten ein. Aber auch dieser sieht nach Ablauf einer Woche gemeinsam mit ihm den Geist Umm Ḫalīls, und dann findet er keine Dienstboten mehr, da niemand die Gesellschaft dieses Geistes teilen will. Wegen des fortgesetzten nächtlichen Lärms, über den sich die Nachbarn beschweren, verliert er außerdem seine Wohnung und bekommt, da seine Geisteraffären mittlerweile bekannt geworden sind, als Ersatz nur noch ein kümmerliches Gelaß zu einem Wucherpreis vermietet. Wenn

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000326

er ins Café geht, rücken die übrigen Gäste von ihm ab, und auf der Straße rennen ihm die Kinder hinterher, weil sie es so schön gruselig finden, ihn zu necken. Seine Wahnvorstellungen verstärken und häufen sich: Umm Ḫalīl erscheint Ša^{c}bān jetzt als Anführerin einer ganzen Schar von Geistern, die ihn aus Rache dafür, daß er sie lange Zeit nicht ernst genommen hat, vernichten wollen. Und diese Geister setzen ihm nicht mehr nur bei Dunkelheit, sondern auch am hellichten Tage zu. Er verwickelt sich immer öfter und immer heftiger in imaginäre Kämpfe mit ihnen. Als er eines Abends, vermeintlich von ihnen in die Enge getrieben, besonders gräßlich um Hilfe schreit und dann verstummt, da ihm die Stimme versagt, verständigen die Nachbarn die Polizei. Diese stürmt am nächsten Morgen mit einem Trupp bewaffneter Beamter sein ärmliches Zimmer und findet darin nur noch seinen ausgemergelten, von Wunden bedeckten Leichnam, der zunächst in dem Lumpenbündel seiner abgerissenen Kleidung kaum als etwas Menschliches auffällt. Man schleppt ihn weg wie einen Hundekadaver, und die Leute der Gegend frohlocken darüber, daß sie den unheimlichen Gesellen endlich los sind.

Von dem Wiederabdruck in der Sammlung *Qāla r-rāwī* 1942 an ist die Geschichte ein wenig entschärft, und zwar nicht nur durch Beseitigung einiger Härten in der Formulierung (s. z.B. o. p. 172), sondern vor allem durch einen neuen Schluß, in dem das grausame Ende Ša^{c}bān Afandīs nicht mehr so unmittelbar anschaulich ist wie in dem ursprünglichen. In ihm bricht die Polizei das Zimmer nicht mehr direkt am Morgen nach der Schreckensnacht auf, sondern zwei Tage später auf Veranlassung des Hausherrn, nachdem die Nachbarn diesem mitgeteilt haben, sie hätten Ša^{c}bān Afandī seit jener Nacht nicht mehr ausgehen sehen. Die Polizisten gehen nur kurz ins Zimmer, und danach erklärt ihr Kommandant, es sei leer und der Besitzer befinde sich gar nicht drinnen. Die Nachbarn wollen das nicht glauben, aber der Kommandant kümmert sich nicht darum und verläßt mit seinen Mannen das Haus. Schließlich läßt der Hausbesitzer vor den ängstlichen Blicken der Nachbarn die Tür von Ša^{c}bān Afandīs Zimmer zunageln, und seither fehlt jede Spur von dem Unglücklichen. Diese etwas geheimnisvollere Version des Endes läßt zwar auch Schreckliches ahnen, aber sie verhüllt die Leiche Ša^{c}bān Afandīs vor dem Leser und dem Publikum und sorgt dafür, daß sie nicht auch noch entwürdigend

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000327

beseitigt und von Freudenkundgebungen über den Tod des Geisteskranken begleitet wird.

Zu Beginn der Geschichte gibt der Autor eine Charakteristik der Ruhestandsgewohnheiten des noch nicht von der Geisterfurcht ergriffenen Helden. Sie weist gewisse Anklänge an das Personenzeichnungsstereotyp früherer Geschichten (s. o. p. 123) auf, folgt ihm jedoch nicht schematisch. Die beiden Szenen im Schlafzimmer Ša^{c}bān Afandīs während der ersten zwei Nächte nach Umm Ḫalīls Tod, in denen nacheinander das elfjährige Mädchen und der junge Koch bei dem ängstlichen Hausherrn ausharren, sind noch humoristisch auf Situationskomik hin gestaltet. Erst danach, als das Geistersehen des Helden offenkundig krankhafte Ausmaße annimmt, wird die Erzählung zum nüchternen Bericht über den geistig-seelischen Verfall und die mit ihm einhergehende soziale Isolierung eines Menschen, die mit seinem totalen, auch körperlichen Ruin enden. Die Psychologie der Zerstörung der Persönlichkeit des Helden durch eine Zwangsvorstellung folgt hier etwas anderen Mustern als in *Raǧab Afandī, al-Maḥkūm ^{c}alayhi bi-l-i^{c}dām* oder *Ilā l-ǧanna*. Dieser Prozeß kommt in *^{c}Ifrīt Umm Ḫalīl* nicht wie in jenen Geschichten mitten im Leben des Helden in Gang, weil dieser aufgrund einer neurasthenischen Veranlagung oder einer unglücklichen Jugendentwicklung von einem Augenblick auf den anderen wie besessen auf einen bestimmten Vorstellungstyp anspricht, der ihn dann ins Verderben führt, sondern erst in höherem Alter, als in ihm das offenbar seit jeher labile Gleichgewicht zwischen Angst und Selbstgefühl durch die schubweise Verfestigung gewisser Wahnideen, mit denen er selbst lange Zeit nur spielt, allmählich ins Wanken gerät.

Ü: Spies, *Das Geisterhaus* 197-213 udT *Der Geist der Umm Chalil* (Hans Joachim Kissling); *Le courtier de la mort* 193-208 udT *Courageux* (nach der Version von *Qāla r-rāwī*).

Nr. 46:

Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb, UT *qiṣṣa miṣrīya*, in: al-Ḫadīṯ Jg. 3 Nr. 8 (1.8.1929) 561-575. **WV**: **S** *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) 195-225; **S** *Qāla r-rāwī* ([1]1942) 43-73, (Neuaufl. 1970) 143-164 udT *Rihān*.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000328

Der Titelheld dieser Erzählung ist ein aufgeweckter und feinfühliger Sekundarschüler, der sich bei seinen Lehrern und fast allen seinen Mitschülern großer Beliebtheit erfreut. Er ist in der arabischen Literatur besonders bewandert und schreibt einen bekannt guten Stil. In seiner Klasse hat er zwei enge Freunde, Ḥusayn und ʿAlī, die ihn in seinen literarischen Neigungen unterstützen. Einer seiner Schulkameraden allerdings, der großsprecherische Maǧdī, neidet ihm die Talente, die ihm auf diesem Gebiet allgemein zugesprochen werden, und sucht ihn bei jeder Gelegenheit verächtlich zu machen.

Eines Tages entdeckt Salīm an einem Zeitungskiosk zufällig eine ihm bisher unbekannte Literaturzeitschrift mit dem Titel „al-Intiṣār", deren Redaktion Schüler und Studenten zum Einreichen von Beiträgen ermuntert. Er macht sich zu Hause mit Feuereifer daran, einen Artikel für sie abzufassen, in dem er unter der Überschrift „Ein leidender Säugling" versucht, die Gefühle eines winzigen Menschenkindes zu beschreiben, das von Schmerz erfüllt ist, ehe es ihn selbst ausdrücken kann. Trotz des Tadels und Spottes seines Vaters, der ihm das Konzept vorübergehend wegnimmt, weil er seine schriftstellerischen Versuche für einen nutzlosen und unsinnigen Zeitvertreib hält, faßt er Mut und sendet den Artikel an die Redaktion der Zeitschrift ein. Am nächsten Tag liest er nach Schulschluß seinem Freund Ḥusayn die zurückbehaltene Kopie des Manuskripts vor. Ḥusayn ist von dem Artikel so begeistert, daß er die Angelegenheit nicht für sich behalten kann, sondern sie am folgenden Morgen den Schulkameraden weitererzählt. Diese freuen sich mehrheitlich mit ihm, daß Salīm nun mit einem so gelungenen Erstlingswerk an die Öffentlichkeit treten möchte. Nur der neidische Maǧdī gönnt ihm diesen Triumph nicht und bietet Salīm an, mit ihm um ein halbes Ägyptisches Pfund zu wetten, daß sein Artikel von der Zeitschrift gar nicht gedruckt werden wird. Salīm fühlt sich genötigt, die Wette anzunehmen und das Gegenteil zu behaupten.

Von da an kaufen er und die Schulkameraden voller Spannung jede Nummer der zweimal wöchentlich erscheinenden Zeitschrift „al-Intiṣār". Aber ein voller Monat vergeht, ohne daß Salīms Artikel gedruckt wird. Siegesgewiß verlangt Maǧdī nunmehr von den Schulkameraden, sie sollten feststellen, daß er die Wette gewonnen habe, und Salīm selbst will sich schon geschlagen geben. Auf Vorschlag

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000329

seines Freundes Ḥusayn beschließt die Allgemeinheit jedoch, die Entscheidung noch bis zum Erscheinen der nächsten Nummer aufzuschieben. Sobald die Nummer auf den Markt kommt, kaufen sie die Gegner und blättern sie hastig durch. Auf den ersten Blick ist in ihr keine Spur von Salīms Artikel zu entdecken. Schon wieder will sich Maǧdī von den Kameraden zum Sieger erklären lassen. Aber da bemerkt Ḥusayn, daß Salīms Beitrag auf der ersten Seite der Zeitschrift als Leitartikel abgedruckt ist. Er und der Verfasser sind zunächst sehr erleichtert und glücklich darüber. Doch bei näherem Hinsehen zeigt sich, daß die Überschrift verändert ist und die Unterschrift des Autors weggelassen wurde, und nun behauptet Maǧdī, das bedeute, daß der Artikel in Wirklichkeit von der Redaktion stamme und Salīm ihn sich jetzt nur ungerechtfertigterweise zuschreiben wolle, um die Wette doch noch zu gewinnen. Salīm muß, um sich von diesem niedrigen Verdacht zu reinigen, den Beweis für seine Autorschaft antreten. Das scheint ihm zuerst nicht schwer, denn er hat ja die Kopie des Manuskripts aufgehoben. Er lädt die Kameraden ein, ihm unverzüglich in sein Elternhaus zu folgen, damit er sie ihnen vorführen kann. Man begleitet ihn tatsächlich nach Hause. Aber zu seinem Schrecken findet er das Manuskript in seinem Zimmer nicht mehr dort, wo er es hingelegt hat, und auch eine intensive Suche an allen möglichen anderen Aufbewahrungsorten bleibt ergebnislos. Schließlich fragt er seine alte Dienerin, ob sie sich dessen Verschwinden erklären kann, und erfährt von ihr, daß der Vater vor kurzem in sein Zimmer gekommen ist, aus ihm einen Packen Papiere genommen und diesen ins Feuer geworfen hat. Maǧdī, der diese Geschichte als eine faule Ausrede bezeichnet, betrachtet seinen Sieg jetzt als sicher und will sich bis zum Wiedersehen am übernächsten Morgen in der Schule — der nächste Tag ist ein Freitag und daher unterrichtsfrei — verabschieden. Doch sieht Salīm noch eine Möglichkeit, seine Autorschaft zu beweisen: einen klärenden Besuch bei der Redaktion der Zeitschrift, im Verlauf dessen er diese zum Eingeständnis ihres Plagiats zu bewegen versuchen muß. Die Kameraden räumen ihm diese letzte Chance, seine Ehre zu retten, ein.

Am nächsten Morgen begleiten sie ihn auf die Redaktion, nun freilich schon in zwei Parteien gespalten, eine laut johlende, die sich zu Maǧdī geschlagen hat, und eine gedrückt dahinschleichende, die nach wie vor zu Salīm hält. Die Redaktion der Zeitschrift erweist sich

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000330

als ein äußerst dürftiges und obskures Unternehmen. Zunächst zeigt sich nur ein offenbar als Bürogehilfe fungierender junger Bursche, und erst nach längerem Warten werden die Schüler in das ärmliche Zimmer eines Herrn gebeten, der der Chefredakteur sein soll. Ehe sich dieser allerdings nach dem Anliegen der Besucher erkundigt, zitiert er erst einmal mit wüsten Beschimpfungen einen gewissen Ḫalīl Afandī herbei, wie es scheint, den einzigen Redakteur, über den die Zeitschrift sonst noch verfügt. Er soll seinen Leitartikel für die nächste Nummer vorlegen, ist also der mutmaßliche Plagiator, mit dem sich Salīm auseinanderzusetzen haben wird. Als er den Raum betritt, mischt sich in Salīms Zorn allerdings gleich Mitleid: Ḫalīl Afandī ist ein gebrechliches, von der Armut gezeichnetes und noch dazu an nervösen Zuckungen leidendes altes Männchen. Der Chefredakteur wirft nur einen kurzen Blick auf das von ihm vorgelegte Manuskript des neuen Leitartikels, reißt dieses aber sogleich in Stücke und wirft es ihm mit der Bemerkung ins Gesicht, derartige Dummheiten könne er für die Publikation in seiner Zeitschrift nicht dulden, und der Leitartikel der letzten Woche sei das Beste gewesen, was Ḫalīl Afandī in seinem Leben geschrieben habe. Damit ist für Salīm und seine Anhänger der Punkt gekommen, an dem dieser letztwöchige Leitartikel als Plagiat entlarvt werden kann und muß. Salīm steht vom Stuhle auf und setzt zu einer Erklärung an; aber obwohl er mehrfach den Mund öffnet, bringt er angesichts der elenden Verfassung des alten Ḫalīl Afandī kein Wort über die Lippen. Diese Situation nutzt sein Gegner Maǧdī sofort aus. Er erklärt dem Chefredakteur, die Schülergruppe sei nur gekommen, um die Presse auf Mißstände aufmerksam zu machen, die sich aus dem neu eingeführten Lehrplan ergäben. Salīm ringt einen Augenblick mit sich, und nun hören seine Anhänger fassungslos, wie er plötzlich in mühsam zusammengestotterten Sätzen und mit verqueren Argumenten die Ausführungen Maǧdīs fortführt und sich nur noch über den neuen Lehrplan beschwert. Dann sinkt er auf seinen Stuhl zurück. Maǧdī verkündet daraufhin, man wolle den Chefredakteur nicht länger mit solchem Geschwätz stören, und führt die Gruppe aus dem Zimmer. Auf der Straße bricht er in triumphierendes Gelächter aus. Salīm selbst erklärt ihn zum Sieger der Wette, beglückwünscht ihn und reicht ihm die vereinbarte Wettsumme.

Nachdem die Kameraden auseinandergegangen sind, bleiben Salīm

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000331

und Ḥusayn unter sich. Ḥusayn bekennt dem Freund, daß er ihn wahrhaftig nicht mehr versteht: Warum hat er, obwohl die Umstände ihm so günstig waren, darauf verzichtet, für seine Rechte als Autor einzustehen oder sie durch ihn, Ḥusayn, verteidigen zu lassen? Salīm vermag ihm darauf nur zu sagen, daß es ihm ganz einfach gegen die Ehre gegangen sei, eine so kümmerliche Gestalt wie den armen Ḫalīl Afandī zu besiegen. Um für sein Recht kämpfen zu können, brauche er einen Gegner in voller Manneskraft, und wenn er über einen solchen die Oberhand behalte, dann erblicke er darin einen wirklichen Ruhm für sich. Sich aber mit einem so elenden Wesen wie dem alten Redakteur zu messen, finde er unwürdig. Nach einem Augenblick des Schweigens läßt er sich weinend an die Schulter des Freundes fallen.

Es ist dem Autor gelungen, das seelische Erleben des begabten und sensiblen Salīm differenziert und plastisch nachzuzeichnen, den abschließenden Höhepunkt des Konflikts zwischen ihm und Maǧdī mit einer packenden Innerlichkeit auszugestalten und diesem Konflikt eine überraschende, doch angesichts der Persönlichkeit des Helden durchaus überzeugende Lösung zu geben. Die Schlußerklärung, die Salīm seinem Freund über das Motiv seines Verzichts gibt, entbehrt nicht des ethischen Pathos: in ihr wird, sicher mit Absicht, das Titelwort der Zeitschrift, in der Salīm seine schriftstellerische Karriere zu begründen gedachte, *al-intiṣār*, d.h. „der Sieg", zum Leitbegriff einer tiefgehenden Reflexion darüber, welcherlei Siege wirklich rühmlich sind und welche nicht; und indem Salīm einem Sieg entsagt, der diesen Namen aus menschlichen Gründen nicht verdient hätte, erringt er einen bemerkenswerten Sieg über sich selbst. Der Autor vermeidet es allerdings geschickt, das Pathos, das in diesem Akt beschlossen ist, hohl werden zu lassen und Salīm zu einem ehernen Helden zu stilisieren: im letzten Satz der Geschichte sieht man den jungen Mann „wie ein Kind" an der Schulter seines Freundes weinen — eine Szene, die deutlich macht, daß er seinen Verzicht selbst erst seelisch bewältigen muß.

Die Charakteristik des Titelhelden hat nichts Statisches an sich; seine Persönlichkeit wird im Verlauf der Handlung bis in die Tiefe ausgelotet und wächst auch mit ihr. Etwas starr und flächig wirkt dagegen die Gestalt seines Widersachers Maǧdī; er ist von Anfang an nichts als der Neider und Angeber und tut auch bis zum Schluß nichts

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000332

anderes, als diese seine beiden hervorstechendsten Charaktermerkmale auszuleben. Daß er so einfach angelegt und so eindeutig negativ mit Salīm kontrastiert ist, verleiht der Geschichte einen Anflug von Schwarzweißmalerei, der sie allerdings nicht in den Bereich des Trivialen herabzuziehen vermag, weil ihre Wirkung ganz von der differenzierten Darstellung des Denkens und Empfindens des Titelhelden beherrscht ist.

Den Stoff der Geschichte verdankt der Autor wahrscheinlich in den Grundkonturen seinem Bruder MUḤAMMAD TAYMŪR: in dessen Romanfragment *aš-Šabāb aḍ-ḍāʾiʿ* (in *Mā tarāhu l-ʿuyūn* 269-340) geht es um einen Sekundarschüler mit schriftstellerischen Ambitionen, der seinen ersten eigenen Artikel in einer Zeitschrift unterzubringen versucht und dadurch mit einem neidischen Mitschüler in Konflikt gerät.

Ü: RC 32 (1954) 5-18 udT *L'héroïque pitié;* ebenso *Bonne fête* 161-173.

Nr. 47:

Ǧarīmat ḥubb, in: al-Hilāl Jg. 38 Nr. 1 (1.11.1929) 73-78. **WV**: **S** *al-Aṭlāl* (1934) 129-139; al-Qiṣṣa Nr. 69 (5.8.1952) 18-21.

Ein Ich-Erzähler, der durch einen zweiten mit den Worten „Der Erzähler berichtete mir folgendes: ..." eingeführt wird, gibt ein Abenteuer zum besten, das er nach eigener Angabe vor rund zwanzig Jahren gegen Ende seiner Sekundarschulzeit erlebt hat:

Um eine Klassenarbeit zu schwänzen, setzt er sich eines Tages in ein Café statt an seinen Platz im Schulzimmer. In dem Café fesselt bald ein unheimlich wirkender Mann in mittleren Jahren seine Aufmerksamkeit. Dieser Geselle tritt von hinten an ihn heran, tut zuerst einige dunkle Aussprüche im Sinne von „Heute entgeht sie mir nicht!" und nimmt ihm dann mit vorgehaltener Pistole die Zusage ab, ihm zur Ermordung seiner Ehefrau zu folgen. Er schildert dem Ich-Erzähler, wie sich diese seine Gattin, die vor der Heirat ein liebenswertes Wesen war, in der Ehe in eine Tyrannin verwandelt hat, die ihn ständig demütigt und auch betrügt. Zugleich gibt er jedoch zu erkennen, daß er diese Frau nach wie vor bis zur Hörigkeit vergöttert, ja ihr sogar nach Wunsch Liebhaber zuführt. Schon einmal hat er den Entschluß gefaßt, sie zu erschießen. Seine Durchführung scheiterte

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000333

jedoch daran, daß die Gattin spöttisch ihre Brust vor ihm entblößte, worauf er den Revolver sinken ließ und sich ihr zu Füßen warf. Heute nun will er sich durch die Mitnahme eines Zeugen, dem er seine Absicht im voraus bekanntgegeben hat und vor dem ihm sein Ehrgefühl keinen Rückzieher erlaubt, gewissermaßen zu dem Mord zwingen. Der Ich-Erzähler begleitet ihn wider Willen schaudernd in einem Wagen zu seiner Wohnung. Kaum sind die beiden ausgestiegen, stößt der Mann schon den Ruf hervor: „Da ist sie!" Der Ich-Erzähler sieht eine schöne junge Frau aus der Wohnungstür treten. Der Ehemann zückt den Revolver. Die Frau stutzt einen Moment und redet ihn dann von oben herab in tadelndem Tonfall an. Da richtet er den Revolver auf seinen eigenen Kopf, drückt ab und sinkt tot um.

Sieht man einmal von der — vielleicht allzu platten — Frage nach der Wahrscheinlichkeit der Handlung ab, so ist diese kleine Kriminalhumoreske sehr gelungen. Die unberechenbare Psychologie des aufgebrachten Ehemannes, die packend dargestellt ist, taucht die ganze Geschichte in eine gruselige Atmosphäre. Der Schluß ist angesichts der zuvor deutlich gewordenen Willensschwäche und Labilität des Mannes durchaus nicht unlogisch. Trotzdem kommt er sehr überraschend, da die Aufmerksamkeit des Lesers infolge der unfreiwilligen Zeugenfunktion und der ihm mitgeteilten Befürchtungen des Ich-Erzählers ständig auf die Fragen fixiert bleibt: Erschießt der Mann nun seine Frau wirklich? Muß der Ich-Erzähler dieses Verbrechen mit ansehen? Noch dazu hat der Ich-Erzähler auch Angst um sich selbst, die der Leser unwillkürlich mit ihm teilt, und diese Angst lenkt ihn und den Leser davon ab, an eine Lösung wie die nachher eintretende zu denken. In der Erzählhaltung überwiegt das knappe Berichten der wichtigsten Begebenheiten die anschauliche Schilderung, und selbst die letztere ist dort, wo sie vorkommt, knapp. Das entspricht der Eigenart der Handlung: in ihr beherrscht die geplante Tat das Interesse der Beteiligten und des Lesers, und deshalb rollt sie so rasch und geradlinig wie möglich auf das Ende zu und läßt für breite und plastische Retrospektiven in die Vorgeschichte des Ehedramas ebensowenig Zeit wie für ausführliche Personen- oder Milieubeschreibungen. Die wörtliche Rede besteht hauptsächlich in Monologen des zum Mord entschlossenen Ehemannes. Auch das entspricht der Situation: er ist es, der — um sich selbst unter Druck zu setzen und auch um des Lesers

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000334

willen — die Hintergründe seines Vorhabens aufdecken muß, und der Ich-Erzähler wagt eine wirkliche Gegenrede ohnehin nicht, da er mit der Pistole bedroht ist.

Nr. 48:

Umm Zayyān, in: al-Maǧalla al-ǧadīda Jg. 1 Nr. 2 (1.12.1929) 166-171. **WV: S** *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* (1934) 1-13 udT *al-ᶜAwda*; **S** *Qāla r-rāwī* (¹1942) 1-19, (Neuaufl. 1970) 113-125 ebenso; al-Qiṣṣa Nr. 66 (20.6.1952) 59-62 udT *Umm Zayyān*; **S** *Dunyā ǧadīda* o.J. (¹1957) 211-222 udT *al-ᶜAwda*.

Die Titelheldin dieser Geschichte ist eine vom Schicksal schwer geprüfte alte Frau, die ihr Los mit bewunderungswürdiger Geduld und Ausgeglichenheit trägt. Sie hat ihren Mann und alle ihre Kinder verloren und verdient sich nun mühselig ihr Brot, indem sie auf dem Landgut der Familie al-Ḥawāmidī den Backofen betreibt und bei Stallarbeiten mitwirkt. Ihre Wohnung ist das Backhäuschen selbst, und den Mittelpunkt ihres Alltagslebens bildet ihr kleiner Enkel al-Ġālī, der Sohn einer ihrer verstorbenen Töchter. Sein Vater ist inzwischen in eine andere Gegend gezogen und hat neu geheiratet, und dabei ließ er den Kleinen der Bequemlichkeit halber bei der Großmutter, in deren Obhut er nun aufwächst. Obwohl er ein nicht leicht zu bändigender Tunichtgut ist, liebt sie ihn abgöttisch und verwöhnt ihn, so sehr sie kann. Als der Junge sieben Jahre alt ist, erscheint eines Tages sein Vater. Er eröffnet Umm Zayyān, er wolle nun seinen Sohn als Dienstboten in den Haushalt einer Kairiner Familie bringen, damit er sich später in der Stadt einen guten Beruf suchen und eine angenehme Existenz aufbauen könne; das Landleben biete jungen Leuten heutzutage zu geringe Chancen, vorwärtszukommen. Umm Zayyān ist über den Gedanken, daß ihr Enkel sie verlassen soll, zunächst fassungslos. Nachdem der Vater des Jungen ihr vorgehalten hat, um wieviel besser er in der Stadt leben werde, und ihr ausgemalt hat, wie herrlich es sein werde, wenn er später als stattlicher junger Mann in feiner Kleidung auf dem Landgut erscheine, läßt sie ihn schließlich schweren Herzens, aber willig ziehen. Der Vater hat ihr versprochen, al-Ġālī werde jedes Jahr die Festtage bei ihr verbringen, und Umm Zayyān lebt innerlich davon, daß sie auf die Besuche ihres Enkels

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000335

wartet und davon träumt, wie prächtig er sich bis zu seinem Wiederkommen schon entwickelt haben wird und wie schön ihr Zusammensein mit ihm einst war. Doch bleibt al-Ġālī zu den Festen ein Mal ums andere aus, und die Naschereien und Spielsachen, die sie für ihn bereitgelegt hat, bleiben liegen. Um die Geschenke, die sie für ihren Liebling vorgesehen hat, doch noch in seine Hand gelangen zu lassen, bringt sie sie zu seinem Vater und bittet ihn, sie weiterzuleiten. Der aber verteilt sie, wenn sie wieder weg ist, einfach unter seine neue Familie. Nach zehn langen Jahren wird ihr tatsächlich ein Besuch al-Ġālīs angekündigt. Sie kann sich vor freudiger Erregung kaum fassen und bereitet für den Enkel Süßigkeiten und eines der von ihm früher so geliebten Strohpferdchen vor, als wäre er noch der kleine Junge, der sie einst verlassen hat. Als er dann eintrifft, erkennt sie ihn kaum wieder und er sie auch nicht. Er ist ein ziemlich grobschlächtiger und ungepflegter Bursche, der mit ihr und ihren Festüberraschungen offensichtlich nichts anzufangen weiß. Um ihm dennoch etwas Liebes zu tun, rafft sie in ihrer Ratlosigkeit die paar Geldstücke zusammen, die sie in ihrem Backhäuschen hat, und drückt sie ihm in die Hand mit der Aufforderung, er solle sich mit ihnen amüsieren. Er schiebt das Geld schweigend und ohne jedes Zeichen innerer Bewegung in seine Tasche. Dann läßt er sich für den Rest seines Aufenthalts auf dem Landgut nicht mehr bei seiner Großmutter blicken, sondern verlustiert sich nur noch mit den Bauernmädchen. Der Vater des Jungen, der noch einmal ins Backhäuschen kommt, während sein Sprößling diesen Vergnügungen nachgeht, findet Umm Zayyān weinend vor, mit einem Kinderǧilbāb von al-Ġālī und dem Strohpferdchen auf dem Schoß. Er fragt sie verwundert, wieso sie denn jetzt weine, wo doch gerade al-Ġālī zu ihr zurückgekehrt sei. Sie aber erklärt ihm bitter: « al-Ġālī ist schon vor langer Zeit gestorben, mein lieber Sohn, er ist schon gestorben, als er von uns fort und in die Stadt ging. » (13)

Die Titelheldin wird im ersten Absatz der Erzählung zusammenhängend charakterisiert, und zwar wieder weitgehend nach dem Personenzeichnungsstereotyp des Autors (s. o. p. 123). Aus der kurzen Darstellung ihres Vorlebens, die Teil dieses Stereotyps ist, entwickelt sich dann ihre Geschichte mit dem Enkel al-Ġālī heraus. Sie beginnt noch recht statisch mit einer Schilderung der Formen ihrer glücklichen Gemeinsamkeit mit dem Jungen und kommt erst kurz vor der Mitte

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000336

der Erzählzeit durch das Auftreten des Vaters, der den Kleinen in die Stadt bringt, in Bewegung. Im Zentrum des Interesses des Verfassers steht das seelische Erleben Umm Zayyāns, das feinfühlig, aber ohne Rührseligkeit beschrieben ist. Bei der gutherzigen und tapferen Frau hat man es wie in etlichen früheren Geschichten des Autors (s. o. p. 275, 292, 304, 310) mit einer pathologisch veränderten Psyche zu tun. Die Abweichung vom Normalen besteht hier in wuchernden Tagträumen, die den Wirklichkeitssinn der Heldin aus den Angeln heben. Doch ist das, wenn man so will, krankhafte Sichklammern der Hauptfigur an wirklichkeitsfremde Vorstellungen in diesem Falle nicht wie in dem der Helden anderer Geschichten Maḥmūd Taymūrs tödlich, sondern im Gegenteil ein lebenswichtiger Akt der Selbsterhaltung: ohne ihr Traumleben könnte Umm Zayyān ihr schweres Schicksal und insbesondere den Verlust ihrer letzten Bezugsperson, des Enkels al-Ġālī, wahrscheinlich nicht ertragen.

Ü: WIDMER, *Übertragungen I* 72-80; *Les amours de Sami* 109-119; JOHNSON-DAVIES, *Tales from Egyptian Life* 47-56.

Nr. 49:

ar-Raǧul al-marīḍ, in: al-Ḥadīṯ Jg. 4 Nr. 1 (1.1.1930) 65-74. **WV**: **S** *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) 71-89; **S** *Qāla r-rāwī* ([1]1942) 99-126, (Neuaufl. 1970) 181-200 udT *Raǧul marīḍ*; ebenso *al-Iṯnayn wa-d-dunyā* Nr. 1039 (10.5.1954) 24-27; ebenso **S** *Qalb ġāniya* ([3]1961) 230-255.

Die Geschichte schildert einen zunächst typischen, dann aber ungewöhnlich dramatisch endenden Tageslauf des Abū Ṣalāḥ Afandī, eines älteren Mannes, der schon seit vielen Jahren krank und an beiden Beinen gelähmt ist. Sie analysiert dabei psychologisch das Verhalten dieses Mannes, der wie nicht wenige in seiner Lage seine Krankheit ausnutzt, indem er seine Umwelt tyrannisiert und sich von ihr wie ein ungezogenes Kind verwöhnen läßt, und der im übrigen ständig zwischen Todesfurcht und Lebensüberdruß, Hypochondrie und selbstbetrügerischer Verkennung des Ernstes seines Zustands schwankt. Der Erzähler beschreibt außerdem, wie der Kranke von seiner gesamten Umgebung belogen und über die Nähe seines Endes hinweggetäuscht wird. An diesem Gaukelspiel beteiligen sich seine bei ihm wohnende

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000337

Tochter Nafīsa, seine alte Dienerin Umm Marzūq, sein Sekretär Šafīᶜ und auch sein Arzt. Der Arzt sagt ihm bei der Visite, er habe noch mindestens fünfzehn Jahre zu leben, vertraut aber seiner Tochter im Weggehen an, er gebe ihm allenfalls noch fünfzehn oder zwanzig Tage. Ebenso dick ist eine andere Lüge: wie jeden Dienstag, so liest man ihm auch heute einen Brief von seinem einzigen Sohn Ṣāliḥ (sic) vor, der vor fünf Jahren zum Studium nach Europa gereist ist; dabei ist dieser Sohn bereits vor vier Jahren mit dem Auto tödlich verunglückt, und man hat dem Vater seinen Tod bis jetzt verschwiegen und fabriziert allwöchentlich einen angeblich neu angekommenen Brief von ihm, damit der Alte wegen seiner langen Abwesenheit nicht Verdacht schöpft. Die Aufdeckung dieses Betrugs ist es, die an dem geschilderten Tag für den Kranken zur Katastrophe wird. Sie ist das Werk einer nichtsahnenden Besucherin, seiner alten Tante Umm Šaᶜbān, die ihn seit fünf Jahren nicht gesehen hat. Diese Frau erzählt ihm, ihre Tochter sei vor vier Jahren gestorben, im gleichen Jahr, in dem der teure Verewigte gestorben sei, und knüpft an den letzten Teil des Satzes eine an Abū Ṣalāḥ Afandī gerichtete Kondolenzformel. Dieser begreift zuerst gar nicht, wen sie mit dem Verewigten meint. Als sie ihm das daraufhin im Klartext sagt, durchschaut er den Sachverhalt und sinkt vom Schlag getroffen um.

In der Sammlung *Qāla r-rāwī* 1942 und späteren Wiederabdrucken hat die Geschichte einen anderen, für den Kranken schonenderen Schluß. Dort gelingt es der Tochter, der alten Dienerin und dem Sekretär gemeinsam, die Lüge trotz der Aussage der Tante aufrechtzuerhalten, indem sie den alten Mann mit vereinten Kräften davon überzeugen, daß die Tante verrückt und aus der Nervenheilanstalt entwichen sei und seit dem Tode ihrer eigenen Tochter ständig allen Vätern und Müttern zum Tode ihrer Kinder kondoliere. Der Kranke — er heißt jetzt Šafīq Bek — weist darauf seinen Sekretär sogar noch an, den Monatswechsel des angeblich nach wie vor in Europa studierenden Sohnes zu erhöhen, und die Tochter Nafīsa verbietet der protestierenden Tante unwirsch den Mund.

Eine umfassende Charakteristik gibt die Geschichte ihrer Zielsetzung entsprechend nur von dem Titelhelden. Von ihm wird ein sehr plastisches Persönlichkeitsbild entworfen. Das wichtigste Gestaltungsmittel

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000338

ist hierbei wie auch bei der Darstellung der Lügen, mit denen man den Kranken leben läßt, der Dialog. Er wirkt, obgleich er bis auf wenige Dialekteinsprengsel in *fuṣḥā* gehalten ist, verhältnismäßig wirklichkeitsnah, weil er in Wortwahl, Satzbau und Regieführung der emotionalen Lage der Beteiligten Rechnung trägt: der Kranke macht seinem Unmut über sein Los unter anderem dadurch Luft, daß er mit Schimpfwörtern um sich wirft und einmal einem Gesprächspartner mitten ins Wort fällt (85); an mehreren Stellen wird in unvollständigen Sätzen und mit Redefiguren gesprochen, die für den mündlichen Ausdruck in Situationen der Erregtheit typisch sind.

Ü: *Le courtier de la mort* 178-192 udT *Un malade.*

Nr. 50:

aš-Šayṭān, in: al-Maǧalla al-ǧadīda Jg. 1 Nr. 4 (1.2.1930) 417-426.
WV: **S** *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* (1934) 67-87.

Der Ich-Erzähler, der zu Beginn der Geschichte von einem zweiten Ich-Erzähler mit den Worten „Mein Freund erzählte mir folgendes: ..." eingeführt wird, ist Primarschullehrer und wohnt mit seiner Mutter und einer alten Dienerin in einem noch ländlichen Vorort der ägyptischen Hauptstadt. Er ist dort erst kürzlich neu zugezogen und leidet anfangs unter Langeweile. Doch lernt er nach einiger Zeit Šayḫ Muwāfī kennen, einen liebenswürdigen pensionierten Arabischlehrer, der seinen Vorstellungen von einem kultivierten und unterhaltsamen Freund genau entspricht. Der alte Mann verbringt seinen Ruhestand in einem etwas abgelegenen Haus auf der Gemarkung des Ortes. Er hat begonnen, sich mit Hilfe des Gärtnerburschen ᶜAzzāzī einen Gemüsegarten anzulegen, und vergnügt sich ansonsten mit seinen Büchern. Der Ich-Erzähler findet in ihm einen sprachwissenschaftlich und literarisch sehr gebildeten Menschen, in dessen Haus er sehr gern seine Feierabende mit gemeinsamer Lektüre in arabischen Klassikern und angeregtem Gespräch verlebt. Nur zweierlei fällt ihm an Šayḫ Muwāfī negativ auf: eine gewisse Neigung zum Aberglauben und die relative Grobheit, mit der er seine einzige Hausgenossin, eine zwölf- oder dreizehnjährige Tochter, behandelt. An dem Mädchen fällt

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000339

dem Ich-Erzähler nichts Besonderes auf außer der Tatsache, daß es äußerlich sichtbar in die Phase der Pubertät eingetreten ist. Der alte Vater vertritt ihm gegenüber die Ansicht, daß sich Mädchen in diesem Alter nur dann auf sittsame Weise entwickeln können, wenn man sie mit äußerster Härte anfaßt.

Nach vielen angenehmen Lese- und Gesprächsabenden stellt der Ich-Erzähler fest, daß sich das freundliche Naturell von Šayḫ Muwāfī auf einmal krankhaft verändert: er wird übernervös und bekommt aus geringfügigen Anlässen cholerische Anfälle, so daß er einmal sogar Anstalten macht, mit dem Stock auf den Ich-Erzähler einzuschlagen, als dieser eine abweichende Meinung äußert; überdies mehren sich die Anzeichen dafür, daß er von einem immer stärker werdenden Dämonenglauben besessen ist. Dieser Dämonenglaube greift fast auch auf den Ich-Erzähler über, als dieser einmal auf dem Rückweg von dem einsamen Haus des greisen Freundes dicht bei einem verlassenen Schöpfwerk, um das nach den Erzählungen des abergläubischen Gärtners ᶜAzzāzī nächtens teuflische Wesen herumirren sollen, das Gewimmer einer hohen Stimme hört, in die sich das häßliche Gedröhn einer tiefen mischt. Er berichtet dem Šayḫ Muwāfī von seiner Wahrnehmung, indem er ihm andeutet, seine Theorie von der Existenz der Ǧinn sei vielleicht doch wahr. Der Greis nimmt diese Mitteilung begierig auf und erklärt ihm, er habe da bestimmt eine Begegnung mit dem Teufel gehabt. Als ihn der Ich-Erzähler fragt, ob er selbst denn schon einmal den Teufel gesehen habe, gibt er eine befremdliche Antwort, deren grausamer Sinn dem Ich-Erzähler und dem Leser erst später klar wird: noch habe er den Teufel nicht gesehen, aber er werde ihn bald sehen, wenn er ihn aus seinem Gefängnis befreit habe. In der Folgezeit empfängt er den Besuch des alten Mannes meist in seiner eigenen Wohnung. Wie früher lesen und diskutieren sie zusammen, aber ihr Verhältnis ist nicht mehr so unbefangen und freundschaftlich offen wie zuvor. Dem Šayḫ Muwāfī liegt sichtlich seine Dämonenfurcht auf der Seele, die er nur mühsam verdrängt. Eines Abends bittet er den Ich-Erzähler, ihm ein großes Geheimnis eröffnen zu dürfen, das ihn schrecklich quäle, bringt dieses Geheimnis dann aber nicht über die Lippen und verschiebt dessen Preisgabe auf den nächsten Abend, für den er ihn zu sich einlädt. Der Ich-Erzähler folgt dieser Einladung. Zu seinem Erstaunen veranstaltet der alte Mann

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000340

mit ihm eine Lesesitzung, als wäre nichts gewesen, und beteuert, es gehe ihm glänzend. Als der Ich-Erzähler ihn auf das angekündigte Geheimnis anspricht, weist er ihn recht unwirsch aus dem Haus. Auf dem Rückweg trifft der Ich-Erzähler den Gärtner ʿAzzāzī und ist froh, als ihm dieser anbietet, ihn nach Hause zu begleiten. ʿAzzāzī erzählt ihm, er habe den Dienst bei dem pensionierten Arabischlehrer quittiert, weil dieser ihn immer roher beschimpft und schikaniert habe. Die beiden kommen gerade an dem verlassenen Schöpfwerk vorbei, da ertönt wieder die gleiche Mischung von hohem Gewimmer und tiefem Gebrüll, das der Ich-Erzähler beim Passieren dieser Stelle schon einmal gehört hat. Diesmal glaubt er aber eindeutig wahrzunehmen, daß es sich um menschliche Stimmen handelt, von denen die eine um Hilfe ruft. Er drängt den Gärtner, mit ihm umzukehren und nachzusuchen, wo sich da jemand in Not befindet. ʿAzzāzī redet ihm diesen Gedanken jedoch aus, indem er ihm lachend auseinandersetzt, das sei nur das übliche Treiben der Ǧinn.

Am Abend darauf begibt er sich nach dem Essen in ein kleines Café am Bahnhof, um bei einer Wasserpfeife der Beklommenheit Herr zu werden, die sich seiner nach diesem Erlebnis bemächtigt hat. Da gesellt sich ihm der Briefträger des Orts zu und fragt ihn aus gegebenem Anlaß, wann er den Šayḫ Muwāfī zum letzten Mal gesehen habe. Er selbst hat nämlich, wie er berichtet, im Laufe des Tages zweimal versucht, dem Greis in dessen einsamem Haus einen Einschreibebrief zuzustellen, aber er wollte ihm nicht öffnen; die Milchfrau hat ihm erzählt, ihr sei es ebenso gegangen, und der Alte habe sie hinter der Tür hervor aufgefordert, sie solle verschwinden und ja nie wiederkommen. Diese beunruhigenden Nachrichten veranlassen den Ich-Erzähler, in Begleitung des Briefträgers und eines kräftigen jungen Fellachen sofort mit dem Esel im Eilschritt zum Haus des greisen Arabischlehrers hinauszureiten, um nach dem Rechten zu sehen. Schon von weitem hören sie Šayḫ Muwāfī mit markerschütternder Stimme brüllen: „Fahr heraus, fahr heraus aus deinem Gefängnis, Satan!" Als sie an dem Haus ankommen, reagiert der Alte auf ihr Klopfen nicht. Sie brechen darum die Tür mit einer Axt auf. In einem feuchten Zimmer im Souterrain bietet sich ihnen dann ein grausiges Bild: der offenkundig geistesgestörte Greis hockt vor der Leiche seiner Tochter, die vor Verwahrlosung und Mißhandlung schon fast nicht mehr kenntlich ist.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000341

Er sagt, er habe an ein paar begehrlichen Blicken, die das Mädchen dem Gärtner ʿAzzāzī zugeworfen habe, erkannt, daß der Teufel in es gefahren sei. Um ihn dazu zu bringen, wieder aus seiner Tochter auszufahren, habe er diese bei kärglicher Nahrung eingesperrt und zu foltern begonnen. Der Teufel sei aber hartnäckig in ihr geblieben. Deshalb habe er dem Mädchen schließlich die Nahrung völlig entzogen, ihm nur noch Wasser gegeben und gleichzeitig die Folter verstärkt. Jetzt sei ihm sein Vorhaben endlich gelungen, denn er habe den Teufel in Form eines Dampfes aus dem Munde der Tochter zur Decke aufsteigen sehen. Der Ich-Erzähler macht sich nun, da er begreift, was vorgefallen ist, schwere Vorwürfe, daß er das Mädchen nicht am Vorabend gerettet hat, als dies noch in seiner Macht stand. Šayḫ Muwāfī bricht indessen erschöpft zusammen. Da tragen der Ich-Erzähler und der Postbote den alten Mann und dessen Tochter ins Schlafzimmer, um sie dort aufzubetten, und schicken den jungen Fellachen nach der Polizei und einem Arzt.

Wie in *ʿIfrīt Umm Ḫalīl*, so geht es auch in dieser Geschichte um einen sich allmählich entwickelnden Dämonenglauben als Altersleiden, das den Zerfall einer Persönlichkeit herbeiführt. Während allerdings die erstgenannte Erzählung von einer Angst handelt, durch die der Dämonengläubige nur sich selbst schädigt und letztlich zu Tode kommt, richtet sich hier der Dämonenglaube des alten Mannes aggressiv nach außen und verursacht den Tod eines unschuldigen jungen Mädchens. Außerdem sind hier am Krankheitsbild des alten Mannes die schizophrenen Züge ausgeprägter als in *ʿIfrīt Umm Ḫalīl*: Šayḫ Muwāfī hat gegen Ende der Geschichte klar zwei verschiedene Persönlichkeiten, von denen er die eine, die des aggressiven Dämonengläubigen, immer wieder vor der Außenwelt und sogar dem Freund zu verstecken sucht; er verhält sich zeitweilig ganz so, als wäre mit ihm alles beim alten; aber manchmal tritt dann doch von einem Augenblick auf den anderen die Krankheit, die er sonst nur gegenüber der unglücklichen Tochter auslebt, auch gegenüber Dritten unübersehbar hervor. Die Charakteristik der Personen hat verhältnismäßig wenig Klischeehaftes an sich. Zwar erhält Šayḫ Muwāfī im ersten Absatz eine zusammenhängende Persönlichkeitsbeschreibung, aber sie ist recht kurz gehalten und knüpft nur in einem Teil ihrer Komponenten an das Personenzeichnungsstereotyp des frühen Maḥmūd Taymūr (s. o. p. 123)

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000342

an. Die Veränderungen in der Psyche dieses Helden sind aus der Perspektive des Ich-Erzählers scharf beobachtet und der Personenkonstellation entsprechend — der Patient ist der einzige engere Freund des Berichtenden innerhalb des Ortes — weniger kühl und mit mehr menschlicher Anteilnahme beschrieben als die vergleichbaren Prozesse in allen früheren Wahnsinnsgeschichten des Autors. Der Einsatz des bis zu einem gewissen Grade in das Krankheitsgeschehen verwickelten Ich-Erzählers erhöht geschickt die Spannung, besonders dadurch, daß der Ich-Erzähler sich stellenweise selbst am Rande des Dämonenglaubens bewegt und gerade deshalb die Vorgänge im Hause seines greisen Freundes nicht rechtzeitig genug durchschaut, um dessen Tochter retten zu können. Die Perspektive des Ich-Erzählers ist konsequent durchgehalten. Trotzdem blickt der Leser hinsichtlich der sich anbahnenden Familientragödie früher durch als er, weil er seine gruseligen Wahrnehmungen aus der Distanz desjenigen, der sie nicht mit eigener Person macht, sachlicher zu deuten weiß.

Ü: *Les amours de Sami* 151-166 udT *Un démon.*

Nr. 51:

Ǧaḥīmu mraᵓa, in: as-Siyāsa al-usbūᶜīya Nr. 215 (19.4.1930) 18-20. **WV**: **S** *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* (1934) 45-66; al-Qiṣṣa Nr. 53 (5.12.1951) 20-24.

ᶜAbdarrasūl Afandī, ein mehr durch sein Nachtleben als durch seine Berufsarbeit ermüdeter Beamter des Finanzministeriums, tritt einen auf zwei Monate geplanten Erholungsurlaub in einem Badeort an der ägyptischen Mittelmeerküste an. Dort trifft er in einem griechischen Café einen aus Ägyptern und Syrern bestehenden Freundeskreis an, in den er gleich aufgenommen wird, weil er eines seiner Mitglieder, einen syrischen Bankier, aus Kairo kennt. Zu diesem Zirkel gehört auch der fünfundfünfzigjährige Ḫawāǧa Naᶜūm, ein nach Ägypten ausgewanderter Syrer, der einstmals in seiner Heimat als mehrfacher Hotel- und Cafébesitzer sehr reich gewesen ist, mit seiner erst dreißigjährigen bildschönen und äußerst koketten Frau. Diese Madame Naᶜūm bezaubert ᶜAbdarrasūl Afandī auf den ersten Blick und wirft sich ihm kühn an den Hals, indem sie sich unaufgefordert

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000343

in seinem Hotelzimmer zu einer feurigen Liebesnacht einstellt. Sie beruhigt ihn bei dieser Gelegenheit hinsichtlich ihres Ehemannes, indem sie behauptet, letzterer sitze mit seinen Freunden bei Schnaps und Tricktrackspiel zusammen und komme ohnehin nicht vor dem nächsten Morgen nach Hause. Tags darauf läßt Ḫawāǧa Naᶜūm ᶜAbdarrasūl durch einen Dieser mitteilen, er bitte ihn zu einem dringenden Gespräch in das Café. ᶜAbdarrasūl befürchtet schon, die Affäre vom Vorabend sei entdeckt. Zu seiner Beruhigung will Ḫawāǧa Naᶜūm jedoch mit ihm nicht über diese Angelegenheit sprechen, sondern ihn zum Kauf von Aktien für ein von ihm geplantes Vergnügungskasino bewegen. Madame Naᶜūm, die mit zweien der Freunde an einem anderen Tisch des Cafés sitzt, bedeutet ihm durch verstohlene Zeichen, er solle hinhaltend antworten, und nachdem er das getan hat, warnt sie ihn in einem unbeobachteten Moment unter vier Augen davor, sich auf das Projekt einzulassen, da es unseriös sei. Sie bittet ihn außerdem, am Abend ein Taschentuch aus dem Fenster seines Hotelzimmers zu hängen, und kündigt an, er werde um Mitternacht unter diesem Fenster jemanden eine bestimmte Erkennungsmelodie pfeifen hören. Das tritt auch tatsächlich ein, und als er zum Fenster stürzt, sieht er Madame Naᶜūm oder, wie sie mit dem Vornamen heißt, Nāᶜisa schon mit katzenhafter Behendigkeit zu ihm heraufklettern. Er zieht sie ins Zimmer und feiert mit ihr eine zweite Liebesnacht. Einige weitere Nächte verlaufen ebenso. Da fordert sie ihn bei einem Zusammentreffen im Café auf, sich abends um elf Uhr unter ihrem mit einem herausgehängten Taschentuch gekennzeichneten Fenster des Sommerhäuschens einzufinden, das sie mit ihrem Mann bewohnt. Er steigt also am Abend bei ihr ins Fenster, wie sie es zuvor bei ihm getan hat, im Vertrauen darauf, daß ihr Mann außer Hauses ist und erst gegen Morgen kommt. Zu seinem Schrecken hört er aber Ḫawāǧa Naᶜūm bald im Nebenzimmer husten. Die schöne Nāᶜisa läßt es bei diesem Stand der Dinge nicht bewenden, sondern fängt mit ihrem Mann, den sie „Papa“ nennt, frech von Zimmer zu Zimmer eine Konversation an, die damit endet, daß sie ihn auffordert, doch herüberzukommen und ihr einen Gutenachtkuß zu geben. Dem Liebhaber gefriert förmlich das Blut in den Adern, und er kann sich gerade noch unter Madames Bett verstecken, ehe deren Ehegatte wirklich hereinkommt und ihr den befohlenen Gutenachtkuß gibt. Als der

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000344

Ḫawāǧa den Raum wieder verlassen hat, möchte ᶜAbdarrasūl am liebsten auch gleich gehen, denn er findet, daß Nāᶜisa mit ihm ihrem Mann gegenüber denn doch ein zu unverfrorenes und riskantes Spiel treibt. Sie betört ihn allerdings mühelos so, daß er doch bleibt und mit ihr die Nacht verbringt. Die ersten drei Wochen seines Aufenthalts hindurch trifft er nun jede Nacht entweder in seinem oder in ihrem Zimmer mit ihr zusammen. Dabei wächst in ihm stetig die Scham über die Dreistigkeit, mit der sie beide den Ḫawāǧa Naᶜūm sogar in dessen eigener ehelicher Wohnung hintergehen, und das Verhältnis beginnt ihn bis an die Grenze des Erträglichen zu ekeln. Ihm wird klar, daß es ihm unmöglich ist, auch noch den Rest des Urlaubs so zu verbringen. Darum entschließt er sich von einem Augenblick auf den anderen, seine Koffer zu packen und mit dem nächsten Dampfer, der nach Damiette geht, abzureisen. Um sich zu zwingen, bei dieser seiner Entscheidung zu bleiben, übergibt er kurz vor dem Ablegen des Schiffes dem Ḫawāǧa Naᶜūm sein ganzes restliches Urlaubsgeld als Beteiligung an dem von diesem geplanten Kasino.

Der Held ᶜAbdarrasūl Afandī wird im ersten Absatz mit einer Aufzählung seiner äußeren Merkmale beschrieben, die an das entsprechende Element in Maḥmūd Taymūrs frühem Personenzeichnungsstereotyp (s. o. p. 123) erinnert. Im übrigen wird er durch sein Handeln hindurch charakterisiert. In der Erzählung überwiegt ein knapper Berichtsstil, der sich an die wichtigsten Begebenheiten in der Entwicklung der ehebrecherischen Liebesbeziehung hält. Nur stellenweise — und zwar speziell dort, wo der Autor die Handlung humoristisch ausschöpft — erlangt sie szenische Anschaulichkeit; so z.B. einmal nach dem ersten Zusammentreffen von Nāᶜisa und ᶜAbdarrasūl, als der Held sich in dem geheimen Wunsch, von der schönen Syrerin gesehen zu werden, in schneeweiße Kleidung wirft und auf einem Sportplatz an der Seepromenade Turnübungen am Reck vollführt, und später bei seinem ersten und aufregendsten Besuch in der ehelichen Wohnung von Nāᶜisa, als er den Gatten seiner Geliebten unter deren Bett hervor beobachtet. Die Schlußpointe entbehrt nicht der Originalität: ᶜAbdarrasūl kauft sich von etwas, was er nicht will, dem Verhältnis zu Madame Naᶜūm, durch etwas frei, was er eigentlich auch nicht will, nämlich die Beteiligung an dem Kasinoprojekt von Ḫawāǧa Naᶜūm. Mit dieser Lösung beschwichtigt er

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000345

nicht nur sein schlechtes Gewissen dem Ehemann der Geliebten gegenüber wenigstens ein bißchen, sondern er schneidet sich selbst finanziell die Möglichkeit ab, sein bisheriges Leben mit der Geliebten fortzusetzen.

Nr. 52:

al-Yatīma, UT *qiṣṣa miṣrīya*, in: al-Mağalla al-ğadīda Jg. 1 Nr. 7 (1.5.1930) 807-813. **WV**: al-Mağalla al-ğadīda [al-usbūᶜīya] Nr. 41 (3.4.1935) 11-13 udT *Qiṣṣat al-yatīma*, mit UT *qiṣṣa miṣrīya*; **S** *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* (1936) 19-32; al-Qiṣṣa Nr. 74 (20.10.1952) 4-7; al-Adīb Jg. 12 (Februar 1953) 8-11 udT *Sitt al-kull*.

Der Ich-Erzähler — der in den Zeitschriftenfassungen noch mit der Formel „Einer meiner Freunde erzählte mir folgendes: .. " durch einen zweiten Ich-Erzähler eingeführt wird — ist ein Medizinstudent aus offensichtlich wohlhabender Familie. Er wohnt im Darb al-Ğamāmīz in Kairo und pflegt freundschaftlichen Umgang mit dem Barbier Usṭā Yāqūt, der ebendort seinen Laden hat und den er wegen seines schlichten, lauteren und stets heiteren Wesens besonders schätzt. Der Usṭā Yāqūt hat eine einzige Tochter, die siebenjährige niedliche und immer vergnügte Sitt al-kull, mit der der Ich-Erzähler ebenfalls eng befreundet ist. Außerdem beschäftigt der Meister in seinem Laden einen siebzehnjährigen Lehrling namens Sallām, den er einst aus Barmherzigkeit von der Straße aufgelesen und als Pflegesohn angenommen hat und dem er das Geschäft zu vererben gedachte. Inzwischen hat sich Sallām aber als ein Nichtsnutz erwiesen, der hauptsächlich daran interessiert ist, Frauen nachzustellen.

Eines Tages zeigt der Usṭā offenkundige Anzeichen einer Krankheit. Aus Gründen der Ergebung in Gottes Willen möchte er zunächst keinen Arzt aufsuchen, läßt sich dann aber auf Drängen des Ich-Erzählers schließlich doch behandeln, was ihm sichtlich gut tut. Nachdem der Ich-Erzähler sich länger als geplant, nämlich volle drei Monate in der Sommerfrische in Alexandria aufgehalten hat, trifft er ihn allerdings wieder in schlechtem körperlichem Zustand an und bemerkt zudem, daß er begonnen hat, sein Äußeres zu vernachlässigen. Ein paar Tage später sitzt die kleine Sitt al-kull bitterlich weinend am Straßenrand in der Nähe des Hauses des Ich-Erzählers . Sie erklärt ihm, ihre Mutter

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000346

sei gestorben. Er kann sie vorläufig trösten, indem er ihr etwas Geld zum Kauf von Süßigkeiten gibt, und sucht dann sofort ihren Vater in dessen Laden auf. Der eröffnet ihm, seine Frau sei gar nicht gestorben, wie er seiner kleinen Tochter gegenüber angegeben habe, sondern sie sei mit dem Lehrling Sallām durchgegangen, da ihr das Leben an der Seite ihres kranken Mannes nicht behagt habe. Usṭā Yāqūt bricht nach dieser Erklärung weinend zusammen und kann sich, als die kleine Sitt al-kull mit ihren Süßigkeiten eintrifft, nur mit Mühe wieder fassen. Gesundheitlich geht es mit ihm nun ständig weiter bergab. Eines Tages erscheint Sitt al-kull verstört in der Wohnung des Ich-Erzählers, sagt mehrmals, sie habe Angst, und berichtet ihm schließlich, sie habe in der letzten Nacht ein schreckliches Geräusch gehört, und am Morgen sei es ihr dann nicht gelungen, den Vater aufzuwecken. Der Ich-Erzähler begleitet sie sofort nach Hause. Nachdem er den Usṭā Yāqūt untersucht (und dabei seinen Tod festgestellt) hat, schickt er die Kleine mit etwas Geld zum Süßwarenladen und bittet sie, dort ihn und ihren Vater zu erwarten. Das Mädchen geht vergnügt darauf ein. Später holt der Ich-Erzähler Sitt al-kull beim Süßwarengeschäft ab, erklärt ihr, ihr Vater sei nur für ein paar Tage verreist und werde ihr bei der Rückkehr viele Spielsachen und Süßigkeiten mitbringen, und schlägt ihr vor, während der „Abwesenheit" des Vaters bei ihm zu wohnen. Sie nimmt diesen Vorschlag vertrauensvoll und guter Dinge an.

Die Personen werden zwar teilweise immer noch durch einen Passus eingeführt, der ihre hervorstechenden Merkmale in direkter Nennung aufzählt (s. z.B. 20 zu Usṭā Yāqūt), doch folgt dieser Passus inhaltlich nicht mehr dem Personenzeichnungsstereotyp des frühen Maḥmūd Taymūr (s. o. p. 123), und die Personencharakteristik ist auch nicht auf ihn beschränkt, sondern setzt sich danach durch die Handlung fort. An Usṭā Yāqūt werden vor allem Gottergebenheit bis zum Fatalismus und Gutherzigkeit herausgearbeitet. Er vertritt den Typus des schlichten, seinem Wesen nach von Hause aus stets zufriedenen und freundlichen Armen und ist damit zu Beginn der Geschichte ein Pendant zu Šayḫ Ǧumᶜa auf anderer sozialer Ebene, nämlich der des städtischen Kleinhandwerkerstandes. Seinem Unglück steht er gänzlich passiv gegenüber und ist ihm deshalb wehrlos ausgeliefert. Die Psychologie der kleinen Tochter, auf die der Ich-Erzähler in humanitärer Absicht gezielt eingeht, scheint selbst für eine Siebenjährige etwas zu

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000347

unkompliziert: ein paar Groschen für Süßigkeiten genügen, um Sitt al-kull von einem Augenblick zum anderen über den vermeintlichen Tod der Mutter und die von beängstigenden Umständen begleitete „Abwesenheit" des Vaters vollkommen hinwegzutrösten. Die Humanität des Ich-Erzählers ist vom Autor her sicher ehrlich gemeint, gerät aber durch die Handlungskomposition etwas ins Zwielicht: der vermögende junge Medizinstudent, der mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit einen Großteil des Unglücks (dauerhafte Verschlechterung des Gesundheitszustands und endlich Tod des Usṭā Yāqūt, damit auch Verwaisung seiner Tochter) durch sein Einschreiten hätte verhindern können, ist immer erst kurz nach dem Eintreten verhängnisvoller Ereignisse zur Stelle, und zwar infolge von Umständen, die der Autor auf höhere Gewalt zurückführt, die man aber auch als nicht gar so zwingend beurteilen könnte (ausgedehnter Aufenthalt in der Sommerfrische, zufälliges tagelanges Beschäftigtsein außerhalb des Darb al-Ğamāmīz). Er kommt im Ernstfall immer gerade noch zurecht, um Mitleid zu üben und Trost und Geld für Süßigkeiten zu spenden. Immerhin deutet der Schluß an, daß sein Mitleid im Hinblick auf die verwaiste kleine Sitt al-kull die Form eines etwas ernsthafteren Engagements annimmt. Das könnte ein Hinweis darauf sein, daß der Autor doch auch in gewissen Fällen die von ihm sonst für seine Erzähler bevorzugte Rolle des vornehm-mitleidigen Beobachters als unzureichend empfand.

Ü: WIDMER, *Übertragungen I* 93-103 udT *Die Waise*; RC 24 (1949-50) 347-355 udT *L'orpheline*, so von dort übernommen in *Le courtier de la mort* 131-140.

Nr. 53:

Laylat al-hanā (sic), in: al-Ḥadīṯ Jg. 4 Nr. 5 (1.5.1930) 360-366.
WV: **S** *al-Aṭlāl* (1934) 141-148; al-Qiṣṣa Nr. 73 (5.10.1952) 6 f.

Der Held dieser Geschichte, Šayḫ Mabrūk, ist ein fünfundfünfzigjähriger Grundbesitzer aus der Provinz al-Buḥayra. Er ist ein kleiner, rundlicher, sehr schüchterner und menschenscheuer Mann. Das ganze Jahr verbringt er auf dem Lande, bis auf ein paar Tage um die Zeit des Mawlid-Festes von Sayyidnā l-Ḥusayn, die er regelmäßig nach

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000348

Kairo fährt, um das Grab des Heiligen zu besuchen. Bei diesen Aufenthalten wohnt er stets bei Šayḫ ᶜAbdalḥalīm, dem einzigen Verwandten und Bekannten, den er in der Hauptstadt hat. Er pflegt ihm ländliche Gastgeschenke wie Butter, Eier und Geflügel mitzubringen und wird jedesmal gut aufgenommen. Nun will es das Unglück, daß sich die beiden Šayḫs bei einem dieser Besuche zerstreiten und beschließen, nicht mehr miteinander zu verkehren. Das hat zur Folge, daß sich Šayḫ Mabrūk im nächsten Jahr bei seiner Wallfahrt zu Sayyidnā l-Ḥusayn ein anderes Quartier suchen muß. Dieses Problem scheint sich schon vor seiner Ankunft in Kairo auf einfache Weise zu lösen: in einem Witzblatt, das er sich auf der Zugfahrt in die Hauptstadt kauft, um sich nicht mit seinen Abteilgenossen unterhalten zu müssen, wirbt per Inserat ein billiges Hotel mit dem schönen Namen „Gasthaus zum Glück" (Lūkandat al-hanā), das noch dazu nicht weit von Sayyidnā l-Ḥusayn liegt. Dorthin lenkt er also seine Schritte und preist den Heiligen dafür, daß er ihn mit einer so günstigen Unterkunft gesegnet hat. In der ersten Nacht zeigen ihm allerdings unzweideutige Geräusche im Nebenzimmer, daß er in ein Bordell geraten ist. Am nächsten Morgen packt er entrüstet seine Siebensachen und verläßt das „Gasthaus zum Glück" mit dem vorwurfsvollen Ausruf „So also treibst du es mit mir, Sayyidnā Ḥusayn!" Er fährt sofort nach Hause und würdigt den Heiligen künftig keines Besuches mehr.

Zu Beginn wird Šayḫ Mabrūk ganz nach dem Personenzeichnungsstereotyp des frühen Maḥmūd Taymūr (s. o. p. 123) charakterisiert. Aus der Beschreibung der Lebensgewohnheiten, die zu diesem Stereotyp gehört, entwickelt sich dann die Handlung heraus. Die Humoreske, deren Pointe darin besteht, daß der fromme Mann die Peinlichkeit der infolge seiner eigenen Naivität und Weltfremdheit fehlgegangenen Quartierwahl als persönlichen Affront des Heiligen gegen ihn auffaßt, ist in knappen und der Mentalität des Helden entsprechend schlichten Worten, aber doch farbig gestaltet. Der vorwurfsvolle Ausruf, mit dem Šayḫ Mabrūk dem „Gasthaus zum Glück" und zugleich Sayyidnā l-Ḥusayn den Rücken kehrt, ist im ägyptischen Dialekt gehalten und unterstreicht damit, daß der Held ganz und gar ein Mann vom Lande ist und sich eben deshalb durch die Vorgänge in der Herberge so brüskiert fühlt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000349

Nr. 54:

Abū ᶜAlī ᶜāmil artist, UT *riwāya qaṣaṣīya miṣrīya min an-naqd al-fukāhī*, Widmung *ilā ǧamāᶜat al-adab al-qawmī*, in: as-Siyāsa al-usbūᶜīya Nr. 235 (6.9.1930) 18 f., Nr. 236 (13.9.1930) 9 f., Nr. 237 (20.9.1930) 12 f., Nr. 238 (27.9.1930) 18 f. und 27, Nr. 239 (4.10.1930) 22 f., Nr. 240 (11.10.1930) 13 und 27, Nr. 241 (18.10.1930) 13 und 26. **WV**: **S** *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* (1934) 113-162; **S** *Abū ᶜAlī al-fannān*, Serie „Iqraᵓ" Nr. 136 (1954) 6-78.

Diese Erzählung setzt die Grundzüge der Handlung der Geschichte *Muḏakkirāt artist*, die im Sommer 1926 in „al-Faǧr" erschienen war, nach hinten fort. Sie verwendet den ursprünglichen Handlungskern jedoch in veränderter sprachlicher Gestaltung weiter und fügt ihm soviel hinzu, daß er nur noch weniger als die Hälfte der neuen Handlung ausmacht: die Stelle, die dem Schluß von *Muḏakkirāt artist* entspricht, kommt bereits auf die erste Seite der dritten der insgesamt sieben etwa gleich langen Fortsetzungen zu stehen. Außerdem wird der aus *Muḏakkirāt artist* übernommene Stoff durch die zusätzlich angefügten Handlungspartien in einen Kontext gestellt, der seine ursprüngliche Aussage grundlegend verändert. Angesichts dieser Tatsachen ist *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* als ein im wesentlichen neues Werk zu bewerten und gesondert zu betrachten.

Die Erzählung hat auch in dieser erweiterten Neufassung noch Memoirenform und handelt von den Lebenserfahrungen eines jungen Mannes mit schauspielerischen Ambitionen. Dieser heißt jetzt Ḥasan ᶜAbdalkarīm und nennt sich zusätzlich Abū ᶜAlī, seit er einmal — noch als Kaufmannsgehilfe — in einem Kairiner Café laut einen Monolog deklamierte und ihn daraufhin ein begeisterter Zuhörer mit der Anrede „Abū ᶜAlī" hochleben ließ.[5] Gegenüber der Erstfassung der vorderen Partien der Handlung ist neu, daß die Memoiren nun nicht mehr ganz der Feder des Titelhelden zugeschrieben sind. Das hat einen inhaltlichen Grund: der Autor hat vor, in dieser Neufassung den Helden schwer erkranken und schließlich sterben zu lassen, und folglich muß er einen zweiten Schreiber einschalten, der seine letzten Tage und

[5] Die *kunya* Abū ᶜAlī ist in Ägypten für Leute mit Namen Ḥasan ein allgemein gebrauchter lobender Übername, mit dem man jemanden als gütig und großmütig kennzeichnet. S. dazu Amīn 17 mit Vermutungen über die Herkunft dieser Konvention.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000350

seinen Tod schildern kann. So wird die Aufzeichnung der Vita des Helden zwar der Fiktion nach von diesem selbst begonnen und über lange Zeit hin fortgeführt; die letzten beiden der insgesamt neunzehn „Erinnerungen" (*muḏakkirāt*), die den Text kapitelartig gliedern, sind aber schon als Nachtrag von der Hand eines gewissen ᶜAbdalwāḥid Muḥammad präsentiert, eines Freundes des Helden, der es nach dessen Erkrankung übernommen hat, dessen weitere Geschicke aufzuzeichnen. Am Schluß erklärt noch ein bislang nicht aufgetretener Rahmenerzähler in Ich-Form, er habe das Erinnerungsbuch von ᶜAbdalwāḥid Muḥammad erhalten und veröffentliche es nunmehr dem Leser zur Erheiterung und dem Helden zum Gedächtnis. Diese scheinbare Bloßlegung des Überlieferungsvorganges dient dazu, beim Leser die Illusion der Authentizität der Memoiren zu verstärken.

Die Jugendgeschichte Ḥasan ᶜAbdalkarīms verläuft ganz wie in *Muḏakkirāt artist*: Der Held arbeitet zunächst als Gehilfe im Laden seines Onkels, der an ihm die Vaterstelle vertritt. Er entwickelt aber frühzeitig eine Leidenschaft für die Schauspielerei und beschließt aus dieser heraus, der Obhut des Onkels zu entfliehen und sein Glück in einer Bühnenlaufbahn zu suchen. In diesem Entschluß bestärkt ihn noch die Entdeckung, daß seine früh verstorbene Mutter Tänzerin gewesen ist und ihm somit die Kunst gewissermaßen von ihr her schon im Blut liegt. Die Flucht Ḥasans ist nun allerdings im Hinblick auf den Fortgang der Handlung und die neue Gesamtdeutung der Person des Helden, die dem Autor vorschweben, schon anders gestaltet als in der Erstfassung: Beim Verlassen seines Zimmers in des Onkels Haus wird Ḥasan von wehmütigen Erinnerungen an seine Kindheit übermannt und macht diesem Gefühl durch lautes Deklamieren einer pathetischen Abschiedsrede Luft. Der Onkel wird dadurch aus dem Mittagsschlaf geweckt, schließt aus den wenigen Wortbrocken, die er verstanden hat, Ḥasan wolle sich das Leben nehmen, und fordert die Tante in höchster Sorge auf, doch gleich nach dem jungen Mann zu sehen. Als Ḥasan das hört, sucht er blitzschnell das Weite, um nicht noch in letzter Minute an der Ausführung seines Fluchtplans gehindert zu werden. Wenig später bricht er auf offener Straße erschöpft zusammen und schläft ein — von künftigen schauspielerischen Triumphen träumend. Beim Erwachen findet er sich im Kairiner Altstadtviertel Darb al-aḥmar wieder und sucht dort zunächst einmal bei

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000351

seinem Freund und Bewunderer ᶜAbdassamīᶜ Unterschlupf. Dieser rät ihm, zur Einleitung seiner glänzenden Theaterkarriere als erstes gründlich die Pantomime zu studieren — und zwar, indem er sich als Statist verdingt, wo immer man ihn haben will.

Das tut er denn auch und tritt monatelang mit verschiedenen Theatertruppen in Kairo und anderwärts auf, wobei er sich schon als großen Künstler betrachtet. Er erlebt mit einer Bühnenkollegin seine erste Liebe und ist beseligt darüber, obgleich die Zärtlichkeiten der Schönen nicht ganz uneigennützig zu sein scheinen: das Mädchen wirft sich ihm recht unvermittelt an den Hals und äußert sozusagen noch im selben Atemzug mit den ersten Sympathiebezeugungen die Bitte, Ḥasan möge ihm Geld leihen. Dieser gibt der Schönen daraufhin freudig seine gesamte Barschaft, obwohl er selbst dann drei Tage lang nichts zu essen hat. Sein Glück zerbricht, als man ihn aus der Theatertruppe entläßt, weil er es gewagt hat, um Hauptrollen zu bitten. Durch diese Kündigung fühlt er sich in seiner künstlerischen Ehre tief gekränkt, zumal er glaubt, er habe diese Bitte ganz kollegial in der selbstlosen Absicht vorgebracht, den anderen Schauspielern die wahre Kunst beizubringen. Er kann sich seine Entlassung letztlich nur mit dem Neid der Kollegen erklären und schwört in kraftvollen Worten, er werde es seinen Widersachern schon noch zeigen.

Einstweilen kann er aber, da er nun stellungslos ist, die Miete seines möblierten Zimmers nicht mehr bezahlen, und so wirft ihn der Wirt unter Zurückbehaltung seiner Habseligkeiten auf die Straße. Da kehrt er in seiner Not ins Haus des Onkels zurück. Er wirft sich dem Onkel, Reue mimend, in einem theatralischen Akt zu Füßen und erlangt schließlich auch mit einiger Mühe seine Verzeihung, für die er mit der Deklamation bewegter Verse aus der Theaterliteratur dankt. Nun arbeitet er, zusammen mit dem Kaufmannsgehilfen Yūsuf, den der Onkel inzwischen als Ersatz für ihn einstellen mußte, wieder im Laden. Seinem Onkel, den er dabei im Grunde als einen Dummkopf verachtet, spiegelt er vor, er habe sich nach dessen Maßstäben gebessert und führe jetzt einen rechtschaffenen Lebenswandel nach kleinbürgerlichen Begriffen. Seiner brennenden Liebe zur Schauspielerei entsagt er jedoch in Wahrheit nicht.

Der Onkel erkrankt, und Ḥasan begleitet ihn auf seinen Wunsch zu einem Erholungsaufenthalt auf dem Land bei einem der Familie

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000352

verwandten Dorfschulzen (*ᶜumda*). Während dieses Gastspiels in einer fremden Umgebung findet er reichlich Gelegenheit, wieder einmal seiner Leidenschaft für theatralische Auftritte zu frönen, und wird durch sie in mancherlei Abenteuer getrieben. So läßt er es sich zum Beispiel nicht nehmen, sich, als im Dorf ein *ḏikr* abgehalten werden soll, mit ein paar einfachen Hilfsmitteln, die er nichtsahnenden Hausgenossen ausgespannt hat, als Šayḫ zu verkleiden und mit imposantem Gebaren alsbald die Führung des Zirkels an sich zu reißen. Die Idee für einen weiteren wirkungsvollen theatralischen Auftritt kommt ihm, als ihn beim Besuch des Freitagsgebets die erhabene Stellung des Muezzins auf dem Minarett und das hölzerne Schwert des Imam beeindrucken. Er läßt sich sogleich ein riesiges Holzschwert mit Blechbeschlag machen, umgürtet sich mit ihm, steigt auf den Umgang des Minaretts und deklamiert von dort oben in großartiger Pose zuerst den Gebetsruf, dann aber eine Qaṣīde und ist bei alledem von sich selbst fasziniert. Der echte Muezzin, ein blinder alter Mann, will gegen dieses öffentliche Ärgernis einschreiten und steigt zu ihm hinauf. Es kommt auf dem Minarett zuerst zu einer Verfolgungsjagd und dann zu einem Handgemenge zwischen den beiden, in dessen Verlauf Ḥasan dem Muezzin ein Stück seines Bartes ausreißt und dieser ihm das hölzerne Schwert auf dem Kopf zerschlägt.

Nach diesem Skandal ist für weitere großartige Auftritte in dem Dorf kein Raum mehr. Aber zum Glück eröffnet sich Ḥasan bald eine andere Möglichkeit, seine schauspielerischen Ambitionen zu verwirklichen. Sein Onkel stirbt und vererbt ihm im Vertrauen auf die von ihm vorgespiegelte endgültige Besserung seines Lebenswandels sein ganzes Vermögen. Nachdem er pflichtschuldigst etwas theatralische Trauer gezeigt hat, verkauft Ḥasan den Laden an den Kaufmannsgehilfen Yūsuf. Mit dem Erlös begründet er, den Traum seines Lebens wahrmachend, ein eigenes Theater, für das er auf seine Kosten ein Zelt aufbauen läßt. Die Leitung der Proben übernimmt ᶜAbdalwāḥid Muḥammad, der „Freund und Schüler" Ḥasans, der nun als „künstlerischer Direktor" fungiert. Ḥasan selbst konzentriert seine gesamten Anstrengungen darauf, der von ihm als Hauptdarstellerin erwählten schönen Badra beim Einstudieren ihrer Rolle zu helfen, was großenteils darin besteht, daß er ausgiebig mit ihr schäkert. Vor der Premiere veranstaltet man in Kostümen einen Werbeumzug durch die Straßen,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000353

der so grotesk arrangiert ist, daß er entgegen der Absicht der Veranstalter eher zum Lachen als zum Theaterbesuch reizt.

Am Abend der Premiere ist man noch eine Stunde nach dem angekündigten Beginn der Vorstellung nicht einmal mit den Vorbereitungen fertig. Ḥasan und ᶜAbdalwāḥid vermissen wesentliche Bestandteile ihrer Kostümierung, die entwendet worden zu sein scheinen, und Badra bekommt bei dem vergeblichen Versuch, jemanden am Raub ihres Schmuckes zu hindern, einen Schlag auf die Wange, dessen Spur sich zu einer dicken Beule auswächst, und möchte in diesem Zustand nicht auftreten. Während hinter den Kulissen die Konfusion um sich greift, schwillt im Saal der Lärm immer mehr an. Die Versuche Ḥasans, das ungeduldige Publikum zu ruhigem Abwarten zu bewegen, bewirken das Gegenteil. Jemand stimmt einen Spottvers auf „Ḥasan Abū ᶜAlī" an, und die Leute wiederholen ihn begeistert. Das Publikum ruft nach Badra, aber die will sich ihrer Beule wegen noch immer nicht zeigen. Während im Saale ein Tumult ausbricht, raffen die subalterneren Schauspieler hinter dem Vorhang Ausstattungsgegenstände an sich und bemächtigen sich außerdem der Theaterkasse. ᶜAbdalwāḥid sucht sie daran zu hindern, wird dabei aber von einem Schlag auf seine ohnehin schon deformierte Stirn getroffen und beginnt bitterlich zu weinen. Während Ḥasan ihn noch zu trösten versucht, sieht er das schöne Theaterzelt, in das er all seine Mittel investiert hat, in Flammen aufgehen. Über die verlorenen Hoffnungen wehklagend, sucht er das Freie.

Nun können Ḥasan und ᶜAbdalwāḥid die Miete für die Wohnung nicht mehr aufbringen, die sie bisher mit der Tante teilten. Alle drei ziehen in ein armseliges Zimmer um. Die Tante geht bei der Moschee der Sayyida Zaynab betteln, und Ḥasan verlegt sich in Begleitung ᶜAbdalwāḥids darauf, Gästen der Cafés und Bars in der ᶜImādaddīn-Straße gegen ein geringes Entgelt Monologe ihrer Wahl aus den Klassikern der Theaterliteratur darzubieten, was nicht ganz ohne Konflikte mit der Polizei abgeht, da Ḥasan es sich beispielsweise nicht nehmen läßt, als Ödipus seinen Zorn über den Wahrspruch des blinden Sehers Teiresias mit Hilfe von Handgreiflichkeiten an ᶜAbdalwāḥid lebensecht zu mimen. Schließlich erkrankt Ḥasan und übergibt — wie er glaubt, nur vorübergehend — ᶜAbdalwāḥid sein Memoirenheft zur Fortführung. Schon dem Tode nahe, verlangt er nach „Schwert" und

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000354

„Krone", den Requisiten für die von ihm seit jeher besonders geliebten Königsrollen. ᶜAbdalwāḥid reicht ihm einen Krückstock und eine Haube, und mit diesen versehen spricht Ḥasan dann noch stotternd ein Stück aus einem Königsdrama, in dem von der Notwendigkeit die Rede ist, daß der Palast Trauer trage. Wenig später erkennt er ᶜAbdalwāḥid und die Tante nicht mehr, spricht aber noch wirr von verschiedenen Helden aus berühmten Theaterstücken, bis er schließlich das Bewußtsein verliert.

Im Untertitel ist die Erzählung als ein Stück „humoristischer Kritik" (*naqd fukāhī*) ausgewiesen. Wer mit ihr kritisiert werden soll, ist nicht ganz eindeutig feststellbar: der Schauspielerstand im ganzen kann kaum als Zielscheibe der Kritik gedacht sein, denn für ihn ist der Held allem Anschein nach nicht im mindesten repräsentativ; doch auch der Umwelt des Helden kann die Kritik nicht ohne weiteres gelten, denn sie verhält sich zwar zum Teil banausenhaft, aber der Held vermag mit seinen schauspielerischen Bemühungen eben auch weder Fachleute noch Laien zu überzeugen, weil er einfach nicht das Genie ist, für das er sich hält, und insofern kann es nicht gut die Absicht des Autors gewesen sein, an ihm die Verkennung hoher Kunst durch unverständige Zeitgenossen zu demonstrieren. Es scheint mir noch am ehesten denkbar, daß *naqd* hier in dem vagen Sinne von „Theaterkritik, einmal ganz anders" gemeint ist. Worin das Humoristische der Erzählung liegt, ist hingegen offenkundig: der Held scheitert mit seinem Selbstverständnis und seinen künstlerischen Vorhaben ständig an der Realität, ändert aber trotzdem seine Handlungsweise nicht, weil er unbeirrbar an seine theatralische Sendung glaubt und alle erlittenen Mißerfolge nur als notwendiges Opfer für die in dieser Welt nun einmal oft verachtete Kunst begreift, und wird dadurch zur tragikomischen Figur. Obgleich seine Vita ein trauriges Ende nimmt, ist ihre Darbietung seitens des Autors klar von den komischen Aspekten beherrscht. Die komische Wirkung ergibt sich im vorliegenden Fall hauptsächlich daraus, daß in einer langen Folge bunt wechselnder Situationen durchgespielt wird, wie vollkommen unangemessen sich der Held aufgrund seiner falschen Selbsteinschätzung fortgesetzt verhält. So drängt er beispielsweise aus dem Komparsenstatus direkt in eine Hauptrolle und meint, man müsse es ihm als Großmut anrechnen, wenn er bei dieser Gelegenheit den bisherigen Hauptdarstellern zeigen will, wie man es

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000355

wirklich macht; und so drängt er auch als Gast eines Dorfschulzen in lächerlicher Aufmachung auf das Minarett der örtlichen Moschee, weil er glaubt, von dort oben müßten er und seine Deklamationen, welcher Art diese auch sein mögen, auf jedermann großartig wirken. Ein Großteil der Unangemessenheit seines Verhaltens und damit auch des Witzes der Erzählung ist sprachlicher Art: Sobald er sich in einer besonders bedeutsamen Lebenslage glaubt, drückt er sich außerordentlich theatralisch aus, entweder in eigenen geschraubten Worten oder in Zitaten aus bekannten Dramen der Weltliteratur und der frühen arabischen Moderne. Auf diese Weise nimmt sich seine Konversation mit dem biederen Onkel oder auch sein Versuch, mit einem Fellachenmädchen ein Gespräch über Herzensdinge anzufangen, rechtschaffen grotesk aus, zumal die jeweiligen Partner ihm nicht folgen können und seine Ausdrucksweise fast zwangsläufig als ein Symptom leichter Verrücktheit auffassen. Sein Hang zur Schauspielerei äußert sich im praktischen Leben unter anderem auch noch mehrfach in folgendem komischem Zug: er sieht sich Kleidungsstücke und Ausrüstungsgegenstände anderer Leute instinktiv daraufhin an, ob sie wirkungsvolle Kostüme oder Requisiten für einen seiner theatralischen Auftritte wären, und glaubt umgekehrt manchmal, sich nicht richtig ausdrücken zu können, wenn er nicht bestimmte Requisiten in der Hand hat. Der Anblick des Imamsschwertes suggeriert ihm sofort eine zu spielende Rolle. Auf der anderen Seite verlangt ihn, als er seinen Onkel in erheuchelter Reue um Verzeihung bittet, plötzlich dringend nach einem Schwert — um es ihm zu Füßen legen zu können, wie das die Helden gewisser Theaterstücke in ähnlichen Situationen tun. Und noch auf dem Totenbett braucht er auf einmal Szepter und Krone — anders kann er, der Königsrollen besonders geliebt hat, sich die würdige Ankündigung seines Endes nicht mehr vorstellen. Da Schwerter, Szepter und Kronen in kleinbürgerlichen Haushalten wie dem seines Onkels oder später seinem eigenen aber nicht existieren, muß er sich mit Ersatzobjekten begnügen, die im Vergleich zu dem eigentlich Gewünschten höchst banal sind und dadurch lächerlich wirken.

Die Ereignisse der Erzählung sind über die beschriebene Zeit hin nicht alle gleich straff in eine zielstrebig geführte Handlung eingebunden. Die Erfahrungen, die dem Leben des Helden seine Richtung

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000356

geben, konzentrieren sich am Anfang bis zur Flucht aus dem Hause des Onkels und dann wieder am Schluß vom Antritt des Erbes und der Gründung des eigenen Theaters an. Was zwischen diesen beiden Phasen liegt, also etwa die Abenteuer auf dem Lande, ist eher eine lose Folge komödiantischer Nummern, die wie diejenigen einer Variétévorstellung auch etwas anders angeordnet sein könnten, ohne dadurch viel von ihrer Wirkung zu verlieren.

Als Titelgeschichte des Sammelbandes *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* wurde die Erzählung erstmals 1934 innerhalb eines Buches veröffentlicht.

Der Autor gibt im Vorwort (*ǧīm*) an, ihr erster Teil sei „vor etwa sieben Jahren" in der Tageszeitung „al-Balāġ" erschienen, ihr erster und zweiter Teil vor vier Jahren in „as-Siyāsa al-usbūᶜīya". Für die Buchausgabe habe er den Gesamttext noch einmal neu geschrieben. Bei der von ihm erwähnten Publikation in „as-Siyāsa al-usbūᶜīya" handelt es sich um die eben besprochene Fassung. Beim Durchblättern der Tageszeitung „al-Balāġ" konnte ich in den Nummern der Jahre 1926 bis 1928 in DK keine Spur von der Erzählung finden. Sofern ich nichts übersehen habe, liegt hier wohl ein Erinnerungsfehler Maḥmūd Taymūrs vor (der — vgl. p. 6 seine Angaben zur Chronologie seiner frühesten Geschichten — kein Einzelfall wäre). Ich vermute, daß es sich bei dem separat veröffentlichten „ersten Teil" der Geschichte um die *Muḍakkirāt artist* handelt, die im Sommer 1926 in „al-Faǧr" erschienen (s. o. p. 265 ff.).

Die Überarbeitung, die der Autor für die Buchausgabe vornahm, behält die Grundzüge der Handlung der Version von „as-Siyāsa al-usbūᶜīya" bei: Der Titelheld gelangt zu der Überzeugung, zum Schauspieler berufen zu sein, und entflieht deshalb aus dem Hause seines Onkels, bei dem er als Kaufmannsgehilfe gearbeitet hatte. Er versucht, sich über eine Statistentätigkeit als Hauptdarsteller zu etablieren, scheitert damit jedoch. Daraufhin kehrt er in erheuchelter Reue zu seinem Onkel zurück, beerbt diesen schließlich, verkauft seinen Laden und baut mit dem Erlös ein eigenes Theater auf. Die Premiere geht, ehe sie recht begonnen hat, in einem Krawall unter und endet damit, daß das Theater — nun ein Holzbau — abbrennt. Der Held fristet noch einige Zeit lang ein kümmerliches Dasein und stirbt an einer Krankheit — sie ist jetzt als Lungentuberkulose spezifiziert.

Ungeachtet dieses gleichgebliebenen Handlungsgerüsts hat Maḥmūd Taymūr die Geschichte für die Buchfassung nicht nur sprachlich, sondern auch inhaltlich tiefgreifend verändert. Der Ausgangspunkt

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000357

dafür war eine gewandelte Deutung der Gestalt des Titelhelden. Diese ist in der Neufassung endgültig vom Tragikomischen ins Tragische umgekippt: Abū ᶜAlī erweckt jetzt mit seinem Verhalten nicht mehr Erheiterung, sondern den Eindruck, daß es sich bei ihm um das unglückliche Opfer einer verhängnisvollen Manie handelt. Damit hat der Autor die Geschichte an eine Thematik angenähert, die er auch sonst in seinen frühen Erzählungen mehrfach eingehend behandelte: das Problem der zerstörerischen Wirkung einer wahnhaften Idee auf Persönlichkeit und Leben eines Menschen (s. o. p. 111 ff.). Die neue Textgestalt akzentuiert die Theaterbegeisterung des Helden, die zuvor eine zwar hartnäckige, aber doch im Grunde harmlose Marotte und vor allem ein Quell unfreiwilliger Komik gewesen war, aufs pathologisch Bedenkliche und Verhängnisvolle hin. Die Handlung ist insgesamt so gestrafft, daß die komischen Episoden der Version von „as-Siyāsa al-usbūᶜīya" größtenteils ersatzlos gestrichen sind. So fehlen jetzt beispielsweise das Tête-à-tête anläßlich der „ersten Liebe" des Helden, die meisten der Abenteuer auf dem Lande und die Mehrzahl der Bilder aus der Phase der Premierenvorbereitung. Einige wenige von ihnen erscheinen als Versatzstücke in einem neuen Kontext wieder, in dem sie nicht mehr komisch wirken, so etwa die beiden früher auf dem Dorf lokalisierten Versuche Abū ᶜAlīs, in die Rolle religiöser Würdenträger zu schlüpfen, indem er einen *ḏikr*-Zirkel anführt und sich als Imam aufputzt; diese zwei Auftritte sind jetzt in die Stadt und in die Zeit nach dem Tode des Onkels verlegt und äußerlich an der Tatsache aufgehängt, daß der Held sich während der Trauerzeit nicht rasiert und auf den Gedanken kommt, seinen so entstandenen Bart als Attribut religiöser Würde zu benutzen; der lächerliche Auftritt mit dem Imamsschwert auf dem Minarett ist nun im übrigen dahingehend abgewandelt, daß der Held mit seiner wunderlichen Aufmachung in der Moschee selbst die Kanzel erklimmt und sich als von Gott erwählten Bußprediger aufspielt, bis die empörte Menge ihn an die Luft setzt. In der Jugendgeschichte Abū ᶜAlīs ist die Entdeckung des Berufes der verstorbenen Mutter weggefallen — und damit ein Zug, durch den sich der Held in seinem Glauben, er sei ein geborener Künstler, bestätigt fühlen konnte. Dafür ist ein anderer Zug eingefügt, der den Aufbruch des Helden ins Künstlerleben von vornherein als Fehlstart erscheinen läßt: Abū ᶜAlī wird nun als ein zwergwüchsiges, mißge-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000358

staltetes und spindeldürres Bürschchen mit überlanger Nase eingeführt, das auf naive Gemüter schon ohne alles Schauspielern eher lächerlich wirkt. Sein Beharren darauf, daß er imposante tragische Heldenrollen spielen müsse, weil das Tragische und nicht das Komische sein Fach sei, nimmt sich vor diesem Hintergrund im folgenden als eine Art kompensatorischen Größenwahns aus. Daß seine Psyche pathologisch verändert ist, wird im Verlauf der Handlung noch durch einige mehrfach wiederkehrende Züge unterstrichen: sein geistesabwesendes Brüten über geplante theatralische Ruhmestaten veranlaßt nicht nur den braven Onkel, sondern auch den Freund ᶜAbdalwāḥid zu der besorgten Frage, ob er krank sei (118, 121), und er steigert sich in seine Rollen so sehr hinein, daß er seelisch gänzlich aus dem Gleichgewicht gerät, nicht mehr weiß, was er tut, oder gar ganz das Bewußtsein verliert (s. z.B. 122, 142 ff., 148).

Die Umdeutung der schauspielerischen Ambitionen Abū ᶜAlīs in einen fortschreitenden Wahn mit unheilvollen Konsequenzen geht in der Buchfassung der Geschichte mit einer Umstellung des Erzählstandpunktes einher: der Text ist jetzt nicht mehr eine Ich-Erzählung in Form von Memoiren, die größtenteils der Feder der Hauptperson selbst zugeschrieben sind, sondern durchweg eine Erzählung in der dritten Person, geschrieben aus der Perspektive eines außerhalb der Handlung stehenden fiktiven Berichterstatters, der auch Einblick ins seelische Erleben des Helden hat. Dieser neue Erzählstandpunkt paßt zu der neuen Auffassung der Gestalt und der Taten und Erfahrungen Abū ᶜAlīs: der Autor behandelt die Geschichte des Helden jetzt in erster Linie als die eines psychopathologisch interessanten Falles, dessen Entwicklung objektiv beobachtet und analysiert werden soll; und der nun gewählte Erzählstandpunkt vermittelt mehr als die frühere Ich-Erzählung die Illusion der Objektivität und umfassenden Analyse. Der Tendenz, die Theaterbegeisterung Abū ᶜAlīs objektivierend als Krankheitsfall darzustellen, entspringen wohl auch noch zwei weitere auffällige Veränderungen des Werkes im Vergleich zur vorangegangenen Fassung: Erstens ist der Freund ᶜAbdalwāḥid im Handlungsgefüge auf eine gewisse Distanz zum Helden gerückt; er erscheint jetzt nicht mehr als sein stets getreuer Bewunderer und Famulus, sondern als jemand, der seinen Wahn bis zu einem bestimmten Punkt eigennützig unterstützt, aber doch nicht teilt, vielmehr ihn von der Seite beobachtet;

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000359

das verstärkt den Eindruck der Abnormität der psychischen Entwicklung des Helden, der sich nun mit seinen Theaterträumen von der gesamten Umwelt, selbst von dem Freund, unterscheidet, und hindert den Leser daran, auf dem Wege über eine Identifikation mit ᶜAbdalwāḥid Sympathie für ihn zu hegen. Zweitens ist nun die szenische Vorführung der Schauspielleidenschaft Abū ᶜAlīs im Alltag wie auf der Bühne weitgehend durch ein bloßes Konstatieren ihrer hauptsächlichen Folgen in Form eines gerafften Berichtes ersetzt. Diese Episierung des Erzählvorgangs macht es dem Leser gleichfalls schwerer, sich unbewußt auf die Seite des Helden zu stellen, denn sie gestattet ihm kein intensives Miterleben mehr, sondern im wesentlichen nur noch ein Zurkenntnisnehmen mit anschließender Meinungsbildung.

Mit diesen Hinweisen auf die Abweichungen der Buchfassung von der früheren Version in „as-Siyāsa al-usbūᶜīya" ist im Grunde schon gesagt, was der Text durch die Überarbeitung in Richtung auf das Wahnthema hin gewonnen und was er verloren hat: gewonnen hat er vor allem an Geschlossenheit und innerer Konsequenz des Handlungsgefüges, denn nun wird über den Helden nur noch erzählt, was seine Theaterbegeisterung als krankhafte fixe Idee kennzeichnet und das verhängnisvolle Auswuchern dieser Manie bis zum schlimmen Ende zielstrebig und zügig illustriert; dem steht freilich ein großer Verlust an Farbigkeit und Anschaulichkeit gegenüber.

Die Wiederveröffentlichung der Geschichte in *Abū ᶜAlī al-fannān* 1954 deckt sich in der Auffassung des Stoffes und in allen wichtigeren Zügen des Inhalts völlig mit der Buchversion von 1934. Lediglich einige zweitrangige Details der Handlung sind etwas anders ausgeführt. Im Sprachlichen ist der Text von *Abū ᶜAlī al-fannān* allerdings stark überarbeitet, und zwar in Richtung auf einen Stil hin, der gemessen an dem aller bis 1934 veröffentlichten Erzählwerke des Autors außerordentlich konstruiert und preziös anmutet (vgl. die Probe o. p. 158).

Obwohl Maḥmūd Taymūr die Deutung der Gestalt des jungendlichen Theaternarren Abū ᶜAlī, die er 1934 in *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* erreicht hatte, 1954 in *Abū ᶜAlī al-fannān* erneut präsentierte, hat er sie offenbar zwischenzeitlich als doch nicht restlos befriedigend empfunden: In der Erzählung *Sirr al-amīr al-hindī*, die er am 5. Juli 1948 in der Zeitschrift „al-Iṯnayn wa-d-dunyā" publizierte (18 f.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000360

und 42 f.; **WV**: **S** *Iḥsān li-llāh* [1949] 201-213), griff er den Stoff noch einmal auf, und zwar im Sinne einer nachträglichen Korrektur von Verlauf und Interpretation der Handlung. Der Inhalt der Geschichte ist folgender: Ein Ich-Erzähler, anscheinend ein Theaterfreund, will einer von den Zeitungen viel gerühmten Ein-Mann-Komödie pantomimischen Charakters beiwohnen, mit der ein „indischer Fürst" in einem Kairiner Kinosaal gastiert. Zu seiner großen Verblüffung erblickt er in diesem „indischen Fürsten" den verstorbenen Abū ᶜAlī wieder, den er einst auf der Bühne und danach noch während dessen letzter Krankheit gesehen hat. Auch der „indische Fürst" scheint ihn zu erkennen, will sich von ihm aber zunächst nicht ansprechen lassen. Er lädt den Ich-Erzähler jedoch später telefonisch zu einem Besuch in dem Luxushotel ein, in dem er wohnt. Dort erzählt er, er sei tatsächlich von den Toten auferstanden. Wie das geschah, bleibt im Dunkeln. Er berichtet nur, einige Zeit nach dem Bekanntwerden seines Todes habe er sich plötzlich in Luxor wiedergefunden, und zwar in größter materieller Not. Da habe ihm ein ausländischer Herr eine kleine komische Rolle in einem Theaterstück angeboten. Er habe diese zunächst trotz seiner Brotlosigkeit entschieden abgelehnt, da er dem früheren Verständnis seiner theatralischen Sendung gemäß nach wie vor glaubte, nur tragische Helden spielen zu sollen. Schließlich habe ihn der fremde Herr aber doch dazu bewegen können, es einmal mit einem komischen Auftritt zu versuchen, und dieser Versuch sei zu einem so überwältigenden Erfolg geworden, daß er seine Meinung, sein Fach sei das Tragische und nicht das Komische, als Irrtum erkannt habe. Seither sei er ein international erfolgreicher Komiker, der von Triumph zu Triumph eile. In dieser korrigierenden Fortsetzung der Abū-ᶜAlī-Geschichte, die der Autor sich durch die etwas gewaltsame Konstruktion einer leiblichen Auferstehung ermöglichte, steht der zwergwüchsige und mißgestaltete Held nun nicht mehr als ein Mensch da, der mit dem Glauben an sein schauspielerisches Genie unrettbar einer verhängnisvollen Fehleinschätzung seiner selbst verfallen ist, sondern vielmehr als ein wirklich hochbegabter Schauspieler, der sich nur sein ganzes „erstes" Leben hindurch über die ihm gemäße Rolle getäuscht hat. Jetzt hat er seine richtige, nämlich die komische Rolle erkannt und ist darum als Person nicht mehr lächerlich und auch nicht mehr zum Scheitern verurteilt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000361

Es bleibt noch anzumerken, daß der zwergwüchsige Abū ᶜAlī, der aus Begeisterung schauspielert und persönliche Unbill als unvermeidliches Opfer für die Sache der Kunst betrachtet, bei Maḥmūd Taymūr auch einmal gänzlich losgelöst von dem Handlungskomplex auftritt, der sich durch die besprochenen Erzählungen von *Muḏakkirāt artist* bis zu *Sirr al-amīr al-hindī* hindurchzieht. Dies ist der Fall in der Geschichte *Abū ᶜAlī wa-zuǧāǧat al-kūnyāk* (in: al-Iṯnayn [14.2.1944] 20 f.; **WV: S** *Šifāh ġalīẓa* [³1959] 157-163). Hier bestreitet Abū ᶜAlī eine kleine Nebenrolle in einem Film und betrinkt sich mit seiner geringfügigen Gage, statt sie seiner Mutter zugutekommen zu lassen, mit der er ärmlich zusammenlebt; auch was sich sonst ereignet, hat mit dem Inhalt der anderen, oben besprochenen Abū-ᶜAlī-Erzählungen nichts zu tun. Diese Verselbständigung des Helden Abū ᶜAlī gegenüber dem mit ihm ursprünglich verknüpften Stoff kann als Hinweis darauf verstanden werden, daß die Gestalt des Abū ᶜAlī für den Autor im Zuge seiner langen Beschäftigung mit ihr zum Symbol für die Schwierigkeiten des Schauspielerdaseins überhaupt geworden ist.[6]

Nr. 55:

al-Awḥāl, UT *qiṣṣa miṣrīya*, in: al-Maǧalla al-ǧadīda Jg. 1 Nr. 12 (1.10.1930) 1439-1448.

Diese Geschichte kreist um das Elend des heruntergekommenen Ayyūb Bek und seiner Angehörigen. Ayyūb Bek ist seiner Selbstdarstellung nach als Sohn eines Emirs auf die Welt gekommen und war früher einmal ein reicher Immobilienbesitzer, hat aber inzwischen sein Vermögen verloren — wie er angibt, durch lauter unverschuldete Schicksalsschläge. Nun führt er das Leben eines Trunkenbolds, treibt sich tagsüber in Cafés und Bordellen herum und mißhandelt am Abend

[6] Aus den besprochenen Werken von *Muḏakkirāt artist* bis zu *Abū ᶜAlī wa-zuǧāǧat al-kūnyāk* ist schon zu ersehen, daß die Meinung von Eugenia Gálvez Vásquez, *Abū ᶜAlī al-fannān* sei die einzige Geschichte Maḥmūd Taymūrs, die um einen Schauspieler kreist (*El Cairo de Maḥmūd Taymūr* 110), irrig ist. Eine weitere Schauspielergeschichte des Autors ist *Tāǧ min waraq* (in: al-Mahraǧān Nr. 1 [15.11.1937] 13-19; WV: S *Maktūb ᶜalā l-ǧabīn* [1941] 111-122); in ihr hat Maḥmūd Taymūr ein Randmotiv von *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* (Fassung 1930) wieder aufgegriffen und ins Zentrum der Handlung gerückt, nämlich die Unfähigkeit des Schauspielers, sich aus der von ihm geliebten Rolle des Königs zu lösen.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000362

seine Ehefrau Ğalīla und seinen Sohn ᶜĀmir. Die Frau ist willensschwach und läßt sich alles gefallen, der Sohn verhält sich dem Vater gegenüber wegen der von diesem zu gewärtigenden Schläge ängstlich und ist ansonsten seinerseits ebenfalls schon ein Herumtreiber und noch dazu ein Bettler und Tagedieb.

Die Erzählung gliedert sich in fünf Teile. Teil I schildert einen Tageslauf Ayyūb Beks. Er beginnt mit verspätetem Aufstehen und vergeblicher Nahrungssuche im Haus. Dann folgt ein Schnorrversuch im Café Corona im Kairiner Šāriᶜ ᶜImādaddīn, danach die Vorführung einiger läppischer Kunststücke in einem anderen Café, in dem ein Dorfschulze (*ᶜumda*) gerade mit einigen Freunden beim Bier sitzt; Ayyūb, offenbar in schlechter körperlicher Verfassung, bricht am Ende seiner Darbietung erschöpft zusammen, worauf die Herren der Biergesellschaft ihn zum Spaß noch ohrfeigen. Ayyūb zieht nun weiter von einem Café zum anderen; in einem schläft er zuletzt unter dem Tisch ein, und man fegt ihn bei der abendlichen Schließung des Betriebs zusammen mit dem Schmutz auf die Straße. Er schleppt sich nach Hause und nimmt die Tatsache, daß er seinen Sohn dort noch wach findet, zum Anlaß für Verdächtigungen, Drohungen, angeberische Reden und Schläge. In Teil II wird Ayyūb durch eine ernste Erkrankung ins Bett gestreckt, und ihretwegen gibt seine Frau ihre kümmerliche Erwerbstätigkeit als Dienstmagd bei reichen Leuten auf, und der Sohn läßt das Betteln und Stehlen sein. In der anschließenden Genesungsphase, während Ayyūb noch schwach ist und Ğalīla und ᶜĀmīr sich intensiv mit seiner Pflege beschäftigen, entwickelt sich fast so etwas wie Harmonie in der Familie. Ayyūb zeigt Ansätze zur Zärtlichkeit und fragt seinen Sprößling einmal, was er denn werden wolle. Da erklärt ihm dieser, er wolle Anführer einer Räuberbande werden, um als reicher und mächtiger Mann leben zu können, aber auch, weil er sich für erlittene Schmach rächen und für die dem Vater zugefügten Demütigungen Vergeltung üben wolle. Dieser Plan und vor allem die letztgenannte Begründung erregen Ayyūb sichtlich; er erbleicht, und ᶜĀmir sucht verschreckt das Weite. In Teil III ist Ayyūb wieder erstarkt und nimmt sein altes Lotterleben wieder auf: tagsüber zieht er durch Cafés und Bordelle, abends tobt er im Kreise der Angehörigen. Eines Tages verkündet er Frau und Sohn polternd einen großartigen Entschluß: er will den Jungen dem Schmutz (*al-awḥāl*) entreißen, in

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000363

dem er selbst wohl auf immer zu leben gezwungen sein wird, und zwar dadurch, daß er ihn in ein Heim oder eine Besserungsanstalt gibt, wo er eine gute Erziehung erhalten und zu einem geachteten Mitglied der menschlichen Gesellschaft heranreifen kann. Zu Beginn von Teil IV bleibt Ayyūb dem Hause mehrere Tage lang fern, offenbar auf der Suche nach jemandem, der ᶜĀmir in ein Heim aufnehmen wird. Endlich scheint er ihn gefunden zu haben. Er verkündet, am nächsten Tag werde ein Mann kommen, um ᶜĀmir abzuholen. Schon jetzt weidet er sich an der Vorstellung, daß der Sohn ihm seine Wohltat nie danken werde, daß er ihn und die Mutter im Gegenteil später verachten werde und sie beide, sollte er einmal *ḥākim* (Gouverneur oder Richter) werden, sicher prügeln lassen und an den Galgen bringen würde. Zugleich hält er dem Sohn aber vor, daß er wirklich einen verachtenswerten Vater habe und diesen gar nicht mehr kennen dürfe, wenn aus ihm einmal ein ehrbarer Mann geworden sei. Teil V handelt an dem Tag, an dem ᶜĀmir ins Heim geholt werden soll. Ayyūb bereitet sich sichtlich erregt auf den Empfang des Herrn vor, der den Jungen mitnehmen will. Als dieser Herr aber dann kommt, brüllt er ihn an, indem er ihn als Verrückten tituliert und ihn fragt, wohin er seinen Sohn eigentlich bringen wolle. Er versteht plötzlich nicht mehr, wie er ᶜĀmir weggeben können wollte, der ja doch sein eigen Fleisch und Blut ist und der ihn überdies mit seinem Betteln und Stehlen materiell unterstützt hat. Noch unverständlicher findet er es, daß der fremde Herr einen solchen Akt von ihm erwartete. Der Herr muß schließlich unverrichteter Dinge wieder fortgehen. Ayyūb schickt seinen Sohn zum Luftschnappen ins Freie und bricht dann in haltloses Weinen aus.

Die Darstellung dieser Geschichte ist hauptsächlich auf die Analyse des Seelenlebens des sozial abgestiegenen und verwahrlosten Ayyūb angelegt. Besonderer Nachdruck liegt auf der Herausarbeitung der psychischen Instabilität des negativen Helden: an seinen Worten und Taten wird gezeigt, wie er zwischen maßloser Selbstüberschätzung und ebenso maßloser Selbstverachtung hin- und herschwankt. Eine stereotype Zeichnung seiner Persönlichkeit enthält die Erzählung nicht. Sein Äußeres wird nur zu dem Zweck erwähnt, das Ausmaß seiner Verwahrlosung und den Widerspruch zwischen ihr und seinem immer wieder aufkeimenden Wunsch, letztlich doch als feiner Mann zu gelten, anschaubar zu machen; so wird z.B. geschildert, wie er sich seine

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000364

schmutzigen Stiefel an seiner Hose blank putzt (1439), usw. Die Handlung, im Vergleich zur psychologischen Analyse nur von sekundärer Bedeutung, fließt relativ breit dahin und ist — insbesondere an den Übergängen von einem Teil zum nächsten — nicht immer gleich dicht gefügt; zwischen Teil I und Teil II entsteht sogar ein spürbarer Bruch, weil zu Beginn von Teil II vor die Erkrankung Ayyūbs noch eine Beschreibung des Lebenswandels seines Sohnes ᶜĀmir eingezwängt ist, die an dieser Stelle als Nachtrag zu bereits Gesagtem wirkt. In der Schilderung des Familienlebens klingen recht sentimentale Töne an, insbesondere dort, wo es um das sich abrackernde arme Eheweib des negativen Helden geht.

S Nr. V:

al-Ḥāǧǧ Šalabī wa-aqāṣīṣ uḫrā, Kairo (Laǧnat at-taᵓlīf wa-t-tarǧama — Maṭbaᶜat al-iᶜtimād) 1349/1930.

Inhalt: Statt Vorwort Abdruck eines Vortrags von A. Schaade udT *Taǧdīd al-adab al-ᶜarabī* (gehalten auf dem Internationalen Orientalistenkongress Oxford 1928, auf arabisch zuerst gedruckt in der Kairiner Tageszeitung „Kawkab aš-šarq" vom 9.1.1929, vorher deutsch udT *Ein Vorkämpfer der arabischen Moderne in Ägypten* im „Hamburger Fremdenblatt" vom 27.10.1928; über Maḥmūd Taymūr und seine Erzählungen) 3-10. Dann: *al-Ḥāǧǧ Šalabī* 11-28 (s. p. 273), *ᶜIfrīt Umm Ḫalīl* 29-54 (s. p. 310), *Qaswat aš-šabāb* 55-69 (s. p. 268), *ar-Raǧul al-marīḍ* 71-89 (s. p. 323), *Ḫalf as-sitār* 91-109 (s. p. 300), *aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas* 111-160 (s. p. 352), *aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāǧ* 161-175 (s. p. 356), *Budūr* 177-193 (s. p. 360), *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb* 195-225 (s. p. 314), *al-Infiǧār* 227-237 (s. p. 306), *Ḥafla* 239-251 (s. p. 362). Zum Abschluß des Buches Abdruck eines Vortrags von Salāma Mūsā udT *al-Adab al-ᶜarabī fī usra miṣrīya* (gehalten Ende Dezember 1928, zuerst publiziert in „al-Hilāl" Jg. 3 Nr. 37 [1.1.1929] 277-279; über Maḥmūd Taymūr und die Traditionen seiner Familie auf literarischem Gebiet) 252-259.

R: al-Hilāl Jg. 39 Nr. 6 (1.4.1931) 936 f.; al-Ḥadiṯ Jg. 5 Nr. 4 (1. 4. 1931) 316.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000365

Nr. 56:

aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas, in: **S** *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) 111-160.

Diese humoristische Erzählung schildert, wie drei Sonderlinge — die „heilige Dreifaltigkeit", wie sie der Titel nennt —, nämlich die beiden schuleschwänzenden Sekundarschüler Ṣābir und Maǧbūr und der durch Heirat in den Stand der Notablen (*aᶜyān*) aufgerückte, inzwischen aber wieder verarmte Šuᶜayb Afandī, versuchen, eine „Ägyptische Akademie der Literatur und Philosophie" zu gründen. Ṣābir, der sich für einen bisher verkannten großen Dichter hält, und Maǧbūr, der glaubt, ein bedeutender Philosoph und Psychologe zu sein, sind ursprünglich in Parallelklassen des ersten Jahres der gleichen Sekundarschule gegangen und haben sich an einem Wintermorgen beim Saḥlabverkäufer in der Nähe des Schultores kennengelernt. Es entwickelte sich eine Freundschaft zwischen ihnen, und sie entdeckten ihre wechselseitigen kulturellen Interessen und vor allem Prätentionen. Sie titulieren sich untereinander und vor Dritten als „*ustāḏ*" und stilisieren sich rein äußerlich nach ihrem Bild vom großen Schriftsteller und Gelehrten, etwa durch Tragen einer dicken Brille trotz gesunder Augen, Ausreißen eines Teiles des Haupthaars zur Vortäuschung einer beginnenden Glatzköpfigkeit und beharrliches In-den-Himmel-Starren. Eines Tages hat Ṣābir die glänzende Idee der Akademiegründung, von der auch Maǧbūr sofort begeistert ist. Die beiden beschließen nun, überhaupt nicht mehr zur Schule zu gehen, um sich ganz diesem Projekt widmen zu können, und treffen sich stattdessen täglich in dem billigen Lokal des Ḥāǧǧ Ibrāhīm, wo sie, vom Gefühl der eigenen Wichtigkeit und kulturellen Sendung durchdrungen, emsig am Entwurf der Satzung der Akademie arbeiten. Insgeheim wünscht jeder von ihnen, der Präsident dieser Akademie zu werden. Da findet sich für diesen Posten jedoch ein dritter, der ihnen der würdigste zu sein scheint, weil er drei wesentliche Gelehrteneigenschaften in sich vereinigt: er hat eine Totalglatze, einen Schnurrbart im Stile von Kaiser Wilhelm und eine Brille mit dicken Gläsern und breitem Rahmen. Dieser Herr ist Šuᶜayb Afandī, ein Stammgast des Lokals, in dem sie ihre Besprechungen abhalten. Da er stets Anschluß sucht und sich deshalb allen möglichen Besuchern des Lokals aufdrängt, als wäre er ein alter Bekannter von ihnen, kann es nicht ausbleiben, daß er sich einmal auch an die beiden

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000366

jungen Männer heranmacht und erfährt, worüber sie so eifrig verhandeln. Er stellt sich ihnen als Experte auf dem Gebiet der Politologie und der Soziologie vor, wird von ihnen gleich ebenfalls mit „*ustāḏ*" angeredet und in ihre Aktivitäten einbezogen. Man konstituiert sich zu dritt als Gründungskomitee der Akademie und „wählt" Šuᶜayb Afandī „einstimmig" zum Präsidenten, Ṣābir zum Vorsitzenden der literarischen Sektion und Maḥǧūb zum Vorsitzenden der philosophischen. Diese drei Vorsitzenden, außer denen es bislang keine Mitglieder gibt, tagen fortan in der Wohnung Šuᶜayb Afandīs, der eines seiner verstaubten Zimmer als Sitz der Akademie zur Verfügung stellt. Nach etwa einem Monat haben sie die Statuten zu Ende formuliert.

Jetzt scheint ihnen die Zeit gekommen, eine Gründungsversammlung abzuhalten. Sie laden zu ihr schriftlich allerlei Prominente aus dem kulturellen und politischen Leben ein, und Šuᶜayb Afandī stattet das Sitzungszimmer für diesen großen Tag mit zusätzlichen Stühlen und Tischen aus, die er gebraucht kauft oder ersteigert. Jeder der drei Vorsitzenden soll eine Festrede halten und bereitet sie mit fieberhaftem Eifer vor. Šuᶜayb Afandī als dem Präsidenten der gesamten Akademie gelingt es noch verhältnismäßig am leichtesten, die seine abzufassen; er leimt seiner Stellung entsprechend einige sehr allgemeine und hohle Phrasen in altertümelnder Reimprosa zusammen, in denen er die kulturhistorische und patriotische Mission der Akademie hervorhebt. Schwerer tun sich die beiden Sektionsvorsitzenden, die etwas Spezielleres sagen müssen. Ṣābir möchte gern ein von ihm selbst stammendes Gedicht vortragen, aber ihm fällt um die Welt keines ein. In seiner Not behilft er sich mit einem von Abū l-ᶜAlāᵓ al-Maᶜarrī, in dem er hier und da ein paar Wörter gegen andere austauscht, um es dann als sein eigenes auszugeben. Maǧbūr hat sich vorgenommen, in seiner Ansprache eine Probe seiner psychologischen Kenntnisse zu liefern. Er sucht deshalb lange nach einer Persönlichkeit, die er exemplarisch analysieren könnte. Schließlich glaubt er sie in einem Klempner gefunden zu haben, der ihm zufällig über den Weg läuft. Der arme Mann beantwortet seine Fragen allerdings nach einigem Widerstreben nur deshalb, weil er ihn irrtümlich für einen Geheimpolizisten hält, der ihn verhören will. Nun bleibt noch die Frage des festlichen Anzugs. Šuᶜayb Afandī muß feststellen, daß sein seit langem nicht mehr benutztes Festtagshabit von den Motten zerfressen ist, und

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000367

ergattert auf dem Trödelmarkt zum Ersatz eine gebrauchte Joppe mit blanken Knöpfen, wie manche Kutscher sie tragen. Ṣābir nimmt sich heimlich die Redingote seines Vaters. Da sie ihm viel zu weit ist und es ihm nicht gelingt, sie selbst enger zu machen, stopft er sie beim Anziehen von innen her aus, indem er sich ein zusammengedrehtes Bettlaken um die Taille wickelt. Maǧbūr hat keinen Vater mehr, sondern wird mit seiner Mutter mühselig von einem älteren Stiefbruder ernährt, der so etwas wie eine Redingote gar nicht bezahlen könnte. Er verfällt auf die Lösung, seinen noch relativ neuen Schulanzug gegen die bereits ziemlich zerschlissene Livree eines Lohndieners einzutauschen, dessen Funktion es ist, auf Trauergesellschaften Tee herumzureichen. Der ältere Bruder erblickt ihn in dem schwarzen Kostüm und stellt ihn sofort über den Verbleib seines guten Schulanzugs zur Rede. Maǧbūr behauptet als Ausflucht, er habe sich den schwarzen Anzug nur gerade einmal für eine Schulfeier von einem Freund entliehen. Der Bruder durchschaut diese Lüge aber, verdächtigt ihn, seinen Schulanzug einem Lohndiener abgetreten zu haben, um sich an dessen Stelle auf Trauergesellschaften Geld zu verdienen, und droht, ihn nicht eher ins Haus zurückkehren zu lassen, bis er wieder seinen eigenen Schulanzug anhabe. Trotz dieses Intermezzos ist Maǧbūr aber über die Livree beseligt.

Zur Stunde des bekanntgegebenen Beginns der Gründungsversammlung finden sich die drei Vorsitzenden zu ihrer maßlosen Enttäuschung allein in ihrem Akademielokal. Mit einer halben Stunde Verspätung erscheinen ein pensionierter Lehrer, ein alter Prediger einer kleinen Moschee in der Nachbarschaft und noch ein paar ähnliche Gestalten. Um das Auditorium noch etwas aufzufüllen, schwärmen die drei aus. Šuᶜayb Afandī kann drei Mitglieder einer Schlägerbande — in der ägyptischen Umgangssprache *futūwāt* genannt — dazu bewegen, der Veranstaltung beizuwohnen, Maḥǧūb schleppt stolz vier herumstreunende Schüler an, und Ṣābir bringt mit einiger Mühe eine Apfelsinenverkäuferin und einen negroiden alten Portier (*bawwāb*) bei. Vor diesem erlauchten Publikum beginnt nun Šuᶜayb Afandī seine Festrede. Als einer der älteren Herren bei ihr einschläft und zu schnarchen beginnt, besinnt sich eine der Schlägertypen auf ihre angemaßte Ordnungshüterrolle und befördert ihn grob an die Luft. Einer der Schüler protestiert gegen dieses Vorgehen, und darüber

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000368

kommt es zu einem Streit zwischen der Futūwa- und der Schülerfaktion, der schließlich in eine Saalschlacht ausartet. Stühle fliegen durch die Luft, und die drei Vorsitzenden, die zwischen den Fronten stehen, bleiben von Mißhandlungen nicht verschont. Da man den Tumult bis auf die Straße hört, schreitet zuletzt die Polizei ein und führt die ganze Gesellschaft zur Vernehmung auf das Revier ab. Damit endet die Geschichte der „Ägyptischen Akademie der Literatur und Philosophie", ehe sie noch recht begonnen hat, und damit löst sich auch die Freundschaft ihrer drei Vorsitzenden auf. Die Beteiligten werden teils mit Verwarnungen, teils mit Geldstrafen belegt. Šuᶜayb Afandī zieht in einen anderen Stadtteil um, Maǧbūr wird von seinem älteren Stiefbruder zuerst mit einer ordentlichen Tracht Prügel bedacht und dann zu Verwandten aufs Land geschickt, damit er sich dort von Feldarbeit zu ernähren lerne, und Ṣābir, der gutmütige Eltern hat, wird nach einigen Ohrfeigen und Ermahnungen zurück auf die Schule geschickt und verspricht, dort künftig sehr fleißig zu sein.

Den Anfang der Geschichte bildet die Beschreibung des Kennenlernens von Ṣābir und Maǧbūr. Dann werden diese beiden ersten Gründungsmitglieder der Akademie nacheinander mit einer etwas ausgebauten Form des frühen Personenzeichnungsstereotyps des Autors (s. o. p. 123) charakterisiert, wobei das Porträt eines jeden von ihnen durch eine für ihn typische Episode erweitert ist: Ṣābir läuft seinen treusorgenden Eltern für zehn Tage davon, und der liebevolle Vater, der glaubt, er habe dies vielleicht durch eine zu harte Behandlung verschuldet, inseriert schon in der Presse, er solle doch zurückkommen. Er kommt dann auch zurück, aber ohne die Anzeige gelesen zu haben. Seinem Vater erklärt er zu dessen Schrecken, aber habe die Zeit seiner Abwesenheit dazu gebraucht, um sich als Dichter in die Einsamkeit der Natur zu begeben und sich von ihr inspirieren zu lassen. In Wirklichkeit hat er sich dem Schriftleiter einer Zeitung dreist als Feuilletonredakteur angeboten, und dieser hat ihn zunächst einmal als Druckereiarbeiter eingestellt. Bei dieser Tätigkeit, die es ihm unmöglich machte, zu normalen Schulschlußzeiten nach Hause zu kommen, so daß er es unverfänglicher fand, ihretwegen gleich ganz dem Elternhaus fernzubleiben, hielt er es allerdings nicht lange aus. Zur näheren Kennzeichnung von Maḥǧūb dient ein Konflikt zwischen diesem und seinem älteren Stiefbruder, mit dem er in einem Zimmer schläft.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000369

Maḥǧūb zündet nachts plötzlich das Licht an und zieht unter seinem Kopfkissen das von ihm stets mitgeführte und ängstlich gehütete Notizbuch hervor, in das er seine philosophischen und psychologischen Erleuchtungen einzutragen pflegt. Gerade will er einen Gedanken niederschreiben, da erwacht der Bruder, entrüstet sich über die Ruhestörung, reißt ihm das Notizbuch aus der Hand und wirft es aus dem Fenster. Im Morgengrauen schleicht Maḥǧūb im Nachthemd auf die Straße, um es unbemerkt wieder an sich zu nehmen. Er entdeckt es in der Hand eines Straßenkehrers, der soeben in ihm blättert, und erbittet es von diesem mit höflichen Worten und bedeutungsvoller Miene zurück. Als an einer späteren Stelle der Geschichte Šuᶜayb Afandī zu den beiden Schülern und ihrem Projekt stößt, wird auch er noch in Anlehnung an das Personenzeichnungsstereotyp zusammenhängend beschrieben. Die den Hauptpersonen in diesen einführenden Charakteristiken beigelegten Züge werden jedoch im Verlauf der Handlung so weitgehend aktualisiert und verlebendigt, daß ihnen nichts Starres mehr anhaftet. Die Handlung als solche ist, wie schon die eben erwähnten beiden Episoden, mit viel Phantasie detailreich ausgearbeitet. Der Autor hat sie in eine Folge von kleinen Szenen aufgelöst, die großenteils sehr anschaulich geschildert sind und voll von Situationskomik stecken. Ein wirkungsvolles humoristisches Gestaltungsmittel ist ihm dabei auch der — durchweg in *fuṣḥā* ablaufende — Dialog, in dem sich die drei Akademiemitglieder, prätentiös, wie sie nun einmal sind, verschiedentlich mit einer Gewähltheit ausdrücken, die in lächerlicher Diskrepanz zu ihrem wirklichen intellektuellen Format und der jeweiligen konkreten Gesprächssituation steht. Die komischen Effekte, mit denen der Autor spielt, sind insgesamt offenkundig nicht am Gesichtspunkt vordergründiger Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeitstreue orientiert. Sie beruhen hauptsächlich auf der karikierenden Übertreibung von Phänomenen, die in der Erfahrungswelt des Lesers vorkommen.

Nr. 57:

aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāǧ, in: **S** *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) 161-175. **WV**: an-Nidāʾ Nr. 96 (5.4.1949) 10, ab hier udT *Šayḫ az-zāwiya*; **S** *Šabāb wa-ġāniyāt* (1951) 147-162; al-Qiṣṣa Nr. 107 (5.3.1954) 14-17.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000370

Diese Erzählung wird von AN-NASSĀĞ (*Dalīl* 144 und *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra* 383) und PETERS (248) als bloßer Wiederabdruck der Geschichte *al-Mizwāğ / Ḍaḥāyā l-muḥallil* (s. o. p. 263) geführt; in Wahrheit verwendet sie nur einige Hauptzüge ihres Stoffes wieder, hat aber ansonsten thematisch nichts mehr mit ihr gemein.

Der Titelheld ist ein von Herzen frommer und redlicher Imam einer kleinen Dorfmoschee, der ganz von dem Bewußtsein durchdrungen ist, seiner Berufung gemäß die Gläubigen durch das Vorbild seines gottgefälligen Lebenswandels und durch seine eindringlichen Predigten zum Heil führen zu sollen. Besonders an Freitagen strömt das Volk aus nah und fern bei ihm zusammen, um seinen Kanzelreden zu lauschen, und manche küssen ihm wie einem Heiligen den Saum seines Gewandes. Er steht allen, die sich hilfesuchend an ihn wenden, zu Diensten, wo immer er kann.

Eines Tages bittet ihn ein Mann namens ᶜAbdattawwāb um einen Hilfsdienst besonderer Art: er hat seine Frau durch dreimaliges Aussprechen der Scheidungsformel rechtskräftig verstoßen und möchte sie nun gerne wieder heiraten; dazu benötigt er aber einen *muḥallil*, der sie vorher kurzfristig ehelicht, (vgl. o. p. 263) und diese Rolle hat er dem frommen Šayḫ Naᶜīm zugedacht, weil er bei ihm keine Bedenken hat, seine geschiedene Frau am Ende nicht wiederzubekommen. Der Šayḫ, der bisher monogam und in Bezug auf die Weiblichkeit sehr zurückhaltend war, ist über dieses Ansinnen zunächst recht verlegen. Nach einigem Zögern und nach dem positiven Ausgang eines Orakelverfahrens kommt er aber zu dem Schluß, daß er dem Bittsteller seinen Wunsch erfüllen muß. Er tut das und fühlt sich zu seiner eigenen Überraschung ungeahnt wohl dabei. In der Folgezeit wird ihm die Rolle des *muḥallil* auch noch von etlichen anderen Männern angetragen, die ebenfalls in der Zwangslage sind, jemanden zu brauchen, der ihnen die Wiederverheiratung mit ihrer geschiedenen Frau rechtlich zulässig macht, indem er diese Frau für kurze Zeit heiratet. Der Imam Šayḫ Naᶜīm findet mehr und mehr Gefallen an dieser Rolle; er wird zunehmend vergnügter, und seine Predigten werden milder.

Schließlich gerät er aber mit einem der Ehemänner in Konflikt. Es ist dies Tihāmī, ein Herr aus der nächsten Kreisstadt, der von seinem hervorragenden Ruf als *muḥallil* gehört hat und ihm seine geschiedene,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000371

noch blutjunge und bildhübsche Frau nach dem üblichen Modus zur Eheschließung übergibt, um sie sobald wie möglich selbst wieder heiraten zu können. Diese junge Frau, Sitt al-kull, bezaubert den braven Šayḫ Naᶜīm dermaßen, daß er ihre Gesellschaft nicht mehr missen möchte. Sie beglückt ihn durch Gesang und Tanz und alle Arten von Koketterie, und er macht sich daran, Süßigkeiten, Kleider und andere Mitbringsel für sie einzukaufen, statt seinen gewohnten Andachtsübungen nachzugehen. Ihr ehemaliger Gatte erscheint mehrfach, um sie wie besprochen zu sich heimzuholen. Doch vertröstet ihn der wackere Imam von Mal zu Mal. Als ihm schließlich die Geduld reißt und er energisch die Herausgabe seiner geschiedenen Frau verlangt, entzieht sich Šayḫ Naᶜīm dem drohenden Skandal durch die Flucht vor seine getreuen Verehrer. Er hat gerade rechtzeitig in seinem Inneren eine göttliche Stimme vernommen, die ihm sagte, es sei seine heilige Pflicht, die schöne junge Frau aus den Klauen ihres bösen früheren Mannes zu retten; er erklimmt die Kanzel der kleinen Ortsmoschee, das Volk sammelt sich zu seinen Füßen, er verkündet, was ihm Gott da, wie er glaubt, eingegeben hat, und fordert das Publikum auf, Tihāmī, der sich dieser göttlichen Willenskundgebung widersetzt, auf der Stelle zu verjagen. Das tun die Bauern denn auch mit Schlägen so nachdrücklich, daß der arme Mann nicht wiederzukommen wagt.

Die Persönlichkeit des Titelhelden wird auch dort, wo der Autor ihr eine längere zusammenhängende Beschreibung widmet, verhältnismäßig lebendig und wenig klischeehaft charakterisiert. Außerdem ist sie nicht statisch, sondern wandelt sich mit den Geschehnissen. Personenzeichnung und Handlung sind harmonisch ineinander verwoben. Beide sind anschaulich dargeboten, aber ohne Aufzählung von Details, die für das Verständnis der Schlußpointe überflüssig wären.

Betrachtet man, was in dieser Geschichte aus dem Stoff geworden ist, den der Autor bereits einmal in der Erzählung *al-Mizwāǧ* verarbeitet hat, so zeigt der Vergleich folgendes: Der *muḥallil* ist hier nicht mehr wie in der früheren Geschichte ein bösartiger Lüstling, der von Anfang an systematisch darauf ausgeht, vertrauensselige Männer um ihre Frauen zu bringen. Er ist vielmehr ein von Hause aus wahrhaft frommer und eher scheuer Mensch, der fast wider Willen in die Funktion des *muḥallil* hineingleitet und erst durch sie die Freuden des Umgangs mit dem anderen Geschlecht so recht zu genießen lernt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000372

Aber selbst nachdem er in dieser Hinsicht auf den Geschmack gekommen ist, nutzt er seine Rolle nicht bewußt zu seinem persönlichen Lustgewinn aus. Er bleibt — auch wenn das ein frommer Selbstbetrug ist — subjektiv immer davon überzeugt, mit seiner Tätigkeit als *muḥallil* einen gottgewollten Zweck zu erfüllen, indem er es ermöglicht, zerbrochene Ehen wiederherzustellen und damit auch getrennte Familienmitglieder wieder zusammenzuführen (s. besonders 169 f.). Und sogar, als er am Schluß die ihm anvertraute Frau Tihāmīs für sich behalten möchte, sagt ihm passenderweise seine innere Stimme, daß das Gottes Wille sei, da die junge Schöne vor dem Zugriff eines schlechten Gatten gerettet werden müsse; so erscheint ihm selbst und seinen Anhängern im Dorf der für Außenstehende offenkundige Egoismus seines Tuns als ehrlicher Akt des Gehorsams gegen Gott.

Mit dieser Bearbeitung hat der Stoff seinen bitteren kritischen Tenor verloren und ist zur Komödie geformt worden. Er dient nun nicht mehr dazu, die Ignoranz und Selbstsucht mancher religiöser Amtsträger anzuprangern, die die Gutgläubigkeit der Bevölkerung schamlos ausnutzen. Der *muḥallil*, um den sich die Geschichte jetzt dreht, ist ein durchaus sympathischer Mann, der mit seinem Verhalten nicht Empörung, sondern Lächeln erregt, weil er in seiner frommen Selbsteinschätzung die Natur der Motive, die sein Handeln bestimmen, nicht recht durchschaut oder durchschauen will. Im übrigen kann der Leser kaum anders, als diesem Gottes- und Menschenfreund das Vergnügen, das ihm unverhofft aus der *muḥallil*-Tätigkeit erwächst, zu gönnen, nachdem ihm der Anfang der Geschichte den Eindruck vermittelt hat, daß der fromme Šayḫ vor lauter religiösem Ernst von den Freuden dieser Welt lange Zeit hindurch kaum etwas mitbekommen hat.

Ü: *Les amours de Sami* 133-144 udT *Le bon iman*; GABRIELI, *Narratori egiziani* 142-154 udT *L'Imám Sheikh Naim*; *La fleur du cabaret* 103-115 udT *Le bon imam.*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000373

Nr. 58:

Budūr, in: **S** *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) 177-193.

Diese Geschichte spielt im Haus einer ehemals sehr wohlhabenden Familie, die verarmt ist und deshalb jetzt vermieten muß. Der Hausbesitzer lebt mit seiner Frau und seinem Sohn Yūsuf, einem eitlen Sekundarschüler, im oberen Stockwerk. Den Unterstock teilen sich mehrere Mietparteien. Zu ihnen gehört die Witwe Umm Ḥasanayn, die eine gutgehende Schneiderei betreibt, sich auffällig herausputzt und ständig auf Männerfang ist. Ein vormaliger Stallannex des Hauses schließlich ist an eine schon fast nicht mehr wahrnehmungs- und bewegungsfähige alte Frau und deren hübsche siebzehnjährige Enkelin Budūr vermietet; die beiden sind bitterarm, und Budūr verdient mühselig ihr Brot, indem sie bei anderen Bewohnern des Hauses als Dienstmädchen arbeitet.

Eines Morgens klopft Budūr an der Wohnungstür des Hausbesitzers an, um nachzufragen, ob dessen gerade erkrankte Frau ihre Dienste wünscht. Da öffnet ihr Yūsuf, der sich eben auf den Weg zur Schule machen will. Er wechselt zunächst einige freundliche Worte mit ihr, beginnt sie dann dadurch zu necken, daß er sie nicht passieren läßt, und als sie ihre Verwunderung über diesen von ihm schon seit Tagen geübten Scherz äußert, macht er eine anzügliche Bemerkung, stürzt sich dann auf sie und küßt sie wild. Sie läßt das einen Augenblick lang widerstandslos und sogar mit einer gewissen Lust geschehen, besinnt sich dann aber auf die ihr anerzogenen Keuschheitsprinzipien und stößt ihn so energisch von sich, daß er zu Boden stürzt. Endlich bricht sie in Tränen aus, während er, der sich durch diese ihre Behandlung in seiner Männlichkeit gedemütigt fühlt, ihr für die Zukunft Schlimmes androht und wütend die Treppe hinuntersteigt, um zur Schule zu gehen. Da hält ihn die Witwe Umm Ḥasanayn auf, die vor ihrer Wohnungstür gesessen und die eben abgelaufene Szene zum Teil mitbekommen hat. Sie macht ihn darauf aufmerksam, daß seine Jacke zerrissen ist, und erklärt sich bereit, sie ihm rasch zu flicken. Weil er nicht will, daß auch noch andere die Spuren seiner Auseinandersetzung mit Budūr sehen, nimmt er dieses Angebot notgedrungen an. Nachdem Umm Ḥasanayn die Flickarbeit beendet hat, hilft sie ihm in die Jacke und wird dabei zärtlich zu ihm. Er reißt sich voller Abscheu von ihr

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000374

los und rennt in die Schule. Als dann Budūr die Treppe herunterkommt, spricht Umm Ḥasanayn sie höhnisch auf das zwischen ihr und Yūsuf Vorgefallene an. Budūr leugnet, mit Yūsuf irgendetwas zu schaffen zu haben, und bezichtigt Umm Ḥasanayn indirekt der Eifersucht. Darauf reagiert die Witwe mit einer wüsten Schimpftirade.

Kaum ist Budūr allein, da erleidet sie einen nervösen Zusammenbruch. Bald danach beginnt sie sich Vorwürfe wegen der Art ihres Widerstandes gegen Yūsuf zu machen. In den folgenden Tagen ist sie hin- und hergerissen zwischen Empörung über den Annäherungsversuch des jungen Mannes und den süßen Sehnsüchten, die er in ihr geweckt hat. Eine Woche lang meidet sie die Wohnung der Familie des Hausbesitzers. Er bittet sie schließlich dringend, ihm doch gerade jetzt, wo seine Frau krank ist, den Dienst nicht weiter zu versagen. Budūr schwankt noch, ob sie seinem Ruf folgen soll oder nicht. Da hört sie Yūsuf im Treppenhaus mit der Witwe Umm Ḥasanayn schäkern. Diese Wahrnehmung veranlaßt sie, sich einzugestehen, daß sie Yūsuf für sich selbst begehrt und ihn treffen will. Sie macht sich sofort gegen ihre sonstige Gewohnheit so hübsch, wie sie kann, und nachdem sie sich dessen vergewissert hat, daß Yūsuf in die elterliche Wohnung hinaufgegangen ist, steigt sie ins obere Stockwerk und klopft an die Tür. Es ist Yūsuf, der öffnet. Budūr blickt ihm mit Büßerinnenmiene entgegen und gibt ihm auf seine wiederholte Frage, was sie wolle, keine Antwort. Schließlich geht sie vor ihm in die Knie und küßt seine Füße. Da begreift er, was in ihr vorgeht. Mit einem triumphierenden satanischen Lächeln macht er sich daran, sie zu verprügeln. Sie nimmt das hin, indem sie sich leise weinend an ihn klammert. Auf diese Weise zieht er sie in den Flur der Wohnung. Dann hält er in seiner Racheaktion inne, und die beiden sehen sich eine Weile schweigend in die Augen. Er erkennt in denen Budūrs den Schrei „Nimm mich, denn ich bin deine Sklavin!". Daraufhin wirft er sich auf sie und küßt sie mit hemmungsloser Begehrlichkeit, und sie hat das wonnige Gefühl, in seinen Armen zu vergehen.

Die Darstellung des Autors reduziert die Hauptpersonen der Geschichte so gut wie ganz auf ihre sexuellen Regungen. Diese brechen sich sowohl auf Yūsufs als auch auf Budūrs Seite mit instinkthafter Zwangsläufigkeit ihre Bahn und sind eher animalisch als menschlich. Die Gestik, in der sich der Erzählung zufolge die Emotionen Budūrs

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000375

ausdrücken, ist unrealistisch überzeichnet: das unterernährte Mädchen schleudert den jungen Mann am Anfang zum Zeichen seines Widerstandes gleich auf den Boden und zerreißt ihm dabei die Jacke; wenig später wälzt es sich im Zuge eines Nervenzusammenbruchs laut heulend auf der Erde umher; und als es sich dem lüsternen Jüngling am Schluß anbiedern will, geht das wiederum nicht anders als mit einem Kniefall vor ihm und dem Küssen seiner Füße ab. Beim Ausmalen dieser Szenen hat Maḥmūd Taymūr also die Farben sehr dick aufgetragen. Vom Psychologischen her ist das Erleben Budūrs nicht besonders differenziert ausgestaltet. Der Konflikt zwischen Keuschheit und sinnlichem Begehren, der sich im Herzen des Mädchens abspielt, gewinnt keine Tiefe, und es ist sehr bald klar, welche der beiden Kräfte letztlich die stärkere sein wird. Was der Autor mit dieser Erzählung beabsichtigt hat, ist nicht ganz eindeutig auszumachen. So, wie sie dasteht, ist sie nur eine etwas simple und verkürzende Abbildung menschlicher Triebhaftigkeit. Sollte es dem Autor nur darauf angekommen sein, darzutun, daß das in ihr Geschilderte nun einmal der Lauf der Welt sei, so hätte er damit nicht eben viel ausgesagt. Andererseits gibt er auch nicht zu erkennen, wie weit seiner Ansicht nach die Handlung der Geschichte für die Erfahrungen der Jungend seiner Gesellschaft typisch ist oder nicht und wie sie sich zu seinen eigenen Wertmaßstäben verhält.

Nr. 59:

Ḥafla, in: **S** *al-Ḥāǧǧ Šalabī* (1930) 239-251. **WV**: **S** *Qāla r-rāwī* ([1]1942) 231-245, (Neuaufl. 1970) 279-289; **S** *Qalb ġāniya* ([3]1961) 256-268.

Dem vermögenden Muḥsin Bek und seiner Frau ᶜAlīya wird nach sechs Töchtern ein Sohn geschenkt. Die beiden wollen diesen Anlaß ganz groß feiern. Unsummen werden für die Festvorbereitungen ausgegeben. Man fordert ein Festzelt an, wie es in Ägypten gebräuchlich ist, bestellt feines Essen bei Groppi, Kairos renommiertestem Café und Delikatessengeschäft, und kleidet die ganze Familie neu ein, am elegantesten die Dame des Hauses, für die eine brautkleidartige Robe angefertigt wird. Eine große Schar von Gästen ist geladen. Am Tag vor dem angesetzten Termin der Feier trifft jedoch telefonisch die Nachricht

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000376

ein, daß sich der Zustand von Fawzī Bek, einem Onkel der Ehefrau, der schon seit langem krank ist, plötzlich dramatisch verschlechtert hat. Muḥsin Bek kann unter diesen Umständen nicht umhin, das Fest zu verschieben, so sehr er und seine Frau sich auch darüber ärgern, daß der Onkel ausgerechnet jetzt sterben zu wollen scheint und das nicht schon früher getan hat. Der Hausherr beauftragt seinen Privatsekretär, die Gäste und die Firma Groppi sofort von der Verschiebung zu verständigen und die Dienerschaft die Vorbereitungen abbrechen zu lassen. Während der nächsten paar Tage verfolgt das Ehepaar ängstlich das Befinden des Onkels. Am fünften Tag wird telefonisch mitgeteilt, dem Onkel gehe es wieder wesentlich besser. Sogleich wird ein neuer Termin für das Freudenfest angesetzt, man lädt die Gäste wieder ein und erneuert die Bestellungen. Endlich ist der Tage des Festes da. Schon am Morgen ist das Festzelt fertig aufgestellt, und die Eheleute strahlen einander an und liebkosen den Säugling, um dessentwillen die Feier stattfinden soll. Da aber klingelt das Telefon, und Muḥsin Bek nimmt erbleichend die Mitteilung entgegen, daß der Onkel nun ganz plötzlich in der Nacht verstorben ist. Erneut werden die Festvorbereitungen eingestellt, und der Privatsekretär muß allen Gästen telegrafieren, daß das Fest wegen eines Trauerfalles abgesagt werden muß. Der Hausherr gibt die Anweisung, man solle des Festzelt abbrechen und es als Trauerzelt beim Haus des Onkels wieder aufbauen. Gereizt und zornig sucht das Ehepaar seine Trauerkleidung zusammen, und selbst das Mitmarschieren im Trauerzug des Onkels empfindet Muḥsin Bek, wie er bekundet, als Zumutung. Er ärgert sich vor allem darüber, daß nun des Onkels wegen alle seine Ausgaben für die Festvorbereitungen umsonst gewesen sind, seine Frau darüber, daß sie ihr neues Kleid nicht anziehen kann. Am Abend nimmt er am Eingang des Zeltes, in dem er eigentlich die Geburt seines Sohnes feiern wollte, die Beileidsbezeugungen der Trauergäste entgegen und wünscht dabei dem Verstorbenen mit vielem Stöhnen Gottes Barmherzigkeit.

Diese Geschichte ist schon von ihrer Idee her etwas dürftig; denn daß Todesfälle Leuten einen Strich durch schöne Pläne machen, ist eine ausgesprochen alltägliche Angelegenheit, mit der man sich bekanntermaßen abzufinden hat, und insofern an sich nichts, was außerhalb des Kreises der jeweils Betroffenen großes Interesse verdiente. Man

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000377

hätte diese alltägliche Angelegenheit vielleicht im vorliegenden Fall erzählerisch trotzdem interessant machen können, wenn man das Auf und Ab von Vorfreude und Enttäuschung und die Wut auf den sterbenden Onkel bei dem Ehepaar psychologisch etwas genauer auf ihre Hintergründe hin analysiert hätte. Das hat der Autor jedoch nicht getan. Seine Darstellung der Gefühlsregungen der Eheleute bleibt gänzlich an der Oberfläche, wie auch diese Personen insgesamt keinerlei Plastizität gewinnen. Die schwache und spannungsarme Handlungskonstruktion ist mit zwei zusätzlichen Gestalten ausgestopft, die ihr wohl etwas Leben verleihen sollten, das aber in Wirklichkeit auch nicht tun: einer gefräßigen und redseligen Gesellschafterin der Dame des Hauses und dem nicht sehr diensteifrigen Privatsekretär des Hausherrn; beide haben im Geschehen keine tragende Funktion und verleihen ihm kaum zusätzliche Farbe, da sie mit ihren klischeehaft konstatierten Eigenheiten fast ebenso blaß wirken wie die beiden Hauptfiguren.

Ü: RC 28 (1951-52) 112-119 udT *En l'honneur de bébé*, von dort so übernommen in *La fleur du cabaret* 151-158; Gálvez Vásquez, *Cuentos Egipcios* 35-43 udT *Una Fiesta*.

Nr. 60:

Ḥasan Āġā, in: al-Ḥadīṯ Jg. 5 Nr. 1 (1.1.1931) 61-72. **WV: S** *al-Aṭlāl* (1934) 149-156; **S** *Qāla r-rāwī* ([1]1942) 279-289, (Neuaufl. 1970) 315-323; **S** *Qalb ġāniya* ([3]1961) 212-221.

Der Titelheld dieser Geschichte ist ein steinreicher alter Mann, der sich selbst für fromm hält, dabei aber ein Geizkragen ist und seinem armen Bruder alles mißgönnt. Als er eines Tages krank wird, kommt der Bruder ihn besuchen. Er will ihn bei dieser Gelegenheit auch gleich um materielle Unterstützung bitten, was er vorher schon einmal brieflich ohne Erfolg getan hat. Ḥasan Āġā verdächtigt ihn sofort, ihn beerben zu wollen, und macht ihn dann großzügigerweise zu seinem Kutscher, wofür er ihm ein Monatsgehalt von nicht mehr als fünfzig Piastern aussetzt. Als er noch kränker wird, verjagt er den Bruder unter Flüchen aus der höchst bescheidenen Stellung, und so wird dieser in seiner Not Landarbeiter. Ḥasan Āġā versammelt nun

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000378

zahlreiche Quacksalber um sich, und sie überhäuft er mit Geschenken, um von ihnen nur ja gesund gemacht zu werden. Doch nützt ihm das nichts, denn auch so ereilt ihn bald der Tod. Nachdem er gestorben ist, ergibt die Eröffnung seines Testaments, daß er sein gesamtes Vermögen karitativen Einrichtungen vermacht hat. Die Zeitungen rühmen seine Wohltätigkeit.

Die Gesamthandlung zeigt, daß diese testamentarische Verfügung in krassem Gegensatz zu Ḥasan Āġās gelebter Einstellung zu bedürftigen Mitmenschen steht und mithin wohl nicht aus Nächstenliebe, sondern aus dem Wunsch nach einem weithin schallenden Nachruhm entsprungen ist. In der Kontrastierung von öffentlich bekannt werdender scheinbarer Großmut und wirklicher Hartherzigkeit selbst gegenüber notleidenden Verwandten steht die Geschichte von daher der Erzählung *Ḥālat Sallām Bāšā* (s. o. p. 260) nahe. Sie ist in kargem Berichtsstil gehalten. Der Charakter des alten Geizhalses Ḥasan Āġā wird in ihr klischeehaft überzeichnet und erinnert damit an den einer anderen Verkörperung des Geizes in Maḥmūd Taymūrs frühem Erzählwerk, nämlich an denjenigen der Titelheldin von *as-Sitt Tawaddud* (s. o. p. 197).

Nr. 61:

ʿIzrāʾīl al-qarya, in: al-Maǧalla al-ǧadīda Jg. 2 Nr. 4 (1.2.1931) 401-405. **WV**: al-Usbūʿ Jg. 2 Nr. 1, d.i. Nr. 51 der Gesamtzählung (3.3. 1935) 15 f.; **S** *Firʿawn aṣ-ṣaġīr* (1939) 121-132, (Neuaufl. 1963) 151-166.

Ein ägyptisches Dorf beherbergt zwei sehr gegensätzliche Charaktere. Der eine ist der ausgemergelte, stets düster dreinblickende, unheimlich wirkende Šayḫ Ġunaym, der am Sterbebett und an der Bahre von Mitbewohnern Suren zu rezitieren pflegt und als Leichenwäscher und Totengräber fungiert. Schon sein bloßes Erscheinen versetzt die Leute in Angst und gibt manchem Sterbenden den Rest. Der andere ist der blühend gesunde, lebensfrohe und stets lachende Bauer ʿAmmār. Er hält als einziger der Gesellschaft von Šayḫ Ġunaym ruhig stand und verkehrt sogar freundschaftlich mit ihm.

Eines Tages fühlt sich ʿAmmār erstmals ein wenig krank. Von da an ergreift die Zwangsvorstellung von ihm Besitz, der Šayḫ Ġunaym

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000379

trachte ihm nach dem Leben. Er geht gegen die Panik, die sich seiner darob bemächtigt, teils mit magischen Mitteln an (Verbrennung von Bildern des Šayḫs u. ä.), teils mit direkten Angriffen auf seine Person (Steinwürfe aus dem Hinterhalt an seinen Kopf, Anlage von verdeckten Fallgruben, in die er dann stürzt, usw.). Schließlich brennt nächtens das Haus von Šayḫ Ġunaym ab — man kann nur ahnen, daß dies die Folge einer Brandstiftung von Seiten ᶜAmmārs ist —, und der Šayḫ kommt in den Flammen um. ᶜAmmār eilt herbei, um dem „Freund" die letzten Dienste zu erweisen, und sagt sich dabei insgeheim aufatmend, nun könne er endlich leben, und zwar lange. In den Wiederabdrucken der Sammlung *Firᶜawn aṣ-ṣaġīr* ist der Schluß verändert. Dort erweist ᶜAmmār Šayḫ Ġunaym gleichfalls die letzten Dienste, rückt dann aber in der Folgezeit mit merkwürdigem inneren Vergnügen ganz in dessen Rolle als „Sterbeengel des Dorfes" (s. den Titel) und Totengräber ein, indem er sich ihm sogar äußerlich angleicht: er magert ab und läuft nur noch mit düsterer Miene umher.

Während die Geschichte mit ihrem ursprünglichen Schluß das von Taymūr bereits mehrfach zuvor behandelte Thema von der zerstörerischen Macht einer Zwangsvorstellung dahingehend variiert, daß sich der Held, wenngleich mit kriminellen Mitteln, gegen die Zwangsvorstellung erfolgreich zur Wehr setzt und damit seine vitale Primärpersönlichkeit rettet, folgt der spätere Schluß mehr dem Muster der früheren Behandlungen des Themas, insofern nach ihm der Held dauernd unter der Wirkung der Zwangsvorstellung bleibt, wobei er zwar nicht stirbt, aber sich an die Person assimiliert, die ihm die Todesangst eingeflößt hat. Daß sich in dieser Erzählung der Held anders als in *Raġab Afandī*, *al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām*, *Ilā l-ġanna*, *ᶜIfrīt Umm Ḫalīl* und *aš-Šayṭān* überhaupt gegen die Zwangsvorstellung wehren kann, beruht einerseits auf seiner eigenen Persönlichkeit: er ist nicht wie die Helden der beiden erstgenannten Geschichten ein Neurastheniker, nicht wie der der dritten ein schwachköpfiger Bigotter mit Vaterkomplex und auch nicht wie diejenigen der zwei letztgenannten ein alter Mann mit schizoiden Zügen, sondern vielmehr ein an Leib und Seele kräftiger Mensch in der Blüte seiner Jahre. Die Möglichkeit der Gegenwehr ist aber andererseits auch in einer Handlungskonstruktion begründet, die die früheren Bearbeitungen des Themas nicht haben: in *ᶜIzrāʾīl al-qarya* besteht die Zwangsvorstellung weder wie in

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000380

Ilā l-ǧanna in einer religiösen Wahnidee noch wie in den übrigen früheren Geschichten in einem krankhaften Dämonen- oder Schicksalsglauben, sondern in der panischen Furcht vor der übermenschlichen Kraft einer konkreten Person; und einer konkreten Person kann man sich leichter erwehren als einer übermächtigen Vorstellung ohne greifbaren Repräsentanten, sofern man von Hause aus selbstsicher ist und eine gute Konstitution hat. Darum kann ᶜAmmār in der Geschichte gegen den Šayḫ Ġunaym ebenso ankämpfen wie der Bauer Ḥasan Sallām in *aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ* gegen den Titelhelden; in beiden Fällen sind zwar die Kampfesmethoden verschieden, doch ist ihnen das Moment des Widerstands gegen die Angst vor einem persönlichen Gegner gemeinsam, dem übersinnliche Vernichtungskräfte zugeschrieben werden.

Zu Beginn der Erzählung werden die zwei gegnerischen Hauptfiguren mit einer etwas aufgelockerten Form des Personenzeichnungsstereotyps des frühen Maḥmūd Taymūr (s. o. p. 123) vorgestellt. In der nachfolgenden knappen Handlungsbeschreibung liegt der Schwerpunkt auf dem seelischen Erleben von ᶜAmmār, das in eine Atmosphäre von packender Dämonie getaucht ist. Die Geschichte ist bis auf zwei Ausrufe ᶜAmmārs — einen Angstschrei zu Beginn seiner Psychose und einen gellenden Ruf gegen Schluß beim Brand des Hauses von Šayḫ Ġunaym im Sinne von „Laßt mich ihm die letzten Dienste erweisen!" — von hörbarer wörtlicher Rede frei, und auch diese beiden Ausrufe sind ihrer Natur nach kein Dialog im engeren Wortverstand. Auf diese Weise ist alle Dramatik des Geschehens ins Innere ᶜAmmārs verlegt.

Ü: GABRIELI, *Narratori egiziani* 155-164 udT *Il becchino del villaggio*, so wieder abgedruckt bei FRANCESCO GABRIELI und VIRGINIA VACCA (Hrsg.), *Antologia della letteratura araba*, Milano 1976, 343-348; JOHNSON-DAVIES, *Tales from Egyptian Life* 76-84 udT *The Angel of Death*; GÁLVEZ VÁSQUEZ, *Cuentos Egipcios* 95-104 udT *El „Azrael" de la Aldea.*

Nr. 62:

al-Kasīḥ, UT *qiṣṣa miṣrīya*, in: al-Hilāl Jg. 39 Nr. 6 (1.4.1931) 881-887.
WV: S *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* (1936) 71-87; **S** *Ṯā'irūn* (1955) 153-166 udT *Sāq min ḫašab*; **S** *Qāla r-rāwī* (Neuaufl. 1970) 79-93 ebenso.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000381

Der Ich-Erzähler berichtet von einem düsteren Buchbinderladen, dem er als Schuljunge gegenüberwohnte und der ihm lange Zeit unheimlich war. Der Buchbindermeister, Muᶜallim ᶜAwf, war ein kraftstrotzender Mann mit autoritärem Gebaren und nahezu hypnotischem Blick. Er hatte als Pflegekind einen schwächlichen Waisenjungen namens ᶜAbdalᶜazīz bei sich aufgenommen, der ihm nun als Lehrling diente und ein schier willenloses, stets geschundenes Werkzeug in seinen Händen war. Mit diesem Lehrling, der immer wortkarg blieb und merkwürdig starre Reaktionen zeigte, schloß der Ich-Erzähler als Schüler eine Art rudimentärer Freundschaft, indem er ihn ab und an mit Süßigkeiten versorgte und dafür von ihm Buchbinderdienste annahm. Aus alter Anhänglichkeit und unter dem Eindruck der Persönlichkeit des Meisters brachte der Ich-Erzähler auch später noch, als er schon Regierungsbeamter geworden war, seine Bücher weiter zum Binden in jenen Laden.

Nachdem er nach Alexandria versetzt worden und von dort fünf Jahre später wieder nach Kairo zurückgekehrt ist, stattet er dem Buchbinderladen einen Besuch ab. Er trifft in ihm eine unheilvoll veränderte Situation an: Wenige Monate zuvor sind dem Muᶜallim ᶜAwf bei einem Unfall von der Straßenbahn beide Beine abgefahren worden. Sein Hadern mit diesem schweren Schicksal hat sich in maßlosen Haß auf den ihm nach wie vor hörigen Gehilfen ᶜAbdalᶜazīz umgesetzt, der noch im Besitz seiner beiden Beine ist. Er unterstellt dem jungen Mann hämische Schadenfreude und glaubt sich ständig von ihm verspottet, weshalb er ihn unablässig beschimpft und des Undanks zeiht. Eines Tages kann ᶜAbdalᶜazīz diese Situation nicht mehr ertragen. Er wirft sich — gerade, als der Ich-Erzähler den Laden wieder einmal besuchen kommt — unter die Bücherbeschneidemaschine, die nun auch ihm beide Beine abhackt. Er wird ärztlich versorgt und kann seine Arbeit nach einiger Zeit auf Krücken fortsetzen. Der Muᶜallim ᶜAwf gewinnt durch die Verstümmelung von ᶜAbdalᶜazīz seine Lebensfreude zurück, verläßt die Wohnung, in der er seit seinem Unfall grollend dahinsiechte, und geht auf Krücken wieder vergnügten Gesichtes unter die Leute.

Die beiden Hauptpersonen, der Muᶜallim ᶜAwf und sein Gehilfe ᶜAbdalᶜazīz, sind eingangs noch mit starken Anklängen an das Personenzeichnungsstereotyp des frühen Taymūr (s. o. p. 123) beschrieben,

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000382

werden danach aber sehr plastisch in actu vorgeführt. Kurz vor Schluß, an der Stelle, an der sich ᶜAbdalᶜazīz eben unter die Bücherbeschneidemaschine geworfen hat, blendet der Autor vorübergehend aus der begonnenen Ich-Erzählung aus und in den Bericht eines zweiten Ichs um: „Mein Freund wischte sich mit dem Taschentuch das Gesicht, starrte mich an und fragte mich: , Rate einmal, was danach passierte, mein Freund!ᶜ ". Das so angesprochene zweite Ich schweigt aber, und daraufhin führt der ursprüngliche Ich-Erzähler die Geschichte zu Ende. Diese kurze Unterbrechung des Erzählflusses, die den Haupterzähler plötzlich für einen Augenblick in der dritten Person auftreten läßt, ist offensichtlich nur dazu da, retardierend zu wirken und dadurch die Spannung des Lesers zu erhöhen. Sie kommt freilich, da am Anfang der Geschichte keine Gesprächssituation mit zwei Partnern exponiert wurde, in der die Ich-Erzählung angesiedelt worden wäre, etwas unorganisch; wohl deshalb hat der Verfasser sie in der späteren Wiederveröffentlichung der Neuauflage von *Qāla r-rāwī* von 1970 eliminiert.

Die Schilderung der Jugendbeziehungen des Ich-Erzählers zu Meister und Lehrling im Buchbinderladen ist im Verhältnis zum Rest der Geschichte, der die eigentliche Handlung bringt, etwas breit geraten. Die Hauptstärke der Erzählung liegt im Psychologischen. Ergründet wird das Seelenleben des Meisters, das schon in dessen „gesunden" Tagen leicht abnorme Züge trug und sich nun unter dem Einfluß der Verstümmelung krankhaft verändert, zugleich aber auch das etwas abartige Verhältnis der beiden Hauptpersonen zueinander, das eine Umverteilung von Stärke und Schwäche nicht zuzulassen scheint. Dabei streift Maḥmūd Taymūr wiederum sein Lieblingsthema von der verheerenden Wirkung zwangshafter Ideen (s. o. p. 111). Muᶜallim ᶜAwf ist nach seinem Unfall von der Idee besessen, sein schwächlicher Gehilfe ᶜAbdalᶜazīz müsse über seine Schwäche Triumphgefühle empfinden, und wird von dieser Idee an den Rand der Zerstörung seiner Persönlichkeit getrieben. ᶜAbdalᶜazīz hingegen verstümmelt sich selbst, weil er der Zwangsvorstellung unterliegt, er schulde es seinem Meister, ihm gegenüber letztenendes immer der Schwächere zu bleiben, auch körperlich.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000383

Nr. 63:

Ḥulm wa-nqaḍā, in: al-Maǧalla al-ǧadīda o. Jg. o. Nr. (1.4.1931) 711-716. **WV: S** *al-Aṭlāl* (1934) 117-128; al-Maǧalla al-ǧadīda [al-usbūᶜīya] Nr. 39 (20.3.1935) 11-13 [UT *qiṣṣa miṣrīya*]; al-Hilāl Jg. 59 Nr. 2 (1.2.1951) 86-96 udT *Fātahū l-qiṭār*; ebenso **S** *Zāmir al-ḥayy* (1953) 74-97.

Den Handlungskern dieser Geschichte bildet ein vierteljähriges Intermezzo im Leben des verschlampten und gelangweilten Muḥammad Afandī, der in einem kleinen ägyptischen Ort mit Bahnstation das Amt des Posthalters versieht. In einem Einleitungsteil wird zunächst einmal dieser Mann vorgestellt, wobei sich die Beschreibung seiner Person mit derjenigen seines Milieus organisch verschränkt: der Posthalter ist genauso durchschnittlich und verschlafen wie der Ort. Von den Lebensgewohnheiten Muḥammad Afandīs erfährt man unter anderem, daß er sich nicht viel aus Sauberkeit macht, daß es bei ihm nur einmal wöchentlich eine Rasur gibt, nämlich am Freitag, an dem er auch in die Moschee zu gehen pflegt, und daß seine täglichen Vergnügungen darin bestehen, in dem von einem Griechen betriebenen Café des Ortes herumzusitzen und den Passanten beiderlei Geschlechts nachzuschauen, Zeitung zu lesen und in seiner Dienststelle auf seine Gehilfen zu schimpfen.

In das ruhige Einerlei dieses seines Lebens kommt plötzlich Bewegung, als ein neuer Stationsvorsteher zuzieht, ein gewisser Ḫamīs Afandī. Muḥammad Afandī entwickelt großen Respekt vor ihm, und es gelingt ihm, sich mit ihm anzufreunden. Noch mehr als die Anwesenheit dieses Mannes ändert sein Dasein freilich diejenige von dessen Frau, einer erst siebzehnjährigen Sudanesin. Er bekommt diese Frau zwar immer nur aus der Distanz und verschleiert zu Gesicht. Aber da er von den Reizen der Sudanesinnen Wunderdinge gehört hat, entwickelt er für sie dennoch eine feurige Leidenschaft, die ihn rundum beflügelt. Er pflegt sich auf einmal, kleidet sich sauber, überhäuft seine eigene Geliebte, eine fellachische Mittvierzigerin, die ihm zugleich als Hausmagd dient, mit Geschenken, und wenn er in ihren Armen liegt, stellt er sich vor, in denjenigen der Sudanesin zu sein.

Nach drei Monaten wird der neue Stationsvorsteher bereits wieder an einen anderen Ort versetzt. Muḥammad Afandī verabschiedet

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000384

ihn tränenreich auf dem Bahnhof — die sudanesische Ehefrau ist zu seinem Leidwesen schon einen Zug früher gefahren — und fällt dann sofort in seinen alten Schlendrian zurück. Nur gelegentlich steigt in ihm noch die Erinnerung an seine verflossenen Träume von der Sudanesin auf.

Die Geschichte ist mithin so aufgebaut, daß zwischen zwei statische Bilder, von denen eines am Anfang, das andere am Schluß steht, ein kurzer Handlungsfilm eingeschaltet ist. Ihren Hauptreiz macht neben dem ausgeprägten Lokalkolorit die liebevolle Vertiefung des Autors in die Details des Gewöhnlichen aus.

Von der Wiederveröffentlichung in „al-Hilāl" (1951) ab ist die Geschichte durch eine etwas mehr in die Breite gehende Schilderungsweise und Auspolsterung mit ein paar zusätzlichen Einzelheiten gegenüber den früheren Drucken amplifiziert. An ihrer Substanz hat sich aber nichts geändert.

Ü: RC 8 (1942) 41-50 udT *Ce n'était qu'un rêve* (Gaston Wiet), wieder abgedruckt in *Bonne fête* 203-210.

Nr. 64:

al-Munqiḏ, UT *qiṣṣa miṣrīya*, in: al-Hilāl Jg. 40 Nr. 1 (1.11.1931) 88-96.

Ein Sekundarschüler namens Marᶜī ist dreimal hintereinander trotz guter Begabung und überdurchschnittlichen Fleißes durch die Prüfung der mittleren Reife (*kafāʾa*) gefallen, weil er unter unglücklichen Familienverhältnissen — Bigamie seines Vaters, frühem Tod seiner leiblichen Mutter, ständiger Zurücksetzung gegenüber der zweiten Frau seines Vaters und deren Kindern — litt und noch dazu einer psychotischen Examensangst ausgesetzt war. Der Vater hat ihn wegen dieses Versagens aus dem Hause gejagt, und nun will er Selbstmord begehen, indem er sich bei Kairo in der Abenddämmerung in den Fluten des Nil ertränkt. Als er schon das Bewußtsein verloren hat, zieht ihn jedoch ein Gemischtwarenhändler aus dem Wasser. In dessen Wohnung kommt er später in einem Bett liegend wieder zu sich. Da er nicht in sein Vaterhaus zurückkehren will und sonst keine

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000385

Bleibe hat, nimmt er freudig das Angebot seines Retters an, ihn weiter zu beherbergen und als Kaufmannsgehilfen zu beschäftigen.

Nun hat dieser Retter — er heißt Ayyūb — aber leider nicht selbstlos gehandelt. Er ist nämlich, wie der Erzähler uns verrät, ein ruhmsüchtiger Mensch, der bei jeder Gelegenheit als fromm und edel geltende Taten vollbringt, doch nicht etwa, weil ihm das ein Herzensbedürfnis wäre, sondern weil er sich vor der Umwelt mit ihnen brüsten möchte. So nimmt er denn auch den geretteten Marᶜī, nachdem er sich von ihm die Vorgeschichte des Selbstmordversuchs hat berichten lassen, hauptsächlich deshalb mit in sein Geschäft, um ihn als lebenden Beweis für seinen Edelmut herumzuzeigen und ihm in Gegenwart anderer Leute wieder und wieder vorzuhalten, vor einem wie großen Unheil er ihn gerettet hat und zu wieviel Dank der Junge ihm deswegen verpflichtet ist. Er übertreibt dabei die Schwierigkeit seiner Rettungstat maßlos und betont die Dankesschuld, die der Gerettete seiner Behauptung nach nicht recht anerkennt und niemals abzutragen vermag, fortwährend so sehr, daß Marᶜī das Bewußtsein, von ihm gerettet worden zu sein, zunehmend als schwere Belastung empfindet. In einer Auseinandersetzung erklärt der Junge deshalb Ayyūb, er wolle sich dieser Dankesschuld unbedingt entledigen, und wenn er dafür sich selbst opfern müßte. Er will diesen Vorsatz zunächst verwirklichen, indem er abermals Hand an sich legt und sich mit einem langen scharfen Messer ersticht. Kurz bevor er das wirklich tut, fällt ihm aber ein, daß sich sein Retter womöglich noch nach Ausführung dieses Selbstmordes weiter rühmen würde, ihn einmal vom Tode errettet zu haben. So entscheidet er sich für eine andere Lösung, die es Ayyūb unmöglich machen soll, fürderhin den Helden der Menschlichkeit zu spielen: er drückt das Messer diesem in die Hand und führt beides dann mit einem Ruck auf sein eigenes Herz zu, womit er den Retter zwingt, zu seinem Mörder zu werden; auf den Schrei hin, den er bei diesem mittelbaren Selbstentleibungsakt ausstößt, eilt das Publikum und praktischerweise auch gleich die Polizei herbei, und vor deren Ohren kann er gerade noch ausrufen, Ayyūb habe ihn umgebracht, ehe er tot zusammensinkt.

Es verwundert nicht, daß Maḥmūd Taymūr diese Geschichte, soweit wir wissen, kein zweites Mal veröffentlicht hat. Ihm dürfte nachträglich selbst aufgefallen sein, daß sie mit ihrer Schwarzweiß-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000386

kontrastierung der Charaktere der beiden Helden, ihrer Sentimentalität und ihrer ebenso gewollten wie blutrünstigen Dramatik wenig glaubwürdig war und gegen die Prinzipien des von ihm intendierten Realismus verstieß. Die berechnende grenzenlose Ruhmsucht des Gemischtwarenhändlers Ayyūb auf der einen und die Verzweiflung und die Leidenschaften des Sekundarschülers Marᶜī auf der anderen Seite erscheinen in ihr gleich kraß überzeichnet.

Nr. 65:

Niᶜimāt, in: al-Ḥadīṯ Nr. 1 Jg. 6 (1.1.1932) 61-71. **WV**: al-Maǧalla al-ǧadīda [al-usbūᶜīya] Nr. 4 (2.7.1934) 14 f. und 30 f. [UT *qiṣṣa miṣrīya*], später nochmals in derselben Zs. Nr. 159 (8.7.1937) 12-15, von dieser Stelle an udT *as-Saǧīna*; **S** *Qalb ġāniya* (¹1937) 137-157; al-Qiṣṣa Nr. 5 (5.12.1949) 34-40.

Die Titelheldin ist eine aus aristokratischem Haus stammende, von ihrem Vater einst streng behütete Dame, die, nachdem sie ihre emotionalen Bedürfnisse lange Zeit hindurch nur mit von Romanen genährten Wachträumen befriedigt hat, im Alter von dreißig Jahren an einen achtundfünfzigjährigen Notablen namens Šawkat Bek verheiratet worden ist. Obwohl die Gatten einander vor der Eheschließung nicht gekannt haben, lieben sie einander und werden sehr glücklich. Aber schon nach einem Jahr wird der Mann infolge eines Unfalls von einer Lähmung ins Bett gestreckt und kann fortan nie wieder aufstehen. Die junge Frau pflegt ihn liebevoll und aufopfernd und bleibt ihm zunächst eisern treu. Bei ihm verwandeln sich jedoch das Mitleid mit ihrer Situation und die Furcht, von ihr alleingelassen zu werden, nach und nach in krankhafte Eifersucht. Er überhäuft sie mit Vorwürfen wegen angeblich von ihr beabsichtigter Seitensprünge, untersagt ihr völlig, das Haus zu verlassen, und stellt gebieterisch sexuelle Ansprüche an sie, die er selbst überhaupt nicht mehr zu befriedigen vermag. Dadurch peitscht er die ungestillte Libido auf ihrer Seite allmählich so auf, daß sie sich schließlich seinem wesentlich jüngeren Bruder Šafīq an den Hals wirft; der ist ein phlegmatischer und dümmlicher Geselle, hat für sie aber den Vorzug der Erreichbarkeit, da er im gleichen Hause wohnt.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000387

Der Stoff dieser Handlung ist folgendermaßen dargeboten: In einem Anfangsbild sieht man Niᶜimāt drei Jahre nach der Heirat und zwei nach dem Unfall ihres Mannes traurig in einem Lehnstuhl liegen und mit ihrer treuen Dienerin sprechen. Dann wird die Titelheldin in Anlehnung an das Personenzeichnungsstereotyp der frühen Erzählungen des Autors (s. o. p. 123) zusammenhängend charakterisiert, und daran schließt sich eine Rückblende in die Vorgeschichte an, aus der sich endlich die Geschichte des Treuebruchs herausentwickelt. Das Anfangsbild wird nicht ausdrücklich einem bestimmten Punkt dieser Handlung zugeordnet, wenngleich der Sache nach klar ist, daß es vor der Hinwendung der jungen Frau zu ihrem Schwager stehen muß. Der Autor benutzt es lediglich zur Einstimmung des Lesers auf die unglückliche Lage, aus der heraus die Heldin ihrem Mann untreu wird, knüpft aber weiter keine Handlungselemente an es an, so daß es im Hinblick auf das spätere Geschehen etwas in der Luft hängt. Das seelische Erleben der jungen Frau ist eingehend und mitfühlend analysiert, ohne daß der Autor deshalb ihr Tun moralisch rechtfertigen würde.

Nr. 66:

al-Umūma, in: al-Hilāl Jg. 40 Nr. 5 (1.3.1932) 690-693. **WV**: al-Ḥadīṯ Jg. 9 Nr. 10 (1.10.1935) 706-709 udT *Umm*; ebenso al-Maǧalla al-ǧadīda [al-usbūᶜīya] Nr. 68 (9.10.1935) 18 f.; **S** *Qalb ġāniya* (¹1937) 196-203 ebenso; **S** *Qāla r-rāwī* (¹1942) 299-308, (Neuaufl. 1970) 233-240 ebenso; al-Qiṣṣa Nr. 8 (20.1.1950) 5-8 udT *al-Umm*; ibid. Nr. 57 (5.2. 1952) 20-22 udT *Umm*; **S** *Dunyā ǧadīda* o.J. (¹1957) 197-202 ebenso; Minbar al-islām Jg. 21 Nr. 1 (Juni 1963) 148-150 ebenso.

Eine alleinstehende Frau — wohl eine Witwe — hat ihren einzigen Sohn als über vierzigjährigen Mann verloren. Ihre übergroße Trauer um ihn ist in Lebensüberdruß und Menschenhaß ausgeufert. Eines Tages kommt ihre Schwester, zu der sie längere Zeit keinen Kontakt gehabt hat, sie besuchen. Sie ist zunächst über ihr Erscheinen, das in ihren Augen eine reichlich verspätete Beileidsvisite darstellt, verärgert. Da erzählt ihr die Schwester, daß sie eine schwere Geburt mit anschließendem Krankenlager hinter sich hat. Erst jetzt bemerkt die Frau auf dem Schoß der Besucherin ein Bündel, nämlich das neu

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000388

angekommene Baby. Das Kleine muß kurz darauf gewickelt werden. Die Schwester schimpft über diese Mühe, aber die vereinsamte Frau übernimmt dieses Geschäft mit Freuden. Als sie das kleine Wesen vor sich hat, blüht sie plötzlich auf. Das Kind verwandelt sie, indem es ihre ganze mütterliche Wärme auf sich zieht, und gibt sie damit dem Leben wieder. Sie behält ihre Schwester, die ihr anfangs gar nicht willkommen war, zwei Wochen lang da, während derer sie den Säugling mit Begeisterung versorgt. Und als die Schwester schließlich abreisen will, fragt sie sie flehentlich, ob sie nicht eine Pflegerin für das Kleine brauchen könne.

Die Geschichte ist eine sehr feinsinnige psychologische Skizze und ungeachtet des Themas frei von jeder Sentimentalität. Der Nachdruck liegt auf dem allgemein Menschlichen der beschriebenen Erfahrung. Geschildert werden soll die sinngebende Kraft der Mütterlichkeit schlechthin, die einem Leben Erfüllung schenkt, wenn sie nur tätig werden kann. So erhält auch die Hauptperson nicht einmal einen Eigennamen; sie ist einfach „die Mutter", die um „ihren Sohn" trauert, bis „die Schwester" mit „dem Kind" kommt, das ihr wieder eine Aufgabe gibt. Die Geschichte bricht ab, ohne dem Leser zu verraten, wie die Schwester die Frage der Frau beantwortet. Dieser offene Schluß bewirkt, daß die Stärke der bei der Frau neu erwachten mütterlichen Gefühle und nicht etwa eine äußere Veränderung der Situation oder aber ein weiterer Schicksalsschlag im Gedächtnis des Lesers haften bleibt.

Nr. 67:

Ḥuzn ab, UT *qiṣṣa miṣrīya*, in: al-Hilāl Jg. 40 Nr. 7 (1.5.1932) 983-986. **WV: S** *Fir*ᶜ*awn aṣ-ṣaġīr* (¹1939) 65-74; al-Iṯnayn wa-d-dunyā Nr. 1073 (3.1.1955) 44 f. udT *Mawᶜid aš-šayḫ* ᶜ*Assāf*.

Der Ich-Erzähler, der zu Beginn der Geschichte mit der Formel „Der Erzähler berichtete mir folgendes: ..." eingeführt wird, weilte häufig zur Beaufsichtigung der landwirtschaftlichen Arbeiten auf einem im Besitz seiner Familie befindlichen Landgut in der Provinz aš-Šarqīya. Auf ihm lebte auch ein Weber, Šayḫ ᶜAssāf, den er bei diesen Gelegenheiten gern auf einen Schwatz besuchen ging. Dem armen Mann war vor Jahren die Frau gestorben, und er hatte daraufhin seine ganze Aufmerksamkeit der Erziehung und gewerblichen Ausbildung des ihm

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000389

verbliebenen einzigen Sohnes gewidmet. Der Junge hatte sich unter seiner Obhut zu einem gesunden, intelligenten und fleißigen Burschen entwickelt, der ihm beim Weben eine große Hilfe war. Was Wunder also, daß der Vater ihn über alles liebte und gegenüber Dritten mit großem Stolz von ihm sprach.

Als nun der Ich-Erzähler wieder einmal auf dem Landgut eintraf, erhielt er die Schreckensnachricht, daß dieser Sohn des Webers von einem Zug überfahren worden und so zu Tode gekommen war. Er machte dem Vater alsbald einen Beileidsbesuch und fand ihn dabei in einem traurigen Zustand vor. Bei weiteren Besuchen bemerkte er an dem armen Weber Anzeichen zunehmender Zerstreutheit, Entkräftung und Verwahrlosung. Der Mann war nicht mehr zu einem wirklichen Gespräch fähig. Nur einmal stellte er dem Ich-Erzähler eine Frage, die ihn ernsthaft zu bewegen schien: was ein Mensch fühle, wenn er unter die Räder eines Zuges gerate, und ob er dann große Schmerzen leide. Aus Verlegenheit antwortete der Ich-Erzähler rasch mit der tröstlichen Behauptung, er glaube, man fühle in diesem Falle gar nichts, denn der Tod trete ja sehr schnell ein. Der Weber reagierte auf diese Auskunft auffallend nervös. Bei späteren Aufenthalten auf dem Landgut bemerkte der Ich-Erzähler, daß es mit dem Mann körperlich und seelisch immer mehr bergab ging — ein Prozeß, den anscheinend kein Mensch in seiner Umgebung aufzuhalten vermochte. Eines Tages suchte ihn der Weber auf und bat ihn um die Gefälligkeit, ihn morgen bei seinem geplanten Aufbruch nach Zaqāzīq begleiten zu dürfen. Den Ich-Erzähler wunderte dieses Ansinnen zwar, aber er gab ihm doch statt, da der Mann ihm erklärte, er wolle sich einmal ein bißchen die Welt ansehen, und beim Gedanken an dieses Unternehmen tatsächlich ein wenig seine Trauermiene abzulegen und etwas von seiner früheren Heiterkeit zurückzugewinnen schien. Zum vereinbarten Zeitpunkt wartete der Ich-Erzähler mit seiner Kutsche, die ihn zur nächsten Bahnstation bringen sollte, erst einmal eine Weile vergebens auf den Weber. Dieser kam dann in letzter Minute, als er schon abfahren zu müssen glaubte, aber doch noch angehetzt. Unterwegs auf der Wagenfahrt versuchte er den Ich-Erzähler mit einer Konversation zu unterhalten, die ihm etwas wirr geriet, und bekam außerdem dann und wann ein eigentümliches Zittern. Auf dem Bahnhof wurde er später recht einsilbig und blaß. Kurz vor der planmäßigen Ankunft

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000390

des Zuges verlor ihn der Ich-Erzähler aus den Augen, während er sich auf dem Bahnsteig mit Hilfe des zu seiner Unterstützung mitgekommenen Gutsverwalters um sein eigenes Gepäck kümmerte. Bei der Einfahrt des Zuges ertönte ein lauter Schrei, auf den hin das Publikum lärmend zusammenlief. Er stürzte zu der Menge und sah unter den Rädern des Zuges blutverschmierte Reste von Körper und Kleidung eines Menschen. Als er um sich blickte, war von dem Weber ᶜAssāf keine Spur mehr.

Die Zentralfigur der Geschichte, der Weber, ist mit einem Teil der Komponenten von Maḥmūd Taymūrs frühem Personenzeichnungsstereotyp (s. o. p. 123) zusammenhängend charakterisiert, und zwar gleich im ersten Absatz vor Eintritt des Todes des Sohnes, der den Persönlichkeitsverfall auslöst. Außer ihr gewinnt keine Person in der nachfolgenden Handlung Leben, und das ganze Leben, das sie gewinnt, besteht in fortschreitendem physischem und psychischem Siechtum.

Motivisch steht die Geschichte der Erzählung *al-Umūma* (s. o. p. 374) sehr nahe, die zwei Monate vor ihr erstmals veröffentlicht wurde: beide kreisen um einen verwitweten und auch sonst gänzlich alleinstehenden Elternteil, dem es Schwierigkeiten macht, die Erfahrung des Todes des einzigen Sohnes zu bewältigen — nur daß dieser Elternteil im vorliegenden Fall nicht die Mutter, sondern der Vater ist. In *Ḥuzn ab* scheitert die betroffene Person allerdings anders als in *al-Umūma* an dem Schicksalsschlag; denn im Gegensatz zu der letzteren Geschichte, in der sich der Instinkt allumfassender Mütterlichkeit, der auch auf Kinder anderer Leute übertragbar ist, als rettende Kraft erweist, verfällt hier der Vater schutzlos seiner übermächtigen Trauer um den Sohn. Diese löst bei ihm eine Depression aus, die ihn schließlich aus freien Stücken den Tod suchen läßt, den auch sein Sohn gefunden hat. Das dominierende Interesse am Nachzeichnen der pathologischen Entwicklung eines Todestriebes rückt die Geschichte in die Nähe anderer Erzählungen des Autors, in denen der Held daran zugrundegeht, daß eine verhängnisvolle Idee von ihm Besitz ergreift, und insbesondere in die Nähe der Erzählung *Ilā l-ğanna* (s. o. p. 304), wo ein Sohn seinem Vater nach exzessiver Trauer freiwillig in den Tod folgt. Sie reicht allerdings, was die Differenziertheit der Kategorien

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000391

der Beschreibung seelischen Erlebens und die Spannung des Aufbaus betrifft, nicht an *Ilā l-ğanna* heran.

Ü: *Le courtier de la mort* 112-118 udT *La douleur d'un père.*

Nr. 68:

at-Tawba, in: al-Ḥadīṯ Jg. 6 Nr. 5 (1.5.1932) 341-348. **WV**: **S** *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* (1936) 89-100; **S** *Tamr ḥinnā ᶜağab* (1958) 219-233 udT *Laylat uns.*

Der Ich-Erzähler dieser Geschichte hat nach eigener Aussage bis zu seinem fünfzigsten Jahr der Ausschweifung gefrönt. Er berichtet dem Leser dasjenige Erlebnis, das ihn bewog, der blindwütigen Befriedigung seiner sinnlichen Begierden zu entsagen.

Er hatte sich in Garden City, einem eleganten Stadtteil Kairos, eigens eine Luxuswohnung eingerichtet, um in ihr „Leckerbissen" zu empfangen, die ihm die Kupplerin Naẓīra regelmäßig zuführte. Eines Tages schickte ihm diese Kupplerin durch eine Mittelsperson ein noch ganz kindlich wirkendes junges Mädchen zu, das sich sichtlich genierte und nach Auskunft der Vermittlerin auch nur mit Mühe dazu hatte bewogen werden können, sich dem Gewerbe der Prostitution zu verschreiben. Nachdem der Ich-Erzähler es prächtig mit Sekt bewirtet hatte und die Mittelsperson fortgegangen war, bat er es, ihm doch zu verraten, wie es in dieses Gewerbe gekommen sei. Da erfuhr er von dem Mädchen — es hieß Nasība — folgendes: Es war ein Waisenkind, das von einer reichen Dame großgezogen, aber dann von ihr verjagt worden war, nachdem ihr Sohn es mit einem Heiratsversprechen geködert und geschwängert hatte. Es hatte in seiner Not eine Abtreibung vorgenommen, die jedoch Komplikationen nach sich zog und es schwer erkranken ließ. Noch schwach und außerdem gänzlich mittellos, fiel es danach der Kupplerin Naẓīra in die Hände. Dem Ich-Erzähler ging dieses Schicksal der jungen Nasība so zu Herzen, daß er es nicht mehr über sich brachte, sich mit ihr oder auch mit anderen Prostituierten, die womöglich ein ähnliches Schicksal hinter sich hatten, erotisch zu vergnügen. Er schlug Nasība vor, mit ihr künftig „wie Bruder und Schwester" zusammenzuleben, da sie ja in Wahrheit alle beide einsam

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000392

und allein seien. Sie nahm diesen Vorschlag an, und gerührt und glücklich begannen sie ihr gemeinsames Leben.

Die Handlung ist in Form einer schmucklosen und nicht sehr anschaulichen Aufreihung der Begebenheiten dargeboten. Sie ist in ihrer Konstruktion ausgesprochen trivial und klischeehaft und von der Psychologie des Lüstlings her wenig glaubwürdig. Der Schluß trieft vor Sentimentalität.

Ü: *La belle aux lèvres charnues* 167-171 udT *Repentir.*

Nr. 69:

Ḥūrīyat al-baḥr, UT *qiṣṣa miṣrīya*, in: al-Hilāl Jg. 41 Nr. 1 (1.11.1932) 96-104. **WV**: al-Maǧalla al-ǧadīda [al-usbūᶜīya] Nr. 162 (28.7.1937) 11-14; **S** *Qalb ġāniya* (1937) 93-113; **S** *Ḥūrīyat al-baḥr* (Beirut [Dār al-Makšūf, Maktabat aṭ-ṭālib] 1941), Titelgeschichte (verzeichnet im Katalog der Bibliothek der Amerikanischen Universität Kairo, aber dort unauffindbar und mir auch anderwärts nicht zugänglich); ar-Risāla al-ǧadīda Nr. 25 (1.4.1956) 18 f.; **S** *Tamr ḥinnā ᶜaǧab* (1958) 179-198.

Die Geschichte spielt zwanzig Jahre vor der Erzählzeit, als der Ich-Erzähler, ein Mann namens Ḥāfiẓ, zehn Jahre und sein Bruder Šarīf fünfzehn Jahre alt war. Die beiden Jungen, Waisen aus offenbar sehr vermögendem Hause, lebten damals unter der zärtlichen Obhut ihrer Großmutter und der schweizerischen Gouvernante Madame Huber, und zwar während des Schuljahres als Zöglinge der „Jesuitenschule" in dem alten Palais der Familie in Kairo, während der Sommerferien in der Villa der Familie am Strand von Alexandria. Der Bruder Šarīf zeigte einen ausgeprägten Hang zu Tagträumen und Schwärmerei, begeisterte sich für französische Lyrik und entwickelte eine lebhafte Phantasie; in diesen Neigungen fühlte er sich von dem jüngeren Ḥāfiẓ unverstanden, obgleich er ihn ansonsten sehr liebte. Durch ein bebildertes Buch angeregt, begann er an die Existenz von Meerjungfrauen zu glauben — einen Glauben, den zu seiner Enttäuschung nur die naive alte Großmutter mit ihm teilen wollte. Anfangs sprach er von dieser seiner Überzeugung, später saß er nur noch stundenlang stumm am Fenster und blickte wie gebannt aufs Meer.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000393

Während eines abendlichen Sommerfestes im Kasino von Alexandria entfernte er sich unter dem Vorwand, er habe Kopfschmerzen und wolle daher vorzeitig nach Hause gehen, von seinem kleinen Bruder. Er kam aber dann lange nach diesem erst zwischen zwei und drei Uhr nachts nach Hause und verwickelte sich bei der Rückkehr in einen heftigen Wortwechsel mit Madame Huber, in dem er betonte, er sei schließlich kein Kind mehr und könne tun, was er wolle. Danach setzte er sich im gemeinsamen Zimmer der beiden Jungen wieder ans Fenster und starrte aufs nächtliche Meer hinaus. Dem kleinen Bruder Ḥāfiẓ, der wegen seines Verhaltens nicht hatte einschlafen können, erklärte er aufgeregt, er habe die Meerjungfrau mit dem blonden Haar gesehen, deren Bild es ihm in dem Buch besonders angetan hatte, und sie habe ihm aus den Wogen heraus zugelächelt und betörende Zeichen gemacht. Der Kleine bekam es daraufhin mit der Angst zu tun, doch Šarīf beruhigte ihn fürsorglich, so daß er endlich doch Schlaf fand. In den folgenden Tagen sagte Šarīf nichts mehr über Meerjungfrauen, blickte aber weiterhin von einem Stuhl am Fenster aus immer wieder auffallend lang und starr aufs Meer. In einer Septembernacht wachte der kleine Ḥāfiẓ davon auf, daß sich der Bruder plötzlich Badekleidung anzog und aus der Tür ging, wobei er dem Kleinen, den er schlafend wähnte, noch einen heißen Kuß durch die Luft zuwarf. Ḥāfiẓ wartete nun Minute für Minute bang auf die Rückkehr des Bruders, aber dieser kam nicht. Schließlich weckte er in höchster Sorge gegen vier Uhr morgens die Gouvernante Madame Huber. Die ließ sich die Umstände des Verschwindens von Šarīf nur kurz nennen und startete mit Hilfe einiger Diener sofort eine Suchaktion. Inzwischen war auf See ein Sturm losgebrochen. Man fand von Šarīf nur noch den Bademantel, hingeworfen aufs Ufer, und von ihm selbst keine Spur mehr.

Diese Ich-Erzählung ist andeutungsweise in den Rahmen einer Gesprächssituation eingebunden: vor ihrem Beginn steht lediglich der Satz „Mein Freund Ḥāfiẓ erzählte mir folgendes: ...“, nach ihrem Schluß ein klein wenig mehr, nämlich: „Ḥāfiẓ seufzte lange und sagte: ‚Seither weiß man von meinem Bruder nichts mehr!‘ Er senkte schweigend den Kopf, dann flüsterte er mir zu: ‚Gib mir doch eine von deinen englischen Zigaretten.‘ Da reichte ich ihm eine und nahm mir selbst auch eine, und nun begannen wir in einem merkwürdigen

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000394

Schweigen zu rauchen." Der Schlußteil dieses Rahmens sorgt dafür, daß sich die rätselhaft-furchterregende Stimmung, die über dem Ausgang der Geschichte liegt, noch über deren Ende hinaus eine Weile lang in den Gedanken des Lesers fortsetzt.

Die Psychologie des großen Bruders ist sehr packend gestaltet, und zwar dadurch, daß man sie immer nur aus den Beobachtungen des kleinen erschließen kann, der sie bloß teilweise durchschaut, obwohl auch er gegen Ende zu ahnt, daß sie eine verhängnisvolle Wende nimmt. Noch zu Beginn der Geschichte ist der Nixenglaube Šarīfs eher humoristisch präsentiert, so daß der Leser ihn als ein nicht besonders ernst zu nehmendes Symptom pubertärer Schwärmerei auffassen kann. Erst von dem Sommerfest an enthüllen sich seine zwangshaften Züge eindeutig, und er erweist sich als eine jener unheilvollen fixen Ideen, an denen die Helden des frühen Maḥmūd Taymūr so oft zugrundegehen (s. o. p. 111). Die Schilderung der Lebensweise und der Ferienfreuden des Ich-Erzählers und seines Bruders in der Jugendzeit beschränkt sich nicht auf Einzelzüge, die für die Handlung unmittelbar bedeutsam sind, sondern gewinnt dieser gegenüber ein gewisses Eigengewicht; sie ist trotz des bestürzenden Ausgangs der Vorkommnisse, für deren Darbietung sie den Hintergrund bildet, so gehalten, als erinnere sich der Ich-Erzähler bei ihr behaglich an ein vergangenes Glück.

Ü: *La belle aux lèvres charnues* 131-143 udT *La nymphe de la mer.*

Nr. 70:

Nağīya ibnat aš-šayḫ, in: al-Ḥadīṯ Jg. 7 Nr. 1 (1.1.1933) 73-77. **WV**: al-Usbūᶜ Nr. 9 (24.1.1934) 16 f. udT *Nağīya bint al-fiqī* [so in Ägypten umgangssprachlich für *faqīh*]; **S** *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* (1936) 115-122 ebenso.

Der im Titel angesprochene Šayḫ oder *fiqī* ist ein dörflicher Koranschulmeister namens ᶜAmmār as-Saᶜdāwī. Er hat seine Tochter Nağīya einst im Zorn verstoßen, weil sie im Alter von sechzehn Jahren unehelichen Geschlechtsverkehr gehabt hat. Die Erzählung besteht in drei Szenen, die zeigen, wie der Šayḫ sich durch das Erlebnis des Todes

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000395

dieser Tochter in seiner Einstellung zu ihr und zu menschlicher Schuld und Schwäche überhaupt wandelt.

In der ersten Szene befindet sich Šayḫ ᶜAmmār gerade in Gesellschaft seines Freundes Šayḫ Zakarīyā. Die Dienerin Umm Šalabīya tritt herzu und flüstert ihm ins Ohr, Naǧīya sei zurückgekehrt. Daraufhin verweigert er seiner Tochter schreiend und tobend den Einlaß, da sie seine Ehre beschmutzt habe. Kurz danach erinnert er sich aber unter Tränen daran, wie sehr er sie einst in ihrer frühen Kindheit geliebt und verwöhnt hat.

In der folgenden Szene, die etwas später spielt, tritt die Dienerin wieder zu ihm und bittet ihn um Barmherzigkeit für seine Tochter. Er behauptet, ein Wort wie Barmherzigkeit nicht zu kennen. Da berichtet ihm die Dienerin, Naǧīya befinde sich in ihrem Hause, liege dort im Sterben und warte auf sein Kommen. Er erwidert darauf zunächst nur barsch: „Soll sie doch zur Hölle fahren!" Aber bald tragen ihn seine Füße wie gegen seinen Willen in Richtung auf das Haus der Dienerin, wo seine Tochter mit dem Tode ringt. Unterwegs scheinen ihm alle Leute und Dinge von der Rückkehr Naǧīyas zu sprechen. Er tritt bei der Sterbenden ein, weint mit ihr, bettet sie in seinen Schoß, verspricht ihr wie in ihren Kindertagen Süßigkeiten und erzählt ihr ein Märchen.

Die dritte Szene spielt am Tage, nachdem Šayḫ ᶜAmmār seine Tochter, um kein Aufsehen zu erregen, sehr schlicht und in aller Stille bestattet hat. Es ist ein Freitag, und er nimmt an dem Gebet in der Moschee teil. Der Prediger hat sich ausgerechnet an diesem Tag ein Thema gewählt, das Šayḫ ᶜAmmār zutiefst betrifft: er wettert gegen die Huren und Ehebrecher und schildert, welche Höllenqualen auf sie warten. Da steht der Šayḫ auf und erklärt dem Prediger mit lauter Stimme, es sei nicht sein Recht, über das jenseitige Los der Leute zu urteilen. Gott allein sei in letzter Instanz der Richter. Die Gemeinde will ihn zum Schweigen bringen. Doch da ruft er aus: „Ich will keinen über sie reden hören. Ihr seid alle heuchlerische Hunde, sie aber ist gutherzig und rein und ist reuig in meinen Armen gestorben." (122) Dann stürmt er die Kanzel und bricht dabei mit schaumbedecktem Munde zusammen.

In der Geschichte sind Begriffe und Bilder außerordentlich sprechend kontrastiert. Gegen die Ehre, die Šayḫ ᶜAmmār in der ersten Szene

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000396

polternd beschwört, setzt sich nachher in seinem praktischen Verhalten die Barmherzigkeit durch — eben jener Wert, von dem er zunächst erklärt, er komme in seinem Vokabular gar nicht vor. Während ihm in der zweiten Szene der Wunsch, seine Tochter möge zur Hölle fahren, anfangs noch leicht über die Lippen geht, ist er in der dritten Szene empört darüber, daß der Prediger Menschen, die wie seine Tochter gehandelt haben, so einfach von sich aus in die Hölle schicken will. Und hat er vor Beginn der dritten Szene seine Tochter noch bewußt so begraben, daß Aufsehen vermieden wurde, so scheut er sich nachher in der Moschee nicht mehr im geringsten davor, Aufsehen zu erregen und seine Stimme gegen eine vorschnelle Verurteilung der Hurer und Ehebrecher zu erheben. Sein oben zitierter letzter Ausruf zeigt, daß er in seiner Erregung den Eindruck gehabt hat, was der Prediger sagte, beziehe sich in indirekter Form auf seine Tochter persönlich. Indem er diesen seinen Eindruck verrät, erinnert er das Publikum seinerseits an die Tat seiner Tochter, an die er selbst noch in der ersten Szene am liebsten nicht erinnert werden wollte und über die er sogar noch kurz vor Beginn der dritten mit Hilfe der stillen Beerdigung den Mantel des Schweigens zu breiten gedachte. Daraus geht hervor, daß ihm am Schluß seine Ehre gegenüber der Barmherzigkeit, die er für seine Tochter und alle Menschen in ihrer Lage wünscht, überhaupt nichts mehr wert ist.

Diese Erzählung ist in der Feinheit der psychologischen Nachzeichnung des Wandels, den der sittenstrenge Vater durchmacht, in der Dichte des Sinngefüges, das sie zwischen den einzelnen Handlungsmomenten herstellt, und in ihrer Konzentration auf einige wenige bildhafte Szenen von großer Aussagekraft etwas vom Besten, was Maḥmūd Taymūr geschrieben hat. Aus dem Verlauf, den der Autor ihrer Handlung gegeben hat, spricht eine tiefe Humanität. Dabei ist sie gänzlich unpathetisch und — was angesichts des Zugegenseins des Vaters am Sterbebett der Tochter besonders bemerkenswert ist — frei von jeder Sentimentalität dargeboten. Geschickt hat der Autor in der Schilderung des Geschehens den Tod des Mädchens ausgespart: die zweite Szene endet damit, daß der Šayḫ seine sterbende Tochter im Arm hält und ihr ein Märchen erzählt, und zu Beginn der dritten wird schon ihr erfolgtes Begräbnis mitgeteilt. Auf diese Weise bleibt das

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000397

menschlich Erschütterndste unausgesprochen und wird damit auch nicht zum Gegenstand etwaiger Rührseligkeit entweiht.

Ü: RC 24 (1949-50) 356-360 und ibid. nochmals 30 (1952-53) 234-238 udT *Naguia, fille du fiki*, wieder abgedruckt in *Le courtier de la mort* 153-157.

Nr. 71:

aš-Šayḫ ᶜAfā llāh, in: ar-Risāla Jg. 1 Nr. 1 (15.1.1933) 38-41. **WV:** al-Usbūᶜ Nr. 13 (21.2.1934) 27-30 [hier mit dem UT *qiṣṣa miṣrīya* und als erstes Stück einer Rubrik *Aḥsan al-qiṣaṣ*]; **S** *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* (1936) 4-18; ar-Riwāya Jg. 4 Nr. 5 (1.2.1953) 2-13 udT *Zāmir al-ḥayy*; ebenso **S** *Zāmir al-ḥayy* (1953) 5-31.

Diese Geschichte ist in Form von zwei ineinandergeschachtelten Ich-Erzählungen dargeboten, deren erste der zweiten als Rahmen dient. Der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung ist ein kurz vor dem Abitur stehender junger Mann. An der Tür des Hauses, in dem er wohnt, erscheint gelegentlich ein älterer Flötenspieler in ländlicher Kleidung, der mit stets niedergeschlagenen Augen traurige Weisen bläst. Er macht den Eindruck eines Büßers, der durch die Straßen Kairos irrt. Eines Tages verrät ihm dieser Flötenspieler sein Geheimnis und wird damit seinerseits bis zum Schluß der Geschichte der Ich-Erzähler. Er vertraut dem jungen Mann folgendes Lebensschicksal an:

Sein von ihm innig geliebter älterer Bruder, der an ihm die Vaterstelle vertrat, war Imam an der Moschee eines Dorfes. Nachdem dessen erste Frau gestorben war, heiratete er in zweiter Ehe die erst fünfzehn Jahre alte schöne Hanīya. Der Erzähler — er heißt mit seinem wirklichen Namen Sirḥān — war selbst damals in etwa dem gleichen Alter. Er verliebte sich bald unrettbar in die neue Schwägerin, obwohl er die gesellschaftliche Problematik dieses Sachverhalts klar sah und auch ein schlechtes Gewissen dabei hatte, die Frau seines hochgeschätzten Bruders zu begehren. Hanīya erwiderte seine Liebe, was in gewisser Weise nur natürlich war, da er ihr dem Alter nach viel näher stand als ihr Mann. Doch auch sie erblickte keine Möglichkeit der Erfüllung für diese Liebe. So hielten sich beide voreinander mit Gefühlsäußerungen zurück und stellten sich innerlich auf die Entsagung

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000398

ein. Einmal jedoch trafen sie unbeabsichtigt am Abend in der Moschee zusammen, zu einem Zeitpunkt, als sonst niemand dort war. Da brachen ihre unterdrückten Gefühle plötzlich so machtvoll hervor, daß es um ihre Vernunft geschehen war. Sirḥān sperrte das Tor von innen zu, und sie verbrachten die Nacht miteinander. Der Bruder Sirḥāns hatte diese Nacht ohnehin nicht mit seiner Frau zusammensein wollen, und so erregte ihre Abwesenheit auch noch keinen schlimmen Verdacht in ihm. Als er aber am Morgen das Tor der Moschee verschlossen fand, vermutete er richtig Sirḥān drinnen und forderte ihn pochend auf, sofort zu öffnen. Um die Entdeckung des Geschehenen zu verhindern, wies Sirḥān Hanīya an, rasch durch eine Luke aufs Dach zu steigen und sich auf diese Weise zu verstecken. Der Bruder bemerkte sie gottlob tatsächlich nicht. Nachdem er wieder fortgegangen war, wollte Sirḥān Hanīya vom Dach holen, damit sie sich unauffällig davonmache. Wie entsetzt war er aber, als er sie dort oben nicht fand und schließlich feststellen mußte, daß sie vom Rand des Daches abgestürzt war und unten auf der Erde im Sterben lag. Mit Hilfe einer ihm zugetanen Frau aus dem Dorf gelang es ihm, Art und Ursache des Unfalls vor seinem Bruder und der Öffentlichkeit zu vertuschen. Doch sein Gewissen kam dadurch nicht zur Ruhe. Nach dem Tode des Mädchens quälte es ihn schier unerträglich, und als er einmal seinem Bruder zufällig an der Absturzstelle begegnete, war ihm das so furchtbar, daß er beschloß, den Umkreis des Unglücksplatzes zu verlassen. Er floh aus dem heimatlichen Dorf, und seither zieht er, gleichsam als Sühne für seine Schuld, rastlos mit seiner Flöte im Lande umher.

Damit ist die Büßerhaltung erklärt, die ihm in der Kairiner Umgebung des ersten Ich-Erzählers den vom Autor als Titel gewählten Übernamen „Šayḫ Möge-Gott-vergeben" eingetragen hat. Die Handlung ist nicht in nüchternem Berichtston gestaltet, sondern mit verhaltener Empfindsamkeit und mit derselben melancholischen Poesie, die der erste Ich-Erzähler aus den Flötenweisen des Büßers herausgehört hat. Die Erzählung ist reich an bildhaften Szenen, die Phantasie und Gefühl des Lesers intensiv ansprechen.

Ü: *Les amours de Sami* 95-107; Gálvez Vásquez, *Cuentos Egipcios* 105-117.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000399

Nr. 72:

al-Wabāʾ, UT *qiṣṣa miṣrīya*, in: al-Hilāl Jg. 41 Nr. 4 (1.2.1933) 469-478 und 535. **WV: S** *Abū ʿAlī ʿāmil artist* (1934) 89-111 udT *Ilā l-ḥadīḍ*. (Entgegen PETERS 247 nicht identisch mit *al-Waẓīfa aḫīran*.)

Diese Geschichte ist eine mit „Der Erzähler berichtete mir folgendes: ..." eingeleitete Ich-Erzählung. Der Erzähler, der von Beruf Beamter des ägyptischen Außenministeriums ist und in einem Zirkel von literarisch Tätigen und Interessierten verkehrt, schildert in ihr den Persönlichkeitszerfall und sozialen Abstieg eines Mannes namens Ḥilmī, den er bei einer der Zusammenkünfte des Zirkels im Café Lipton in Kairo kennengelernt hat. Ḥilmī suchte sich diesem Zirkel anzuschließen, obgleich seine Intelligenz und Bildung zu wünschen übrig ließen, und behauptete ständig, bedeutende Werke auf diesem und jenem Wissensgebiet in petto zu haben. Er lebte von Zuwendungen seines Vaters.

Sein Niedergang beginnt damit, daß er mit Ḥanafī, einem anderen Mitglied des Zirkels, um die Gunst einer Tänzerin namens Kawṯar rivalisiert — dies, nachdem er dem Freundeskreis in eine ihrer Vorführungen gefolgt ist und dabei demonstrativ bekundet hat, daß sie ihn langweile und anwidere. Als der Ich-Erzähler im Hochsommer mit anderen Beamten des Außenministeriums zur Arbeit ins klimatisch erträglichere Alexandria beordert wird, trifft er dort zu seiner Überraschung sowohl Ḥilmī als auch Ḥanafī. Beide sind der Tänzerin Kawṯar nachgereist, die in der Küstenstadt einen Monat lang für die Sommerfrischler gastiert. Ḥilmī wirkt auffällig elegant, und Ḥanafī vertraut dem Ich-Erzähler an, daß dieser sein Nebenbuhler bei Kawṯar auch mehr Glück habe als er, da die Dame sehr auf das Geld aus sei und Ḥilmī im Moment unerklärlich viel davon habe. Kurz darauf erscheint Ḥilmī freilich bei dem Ich-Erzähler und bittet ihn dringend, ihm fünf Ägyptische Pfunde zu leihen, damit er seine Hotelrechnung bezahlen könne und auch noch eine Fahrkarte nach Kairo, wo er mit seinem Vater zusammentreffen müsse. Er beteuert, er wolle ihm das Geld „morgen" zurückschicken. Der Ich-Erzähler sieht dieses Geld in Wirklichkeit nie wieder, dafür aber etwa eine Woche später in dem Kasino, in dem Kawṯar auftritt, zu seinem Erstaunen Ḥilmī, und zwar in einer Gruppe von Radaubrüdern in leicht heruntergekommenem

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000400

Zustand. In der Folgezeit geht es mit Ḥilmī weiter bergab. Er ist schließlich so tief gesunken, daß er den Ich-Erzähler nach Ende der Sommersaison in Kairo auf der Straße um einen Riyāl anbettelt. Einmal sitzt der Ich-Erzähler im Gespräch mit einem ihm befreundeten Derwisch in der Bar „al-Liwāʾ". Da tritt Ḥilmī an ihn heran, bittet ihn um ein paar Minuten der Aussprache unter vier Augen und versichert ihm im voraus, er werde ihn nicht um finanzielle Unterstützung ersuchen. Als die beiden unter sich sind, fleht Ḥilmī den Ich-Erzähler an, er solle ihn „vor sich selbst" retten. Er habe mittlerweile seinen eigenen Willen vollkommen verloren und wisse sich keinen Rat mehr, und der Ich-Erzähler sei seine letzte Hoffnung. Dann zeigt Ḥilmī dem Ich-Erzähler einen Brief seines auf dem Lande lebenden Vaters, in dem ihn dieser ultimativ auffordert, am nächsten Tag mit dem Zug zu ihm zu kommen, widrigenfalls er ihn seinem Schicksal überlassen und enterben werde. Da der verwahrloste und zerrüttete Ḥilmī in dieser Lage offensichtlich nicht mehr die Kraft hat, von sich aus dem Ruf des Vaters zu folgen und dessen rettende Hand zu ergreifen, nimmt ihn der Ich-Erzähler, der das in ihn gesetzte Vertrauen dieses Unglücklichen nicht enttäuschen will, erst einmal mit zu sich nach Hause, redet ihm in dem Sinne, daß er nunmehr ein neues Leben anfangen müsse, gut zu und lädt ihn ein, bei ihm zu übernachten. Am nächsten Morgen will er dann, wie er ihm verspricht, mit ihm zu seinem Vater reisen und ihm helfen, seine Angelegenheiten in Ordnung zu bringen. Er leiht Ḥilmī noch einen Schlafanzug von sich; und weil er sieht, daß Ḥilmī, nervenschwach, wie er mittlerweile ist, offenbar Angst davor hat, allein in einem fremden dunklen Zimmer zu nächtigen, weist er seinen Hausdiener an, mit ihm im gleichen Raum zu schlafen. Am nächsten Morgen kommt der Hausdiener in aller Herrgottsfrühe aufgeregt zu dem Ich-Erzähler und meldet ihm, er habe beim Erwachen bemerkt, daß der Gast nicht mehr in seinem Bett liege, und er könne ihn auch in der ganzen übrigen Wohnung nicht finden. Der Ich-Erzähler stellt fest, daß Ḥilmī unter Zurücklassung seiner zerlumpten Kleidung geflohen ist, allem Anschein nach in dem geliehenen Schlafanzug. Neben dem leeren Bett liegt ein Zettel, auf den er gekritzelt hat, er erwarte keine Verzeihung und danke im übrigen vielmals. Der Ich-Erzähler schickt den Diener mit den Kleidern an die ihm bekannte Kairiner Adresse Ḥilmīs und kümmert

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000401

sich dann nicht mehr weiter um diese gescheiterte Existenz. Mehr als ein Jahr nach dem Vorfall — er ist inzwischen vom Außenministerium als Konsul nach Piräus versetzt worden und befindet sich gerade auf Urlaub in Kairo — sucht er das Café Lipton auf, um den alten Freundeskreis wiederzusehen. Die Freude auf allen Seiten ist groß, und nachdem er das Neueste von sich selbst berichtet und das Neueste von den Kameraden erfahren hat, schlägt Ḥanafī, der einstige Rivale Ḥilmīs, vor, gemeinsam in ein Variété zu gehen. Als die Gruppe den Veranstaltungssaal betritt, erblickt der Ich-Erzähler eine an die Wand des Eingangs gedrückte Gestalt, die ihm durch ein elendes Äußeres und schlechte Manieren auffällt. Mit Mühe erkennt er in ihr Ḥilmī wieder. Nach der Vorstellung, während die Freunde den Saal verlassen, bleibt der Ich-Erzähler ein wenig zurück und begibt sich zu Ḥilmī. Dieser preist mit der üblichen Formel röchelnd Gott dafür, daß er wohlbehalten aus der Ferne zurückgekehrt ist, und streckt ihm dann bettelnd die Hand entgegen. Der Ich-Erzähler legt ihm fünf Piaster hinein und wendet sich ab, einen tiefen Abscheu gegen die ganze Welt empfindend.

Diese Geschichte hat mit der 1925 publizierten Erzählung *al-Waẓīfa aḫīran* (s. o. p. 230) zwar nicht die tragikomische Auffassung des Stoffes, wohl aber die Grundstruktur der Handlung gemeinsam. In beiden Fällen sinkt ein etwas dümmlicher Mann, der dennoch vor seinen Caféhausgefährten große kulturelle Prätentionen erhebt, infolge eigener Willensschwäche sozial ab. Hier wie dort wird der Abstieg durch die Geldforderungen einer leichtlebigen Frau eingeleitet, an die sich der negative Held bindet, und hier wie dort ergibt er sich aus dem Charakter der Zentralfigur mit schicksalhafter Zwangsläufigkeit. Der Autor hat es nicht bei diesen allgemeinen Parallelen belassen, sondern darüber hinaus in *al-Wabāʾ* einige einzelne Motive aus *al-Waẓīfa aḫīran* wieder aufgegriffen: Wie in dieser früheren Geschichte, so ist auch hier der Held ein gewisser Ḥilmī, der durch die Primarschulabschlußprüfung gefallen ist und anfangs von seinem auf dem Lande lebenden Vater eine monatliche Unterhaltssumme bezieht. Der Held von *al-Wabāʾ* wirft genau wie der von *al-Waẓīfa aḫīran* im Freundeskreis mit pseudogebildeten Schlagwörtern um sich, die er selbst nicht versteht, und führt Listen von Wissenschaften, die er angeblich studieren will (vgl. o. p. 230). Ebenso wie dieser Held wird er von seinem Vater

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000402

brieflich in ultimativer Form aufgefordert, per Zug nach Hause aufs Land zu kommen, und für den Fall, daß er es nicht tut, mit Verstoßung und Enterbung bedroht; und genau wie er entwindet er sich im letzten Augenblick dem rettenden Zugriff eines Helfers, der ihn zu seinem Vater bringen möchte (vgl. o. p. 231 f.).[7]

Der Ich-Erzähler von *al-Wabāʾ* ist allerdings, das muß hier gleich hinzugefügt werden, kein so engagierter Helfer für den Helden wie der Vetter, der Doktor Maḥmūd ʿAbdaṣṣamad, in *al-Waẓīfa aḫīran*. Er steht Ḥilmī primär nicht mit innerer Anteilnahme, sondern mit einer reinen Beobachtungshaltung gegenüber, und das Gefühl, das der Unglückliche am häufigsten in ihm erregt, ist der Geschichte zufolge Abscheu und nicht Mitleid. In die Helferrolle läßt er sich nur vorübergehend und fast widerwillig drängen, weil Ḥilmī sich seinerseits mit seiner Bitte um Rettung nicht so rasch abwimmeln läßt und ein Vertrauen in ihn zu setzen scheint, das zu enttäuschen ihm subjektiv schwerfällt. Im ganzen ist der verkommende negative Held in *al-Wabāʾ* für den Ich-Erzähler hauptsächlich ein abstoßendes Wesen, das ihn in seinem sonstigen gehobenen Lebensgefühl stört. Ihn — und mit ihm wohl auch den Autor — interessiert beim Erzählen die Psyche des Helden nicht so sehr als ein betrübliches Phänomen wie vielmehr als etwas, was in ekelerregender Weise von der Norm abweicht. Von dieser Voraussetzung her ist es nicht verwunderlich, daß die Erzählung im Gegensatz zu etlichen anderen Maḥmūd Taymūrs auch keinen analytischen Tiefgang erreicht: der Erzähler registriert in Bezug auf den Helden nur und wendet sich dann immer wieder schnell angewidert von ihm ab.

Nr. 73:

ar-Raǧul ṣāḥib al-kalb, UT *qiṣṣa miṣrīya*, in: ar-Risāla Jg. 1 Nr. 2 (15.2.1933) 31-34. **WV**: al-Iṯnayn Nr. 36 (18.2.1935) 8-18 udT *Kalb Asʿad Bek*; ebenso **S** *Šifāh ġ līẓa* o.J. ([1]1946) 126-142, ([3]1959) 126-142.

Es handelt sich hier um den Bericht eines Ich-Erzählers, der durch einen zweiten mit den Worten „Der Erzähler berichtete mir

[7] PETERS hat offenbar bei flüchtigem Hinsehen einen Teil dieser Gemeinsamkeiten, nicht aber die Unterschiede zwischen beiden Geschichten bemerkt; er erklärte daher *al-Wabāʾ* für identisch mit *al-Waẓīfa aḫīran* (*Maḥmūd Taymūr* 247).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000403

folgendes: ..." eingeführt ist. Dieser Haupterzähler ist innerhalb der Handlung nur eine beobachtende Randfigur und schildert zunächst den Schauplatz, an dem er mit dem Titelhelden in Berührung kam. Es ist dies ein Café, das er während seiner Studien an der landwirtschaftlichen Hochschule in Giza in seiner Freizeit häufig aufzusuchen pflegte. Ganz kurz geht er dabei auch auf die Naturschönheiten ein, die dieses Café umgaben. Die Handlung läuft teils während des Studienjahres ab, teils während der dreimonatigen sommerlichen Semesterferien, die der Ich-Erzähler fern von seinem Studienort verbringt. Anläßlich seiner Rückkehr in das Café nach Ende dieser Ferien, bei der er den inzwischen eingetretenen Schluß der Handlung erfährt, wiederholt er die eingangs gegebene Beschreibung des Cafés und seines Ambiente noch einmal in geraffter Form.

Der Titelheld ist ein pensionierter ägyptischer Oberstabsarzt namens As^{c}ad Bek, der dem Ich-Erzähler in dem Café durch sein abstoßendes Benehmen auffällt, und zwar im einzelnen unter anderem durch seinen Geiz beispielsweise dem armen Schuhputzer ^{c}Awīṣ gegenüber und dadurch, daß er seinen häßlichen schwarzen Hund wie einen Sohn hätschelt. Bei einer Zufallsbegegnung in der Straßenbahn, die den Ich-Erzähler mit einem ihm bekannten Bankangestellten und mit dem wiederum diesem bekannten As^{c}ad Bek zusammenführt, erfährt der Ich-Erzähler dann, daß As^{c}ad Bek ein erfolgreicher Börsenspekulant und sehr vermögend ist. Etwas später wird der Hund von As^{c}ad Bek streunend eingefangen und, weil sein Herrchen sich weigert, die in solchen Fällen von den Behörden erhobene Ordnungsgebühr von einem Ägyptischen Pfund zu bezahlen, von amtlicher Seite getötet. Danach wird As^{c}ad Bek immer einsilbiger. Eines Tages weigert er sich, dem Besitzer des Cafés die aufgelaufene Monatsrechnung in Höhe eines Ägyptischen Pfundes zu bezahlen, und zwar ebenfalls aus Geiz. Der Cafébesitzer erklärt ihm daraufhin, dieses Pfund sei von anderer Art als dasjenige, wegen dessen einst sein Hund getötet worden sei, weil er zu geizig gewesen sei, um es aufzubringen; es sei nämlich der Gegenwert von bereits genossenen Getränken. Durch dieses Wort fühlt sich As^{c}ad Bek tief verletzt, und darüber kommt es zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen den beiden, die die Polizei beenden muß. As^{c}ad Bek, der schon nach dem Tod seines Hundes das Araktrinken begonnen hat, verschleudert seit diesem

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000404

Zwischenfall sein Geld wahllos, um aller Welt zu beweisen, daß er das für die Auslösung seines Hundes verlangte Pfund nicht aus Geiz verweigert habe, sondern, wie er behauptet, um den Behörden einen Denkzettel zu verpassen. Er verliert auch an der Börse und verarmt. Als der Ich-Erzähler nach seinen dreimonatigen Sommerferien wieder in das Café kommt, berichtet ihm der Schuhputzer ᶜAwīṣ, Asᶜad Bek sei in der Zwischenzeit in eine Nervenheilanstalt eingeliefert worden, und gibt ihm die Auskunft, daß er den alten Mann dort nicht mehr besuchen könne. Dieser Schluß ist etwas vage. Er muß entweder bedeuten, daß Asᶜad Bek mittlerweile überhaupt nicht mehr ansprechbar ist, oder, daß er gestorben ist.

Obgleich in der Geschichte das Innenleben des Titelhelden psychologisch nicht restlos nachvollziehbar ist, entsteht von diesem Mann ein recht plastisches Charakterbild. Es kommt ohne zusammenhängende stereotype Beschreibung einerseits durch die Darstellung des Verhaltens und besonders auch Redens von Asᶜad Bek selbst zustande, andererseits durch Informationen, die der Ich-Erzähler von Dritten über ihn erhält. Diese Informationen sind notwendig, weil der schrullige Titelheld zu unzugänglich ist, um dem Ich-Erzähler das, was der Leser zum Verständnis seiner Person wissen muß, im direkten Gespräch anzuvertrauen. In der einen wie der anderen Form der Charakteristik ist der Dialog das tragende Gestaltungsmittel.

Ü: RC 8 (1942) 244-255 udT *Le chien d'Asad Bey* (Gaston Wiet), wieder abgedruckt *Bonne fête* 149-159.

Nr. 74:

al-Ḥāǧǧ ᶜAlī, in: al-Ǧāmiᶜa Nr. 88 (5.10.1933) 7-9. **WV: S** *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh* (1936) 147-157 [im Inhaltsverzeichnis T wie oben, im Text jedoch *Šabaḥ al-Ḥāǧǧ ᶜAlī*]; **S** *Bint al-yawm* o.J. (ca. 1971) 137-143.

Der Ich-Erzähler ist die Vertrauensperson unter den Angestellten eines Paschas, der ein einsames, halb verfallenes, sagenumwobenes Wüstenschloß besitzt. Dieses wurde jahrzehntelang von einem hochgewachsenen, hageren und etwas wunderlichen Ḥāǧǧ ᶜAlī bewacht, der selbst schon eine legendäre Gestalt war. Vor seinem Tode soll er gesagt haben, wenn man ihn nicht in seiner Heimatstadt Assuan

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000405

begrabe, werde er sich selbst dahin aufmachen. Tatsächlich begrub man ihn nicht in Assuan, sondern auf einem schon vor langem aufgelassenen Friedhof neben dem Schloß. Zwei Wochen nach dem Amtsantritt seines Nachfolgers nun wird der Ich-Erzähler von dem Pascha in einer nicht näher bezeichneten „außergewöhnlichen Mission" zu dem Schloß geschickt. Wie er dem Leser gleich erklärt, liebt er Abenteuer und nimmt vorsichtshalber eine Pistole mit. Er kommt an einem finsteren Februarabend im nächstgelegenen Dorf an, und dessen Bewohner raten ihm, bei ihnen zu nächtigen und für die Fortsetzung seines Weges den nächsten Morgen abzuwarten. Doch hält er sich nicht an diesen Rat, sondern schlägt sich noch in der gleichen Nacht, in der ein grausiges Unwetter tobt, bis zu dem Schloß durch. Der Führer, den er mitgenommen hat, ist schon nach kurzem umgekehrt, und so kommt er allein an. Er findet das Wächterhäuschen leer. Während er sich dort für den Rest der Nacht einzurichten sucht, tritt mitten im Sturmgeheul plötzlich die Gestalt des verstorbenen Ḥāǧǧ ᶜAlī ein. In seinem Schrecken schießt er auf sie. Sie aber tritt, als wäre nichts gewesen, lediglich mit den Worten, sie werde sich jetzt an die selbstgewählte letzte Ruhestätte begeben, wieder rückwärts aus der Tür. Am nächsten Tag kommt der neue Wächter zum Dienst. Der Ich-Erzähler bittet ihn, ihn zu dem Grabe des Ḥāǧǧ ᶜAlī zu führen. Als sie dort anlangen, findet er es geöffnet und leer.

Der Spuk, der die Pointe der Handlung ausmacht, wird nicht rational aufgeklärt. Der eigentliche Sinn des Unternehmens des Ich-Erzählers bleibt im Dunkeln. Denn man erfährt nicht, worin die „außergewöhnliche Mission" des Ich-Erzählers besteht und ob sie von vornherein einen Zusammenhang mit der Drohung des verstorbenen Schloßwächters hat, er werde nötigenfalls selbst seinen Grabplatz wechseln. Die Schilderung der Sturmnacht mit ihren vielfältigen unheimlichen Geräuschen ist ziemlich klischeehaft und greift auf alle möglichen Schauereffekte zurück, die in der Unterhaltungsliteratur für solche Situationen gängig sind. Insgesamt vermittelt die Geschichte den Eindruck, daß es in ihr weder um die Charakteristik von Personen noch um die deutende Darbietung einer wohldurchdachten Handlung geht, sondern vielmehr um die Erzeugung des Gruselns als Selbstzweck.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000406

Nr. 75:

Inqilāb, UT *qiṣṣa miṣrīya*, in: al-Hilāl Jg. 42 Nr. 2 (1.12.1933) 188-192. **WV: S** *Fir^{c}awn aṣ-ṣaġīr* (^{1}1939) 101-114, (^{3}1963) 127-142.

Diese Geschichte hat die Form eines Briefes. Seine Schreiberin ist die in Kairo wohnende Su^{c}ād, die Frau Sāmiḥ Beks, und gerichtet ist er an eine Freundin, mit der diese Su^{c}ād schon lange keinen Kontakt mehr hatte, nämlich die Diplomatenfrau Samīya in Paris. Er trägt das Datum des 18. Januar 1929.

Wie Su^{c}ād der Empfängerin des Briefes bekennt, hat sie sich in den ersten sechs Jahren ihrer Ehe neben ihrem stets korrekten, aber in seinem Verhalten eher kühlen Mann sehr einsam und unbefriedigt gefühlt. Nun aber ist ihr Mann für sie doch noch ganz überraschend zum Partner ihrer Träume geworden, und zwar durch einen Zwischenfall, der zunächst gar nicht glückverheißend aussah: Frustriert, wie sie war, beschuldigte sie ihn eines Tages völlig grundlos der Untreue. In dem Wortwechsel, zu dem es darüber kam, ergriff sie das Verlangen, ihn ihrerseits eifersüchtig zu machen. Deshalb behauptete sie, aus Rache für seinen Treuebruch werde sie demnächst mit einem Liebhaber — den sie in Wirklichkeit gar nicht hatte — eine romantische nächtliche Bootsfahrt auf dem Nil unternehmen, bei der es Champagner gebe und ein Lautenspieler für träumerische Musik sorge. Die Art, wie sie diese Szene schilderte, brachte ihrem Mann erstmals so recht ihre geheimen Wünsche zu Bewußtsein. Da er ihr tatsächlich von Herzen zugetan und überdies klug war, arrangierte er genau so eine Bootsfahrt, wie sie sie beschrieben hatte, und übernahm auf dieser und von da an für immer die Rolle ihres zärtlichen Liebhabers.

Die Ehekrise mit glücklichem Ausgang, um die es in dieser Geschichte geht, ist psychologisch überzeugend und spannungsreich ausgestaltet. Daß der Autor sie aus der Perspektive der Frau dargestellt hat und nicht etwa aus der des Mannes oder von der Warte eines beiden übergeordneten Erzählers, ermöglicht es dem Leser, den späten Weg Su^{c}āds über einen durch sie angefangenen Streit in ein volles Eheglück sehr unmittelbar mitzuerleben. Insofern war es ein wirkungsvoller Kunstgriff, diese Frau zur Ich-Erzählerin zu machen. Daß Maḥmūd Taymūr für ihre Ich-Erzählung allerdings die Sonderform des Briefes gewählt hat, wirkt unter den gegebenen Voraussetzungen etwas

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000407

gewaltsam: eine so ausführliche Schilderung einer Lebenserfahrung, wie sie die Geschichte enthält, noch dazu mit Wiedergabe eines längeren Streitgesprächs in wörtlicher Rede, bringen Menschen einander normalerweise nicht brieflich zur Kenntnis. Außerdem wird eine Frau in Su^{c}āds Lage, sollte sie einen derartigen Brief entgegen der Wahrscheinlichkeit doch schreiben, ihn wohl kaum an jemanden wie die Pariser Freundin Samīya richten, zu der ihre Verbindung schon vor etlichen Jahren abgerissen ist. Das Hauptmotiv dafür, zur Feder zu greifen, wäre in einem solchen Fall sicherlich die Freude über den plötzlichen Wandel des eigenen Ehelebens zum Besseren, und warum sollte man dieses überströmende Gefühl ausgerechnet einer Person mitteilen, die einem räumlich und menschlich seit langem ferngerückt ist? Vermutlich hat der Autor diese Samīya nur zur Adressatin gemacht, um einer erzähltechnischen Notwendigkeit gerecht zu werden: um den Leser über die Vorgeschichte der Veränderung des Verhältnisses zwischen Su^{c}ād und ihrem Mann informieren zu können, mußte er sie zu jemandem sprechen lassen, der diese Vorgeschichte nicht ohnehin schon kannte; so kam als Empfängerin des Briefes höchstens eine bereits viele Jahre in der Ferne weilende, nicht aber eine in Kairo ansässige Freundin in Frage, denn die letztere wäre wahrscheinlich schon früher in die entstandenen Eheprobleme eingeweiht worden oder hätte sie durch Beobachtung erschließen können.

Maḥmūd Taymūr ist nicht der erste von der Literarkritik künstlerisch ernstgenommene arabische Autor, der es als Mann gewagt hat, einen weiblichen Ich-Erzähler zu verwenden: vor ihm hat das schon ^{c}Īsā ^{c}Ubayd in seiner Tagebucherzählung *Muḏakkirāt Ḥikmat Hānum* innerhalb des Sammelbandes *Iḥsān Hānum* (1921) getan.

Ü: *Les amours de Sami* 167-174 udT *Volte face*; Gálvez Vásquez, *Cuentos Egipcios* 75-83 udT *Transformación*.

Nr. 76:

al-Iflās, in: al-Ḥadīṯ Jg. 8 Nr. 1 (1.1.1934) 61-71. **WV**: al-Usbū^{c} Nr. 26 (23.5.1934) 19-22 [hier UT *qiṣṣa miṣrīya*]; **S** *aš-Šayḫ ^{c}Afā llāh* (1936) 159-175.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000408

Bei dieser Geschichte handelt es sich um zwei ineinandergeschachtelte Ich-Erzählungen, von denen die erste der zweiten als Rahmen dient. Der Ich-Erzähler der Rahmengeschichte, er heißt Murād, wird eines Tages, während er in seinem Freundeskreis im Café sitzt, von einem jämmerlich aussehenden Bettler angesprochen, in dem er seinen ehemaligen Schulkameraden ᶜĀdil ad-Dardīrī wiedererkennt. Dieser Mann, der ihm als glänzend begabt und hoffnungsvoll in Erinnerung ist, war einmal Beamter im Finanzministerium und erzählt ihm nun als zweiter Ich-Erzähler, der den Hauptteil der Geschichte bestreitet, wie es mit ihm seither bergab gegangen ist:

Im Finanzministerium fielen ihm Mißstände auf, und daher reichte er im Bewußtsein seiner Verantwortung für das Gemeinwohl seinem Vorgesetzten eine Denkschrift mit Verbesserungsvorschlägen ein. Der jedoch las sie nicht, und als er es wagte, ihn an sie zu erinnern, beschimpfte er ihn auch noch. Daraufhin kündigte der Erzähler seine Stellung und beschloß, Journalist zu werden. Eine Zeitung engagierte ihn als Mitarbeiter. Aber auch in dieser Position hielt es ihn nicht lange, weil der Chefredakteur, dem es vor allem auf die Gunst des Publikums ankam, ihn wegen eines sozialkritischen Artikels rügte, der ihm nicht opportun schien. Daraufhin wurde er freier Schriftsteller und ließ auf seine eigenen Kosten ein sozialkritisches Buch drucken. Mit diesem Buch hatte er Absatzschwierigkeiten, und als er es gern mit Studenten diskutieren wollte, verspotteten ihn diese. Nun überfielen ihn heftige Zweifel an sich selbst. In einem Augenblick, in dem ihm sein bisheriger Berufsweg sinnlos vorkam, verbrannte er das Buch und alle seine sonstigen Aufzeichnungen. Er wollte nunmehr der Intellektualität abschwören und das Leben eines Bauern führen. So kaufte er sich mit dem Rest seiner Barschaft auf dem Lande ein Haus und ein Stück Ackerboden. Als Dienerin nahm er in diesen seinen neuen Wirkungskreis ein Mädchen namens Naǧīya mit, das er am Abend vor seinem Aufbruch weinend auf der Treppe des Hauses getroffen hatte, in dem er in der Stadt wohnte; diese Naǧīya war verzweifelt gewesen, denn ihr bisheriger Arbeitgeber, ein anderer Hausbewohner, hatte sie soeben verjagt, da sie schwanger war. Das Landleben fanden er und sie anfangs sehr schön, und sie gebar nach einigen Monaten einen Jungen. Freilich währte die Idylle nicht lange, denn auf die Dauer fühlten sie sich im Bauernstande doch beide auf je verschiedene Weise unbefriedigt: er

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000409

war geistig so ausgehungert, daß er eine Zeitschrift, die er unterwegs zufällig am Boden fand, von der ersten bis zur letzten Zeile begierig las; sie hinwiederum sehnte sich nach städtischem Lebensstandard und kaufte sich deshalb von „seinem" Geld feine Schuhe und Strümpfe. Über letzteres geriet er so in Zorn, daß er sie schlug und die Nachbarn die beiden trennen mußten. Dann schwankte das Verhältnis zwischen ihnen noch eine Weile zwischen beiderseitiger Aggressivität und Gleichgültigkeit. Eines Tages verschwand Naǧīya mit ihrem Kind auf Nimmerwiedersehen. Er war inzwischen von der Landarbeit zermürbt und hatte, da er sie nur noch nachlässig betrieb und mit ihr keine Gewinne erzielte, schließlich Schulden. Sie veranlaßten ihn, sein kleines Gut zu verkaufen und sich, weil dessen Erlös gerade nur noch zu ihrer Deckung reichte, dem Bettlerdasein zu verschreiben.

In einem kurzen Absatz, der die Rahmenerzählung zu Ende führt, fragt der zum Bettler gewordene ʿĀdil den ersten Ich-Erzähler Murād: „Und trotzdem — kannst du mir beweisen, daß du in deinem geordneten Leben glücklicher bist als ich in diesem meinem Leben?" (175) Mit dieser Frage schließt die Geschichte.

Formal gesehen gibt der Autor sie damit an den Leser weiter. Dennoch hat es nicht den Anschein, als solle dieser sich nun seiner Absicht nach an die Brust klopfen und sich eingestehen, daß auch sein Leben nicht unbedingt glücklicher sei als das des Bettlers. Der Ich-Erzähler der Rahmengeschichte jedenfalls fühlt sich, das geht aus der Art seiner Situationsbeschreibung hervor, eindeutig glücklicher als sein zum Bettler gewordener Schulkamerad, und es gibt in der Geschichte keine Indizien dafür, daß ihn dieses Gefühl trügen könnte. So reduziert sich der Sinn der Frage wohl doch darauf, daß sie den grenzenlosen Skeptizismus des gescheiterten kritischen Intellektuellen und Möchtegernlandwirts ʿĀdil zum Ausdruck bringt.

Der dargestellte Handlungsverlauf der Hauptgeschichte sieht in mehreren Einzelheiten so aus, als sei es dem Autor um Sozialkritik zu tun. Doch sollte man nicht vorschnell schließen, daß er sich mit den Idealen des Sozialkritikers, den er seinen Abstieg schildern läßt, auch tatsächlich identifiziert. Der Grundtenor seiner Darstellung ist nämlich nicht etwa der, daß er darüber Klage führen will, wie wenig Anklang der Ich-Erzähler der Hauptgeschichte mit seinem Einsatz für die

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000410

gerechte Sache gefunden hat, sondern vielmehr der, daß er dessen Geschick mit einem unausgesprochenen „So kann es gehen!" oder „Pech gehabt!" registriert, ohne es tiefer zu analysieren.

Die Erzählhaltung ist durchweg die eines nicht sehr anschaulichen, zügigen Aneinanderreihens der hauptsächlichen Begebenheiten.

Ü: *Le courtier de la mort* 242-254 udT *Déception.*

S Nr. VI:

Abū ᶜAlī ᶜāmil artist wa-qiṣaṣ uḫrā. Kairo (al-Maṭbaᶜa as-salafīya) 1352/1934.

Inhalt: Zunächst lobendes Zitat über Taymūr aus der Einleitung von WIDMER, *Übertragungen I,* dann Vorwort des Verfassers (*Kalima li-l-muᵓallif*) *ğīm* f. Danach: *al-ᶜAwda* 1-13 (s. p. 321), *Ilā l-ğanna* 15-28 (s. p. 304), *Ṣābiḥa* 29-43 (s. p. 289), *Ğaḥīmu mraᵓa* 45-66 (s. p. 329), *aš-Šayṭān* 67-87 (s. p. 325), *Ilā l-ḥaḍīḍ* 89-111 (s. p. 386), *Abū ᶜAlī ᶜāmil artist* 113-162 (s. p. 336).

R: ar-Risāla Jg. 3 Nr. 34 (26.2.1934) 359 f. und ibid. Nr. 35 (5.3.1934) 400 (MUḤAMMAD AMĪN ḤASSŪNA); al-Hilāl Jg. 42 Nr. 5 (1.3.1934) 631; al-Ḥadīṯ Jg. 8 Nr. 3 (1.3.1934) 247 f.; al-Muqtaṭaf Bd. 84 (Aprilheft 1934) 517.

Nr. 77:

al-Ġarām al-awwal, in: al-Mağalla al-ğadīda Jg. 3 Nr. 3 (verdruckt in Nr. 2, März 1934) 21-25 (hier UT *qiṣṣa miṣrīya*). **WV**: al-Qiṣṣa Nr. 30 (20.12.1950) 4-7.

Es handelt sich hier um die Geschichte der „ersten Liebe" eines schwächlichen und schüchternen Fünfzehnjährigen namens ᶜAfīfī, der zum Besuch der Sekundarschule nach Kairo gekommen ist und sich dort ein möbliertes Zimmer gemietet hat. ᶜAfīfī begegnet eines Tages, als er zur Schule gehen will, im Hause einem Mädchen, das, ans Treppengeländer gelehnt, lässig auf einer Süßigkeit kaut. Die Blicke der beiden treffen sich kurz, und schon das erregt ᶜAfīfī sehr.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000411

Bei seiner Rückkehr findet er das Mädchen am selben Ort. Als er sein Zimmer betritt, blickt er sich nach der Schönen um und sieht, daß auch sie sich gerade nach ihm umgeblickt hat — wieder Erregung auf seiner Seite! Tags darauf eilt er hastig zur Schule. Beim Nachhausekommen fragt er sich, ob er sie wohl wieder sehen und mit ihr sprechen kann. Sie steht ein weiteres Mal am Treppengeländer. Beide lächeln sich an, und das Mädchen eröffnet eine kurze Konversation: es fragt ihn nach seinem Namen, erklärt, es heiße Naǧaf und arbeite als Dienerin bei einem Herrn im Obergeschoß, und bietet sich auch ihm als Putzfrau und Köchin an. ᶜAfīfī geht auf dieses Angebot weiter nicht ein, dankt aber. Dann wird Naǧaf nach oben gerufen. Am Abend liegt ᶜAfīfī gerade, erregt seinen Gedanken an Naǧaf nachhängend, im Finstern auf seinem Bett, als es an seiner Zimmertür klopft. Naǧaf steht draußen, nennt ihren Namen und bittet ihn, zu öffnen. Das tut er jedoch nicht, sondern wartet schweigend ab, bis er gehört hat, daß ihre Schritte sich wieder entfernt haben. Dann springt er plötzlich vom Bett auf, trommelt mit den Fäusten an seine noch immer geschlossene Zimmertür, wirft sich dann weinend auf die Schwelle und beißt sich in die Finger.

Von diesem Zeitpunkt an ist er in schlechter seelischer Verfassung, empfindet sein Verhalten gegenüber Naǧaf als Niederlage und beginnt das Mädchen zu fliehen. Trifft er Naǧaf doch einmal, dann senkt er den Kopf und spricht allenfalls stockend ein paar Worte mit ihr. Schließlich grüßt sie ihn nicht mehr. Er leidet schrecklich unter ihrer Mißachtung und hält die „Gegnerschaft", die seinem Gefühl nach nun zwischen ihm und ihr besteht, für ein merkwürdiges Mißverständnis. Erblickt er sie trotz allem einmal wieder am Treppengeländer, dann hält er sich für den glücklichsten der Menschen. „So gingen die Tage dahin, während der junge Mann in seinem unsichtbaren Ofen brannte, ohne daß auch nur irgendeiner etwas von seinen Schmerzen gemerkt hätte." (24)

Eines Tages hört ᶜAfīfī vor dem Haus laute Musik und *zaġārīd*, die typischen Trillerschreie, die arabische Frauen herkömmlicherweise bei freundigen Anlässen auszustoßen pflegten; er ahnt sofort, daß sich dort ein Hochzeitszug formiert. Nachdem sich der Lärm entfernt hat, stürzt er „wie verrückt" aus dem Zimmer und fragt den Portier, in welche Richtung sich der Zug gewandt hat. Dann rennt er dem Zug

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000412

— sich hier und dort weiter durchfragend — eine Weile lang hinterdrein. In seiner Erregung, Verwirrung und Erschöpfung verliert er schließlich den Weg, stolpert in den Schmutz und zerreißt sich die Kleider. Endlich wälzt er sich, auf dem Gesichte liegend, im Staub und schreit dabei: „Weh, Naǧaf! Sie haben dich mir weggenommen, meine Geliebte!" (25)

Wie man sieht, werden in dieser Geschichte auf Seiten des Fünfzehnjährigen gewaltige Emotionen freigesetzt — Liebesleidenschaft, wie der Titel behauptet. Daß der junge Mann, wie es dem heutigen europäischen und sicher auch arabischen Beobachter scheinen wird, wegen ein paar äußerst flüchtiger Begegnungen mit einem weiblichen Wesen in unverhältnismäßig tiefe Erschütterungen und Leiden gerät, liegt nicht nur an der etwas neurasthenischen Persönlichkeitsstruktur, mit der der Autor ihn ausgestattet hat, sondern auch daran, daß die Möglichkeiten eines Kontaktes zwischen jungen Männern und jungen Mädchen zur Entstehungszeit der Geschichte in Ägypten noch wesentlich beschränkter waren als heute und darum manches als sehr aufregend erlebt wurde, was unter anderen Bedingungen geringfügig erscheint. (Zu der Art von „Liebe", die sich in dieser Geschichte entfaltet, s. o. p. 90.) Gerade weil damals im Bereich der Beziehungen zwischen Jugendlichen verschiedenen Geschlechts manches sehr aufregend war, was es heute nicht mehr ist, konnte der Autor sich beim Abfassen der Geschichte mit einer höchst simplen äußeren Handlung begnügen.

S Nr. VII:

al-Aṭlāl, UT *riwāya qaṣaṣīya miṣrīya*, Kairo (al-Maṭbaᶜa as-salafīya) 1352/1934.

Inhalt: *al-Aṭlāl* 1-91 (s. p. 400), *Abū ᶜArab* 93-100 (s. p. 296), *aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir* 101-116 (s. p. 404), *Ḥulm wa-nqaḍā* 117-128 (s. p. 370), *Ǧarīmat ḥubb* 129-139 (s. p. 319), *Laylat al-hanā* 141-148 (s. p. 334), *Ḥasan Ȧġā* 149-156 (s. p. 364).

R: al-Hilāl Jg. 43 Nr. 5 (1.3.1935) 631 f.; ar-Risāla Jg. 3 Nr. 87 (4.3.1935) 359 f. (Muḥammad Amīn Ḥassūna); al-Muqtaṭaf Bd. 86 (Aprilheft 1935) 502-504 (gez. Ḥassūna).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000413

Nr. 78:

al-Aṭlāl, in: **S** *al-Aṭlāl* (1934) 1-91 [dort UT *riwāya qaṣaṣīya miṣrīya*].[8]
WV: S *Šabāb wa-ġāniyāt* (1951) 5-145 udT *Šabāb wa-ġāniyāt*.

In diesem ersten, noch verhältnismäßig kurzen Roman Maḥmūd Taymūrs (zur Formbestimmung s. o. p. 148 f.) erzählt ein Mann namens Sāmī in der Ich-Form die Geschichte seiner fehlgegangenen und verpfuschten Jugend, in der er zu einem bestimmten Zeitpunkt „die Trümmer" (so der Titel) seines bisherigen Lebensaufbaus erblickte.

Der Erzähler wächst als Vollwaise auf dem Landgut seines um zwanzig Jahre älteren, ihm gegenüber etwas rohen Halbbruders Ḥamāda auf. Die Frau dieses Bruders, Mawadda Hānum, vertritt an ihm liebevoll die Mutterstelle. Zu Beginn schildert der Erzähler ausführlich und lebendig das Milieu, in dem er seine Kindertage verbrachte: die zahlreichen Hausangestellten, die um ihn waren, besonders die Kinderfrau Masarrāt und den Hauslehrer Šayḫ Zaynī; den weiträumigen Gutshof mit seinen Wirtschaftsgebäuden; den großen Garten mit der schauerlich tiefen alten Zisterne; und schließlich die ganze ländliche Umgebung, soweit sie die kindliche Phantasie ansprach. Als erstes einschneidendes Erlebnis seiner Kinderzeit beschreibt er seine Einschulung: Im Alter von neun Jahren tritt er nach dem Willen seines Bruders in die öffentliche Primarschule ein. Die Angst vor dem Unbestimmten, die ihn im Hinblick auf den ersten Schultag erfüllt, ist zu einem guten Teil das Werk von Domestiken, die ihrerseits nie eine Schule besucht haben. Sie scheint sich zunächst als unbegründet zu erweisen, denn die ersten paar Schulstunden verlaufen viel angenehmer als erwartet. In der letzten Stunde fühlt sich der Erzähler allerdings doch noch in ihr bestätigt, und zwar dadurch, daß ihn der

[8] Nach Aḥmad Ibrāhīm al-Hawārī, *Maṣādir naqd ar-riwāya fī l-adab al-ᶜarabī al-ḥadīṯ fī Miṣr*, Kairo 1979, 241 Anm. erschien ein Druck des Romans *al-Aṭlāl* ab 13.5.1933 fortsetzungsweise in der Tageszeitung „al-Balāġ". Da mir al-Hawārīs Buch erst direkt bei Abschluß meines Manuskripts und außerhalb von Kairo zugänglich wurde, konnte ich diese Angabe nicht mehr nachprüfen. al-Hawārī sagt nicht, ob der Druck genau den später im Buch veröffentlichten Text oder aber nur eine Vorform oder einen Teil von ihm bot, bis zu welchem Zeitpunkt er sich hinzog und ob von ihm täglich ein Stück erschien oder nur in bestimmten Abständen eines publiziert wurde, etwa im Rahmen eines besonderen Literaturteils. Die Buchausgabe von *al-Aṭlāl* aus dem Jahre 1934, auf die sich sämtliche Rezensionen beziehen, erwähnt al-Hawārī merkwürdigerweise nicht.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000414

Arabischlehrer grob am Ohr zieht, weil er über eine Grimasse seines Nebensitzers gelacht hat.

Die Haupthandlung entwickelt sich aus der Begegnung des Erzählers mit zwei sehr verschiedenartigen Mädchen, nämlich einerseits der stets freundlichen, natürlichen, sportlichen, schlichten und aufrichtigen Fatḥīya, die die Tochter von Muḥyīaddīn Afandī, dem Aufsichtsbeamten der Schule ist, und andererseits der schönen, koketten, schnippischen und hochnäsigen Tahānī, die mit ihrer Großmutter alle paar Jahre aus Istanbul auf das Gut zu Besuch kommt und sich über die für ihren Geschmack altmodische und plumpe Fatḥīya auf gehässige Weise lustig macht. Sāmī lernt Fatḥīya kennen, als einmal ihr Vater, der ein sehr verständnisvoller Pädagoge ist, ihn und einige seiner Schulkameraden mit zu sich nach Hause nimmt, um sie mit dem kleinen Esel spielen zu lassen, den er besitzt. Fatḥīya wird so zunächst die Spielgefährtin des Erzählers und wandelt sich später zu seiner Geliebten. Schließlich erwartet sie ein Kind von ihm, und er möchte sie deshalb — obwohl selbst noch nicht ganz erwachsen — heiraten. Sein Bruder reagiert auf diesen Wunsch, indem er das Mädchen und dessen liebenswürdige alte Großmutter Hāğar — der Vater ist inzwischen verstorben, die Mutter schon lange tot — vom Gebiet des Gutes verjagt und dafür sorgt, daß Fatḥīya anderwärts an einen alten Mann verheiratet wird. Die Großstädterin Tahānī, die es versteht, ihre Reize zur Schau zu stellen, verdrängt indessen Mawadda Hānum mehr und mehr aus dem Herzen ihres Ehemannes, des Bruders von Sāmī, so daß er sie endlich sogar zur Nebenfrau nimmt und ihr eine eigene Wohnung mietet. Der Erzähler gerät durch den Verlust Fatḥīyas und den Kummer, den sein Bruder seiner geliebten Pflegemutter wegen Tahānī macht, emotional gänzlich aus dem Gleichgewicht. Eine Zeitlang besucht er mit Schulkameraden ein zweifelhaftes Weinlokal. Dann fängt er hinter dem Rücken seines Bruders eine Liebschaft mit Tahānī an. Diese leichtlebige junge Dame wirkt stark auf seine Sinne und macht ihn sich sexuell hörig, obgleich er keine tiefergehende Sympathie für sie empfindet; und sie begibt sich ihrerseits in eine Bindung an ihn, die masochistische Züge trägt, denn sie genießt es offenbar, von ihm geschlagen zu werden, und klammert sich innerlich umso stärker an ihn, je mehr er das tut. Der Bruder Ḥamāda lebt zur selben Zeit hauptsächlich in der Wohnung seiner Nebenfrau Tahānī und

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000415

kommt nur noch dann und wann auf das Landgut. Bei einem seiner selten gewordenen Besuche dort stirbt er. Ernsthaft betrauert wird er nur von den beiden Personen, die am meisten unter ihm gelitten haben, nämlich seiner ersten Frau Mawadda Hānum und dem Erzähler. Letzterer verspürt nun eine wachsende Abneigung gegen Tahānī und beachtet zuletzt nicht einmal mehr Briefe von ihr. Nachdem Mawadda Hānum ihrem Mann in den Tod gefolgt ist, unternimmt der Erzähler einen Selbstmordversuch, indem er sich in die Zisterne stürzt. Die Folgen fesseln ihn für einige Zeit ans Bett. Je weiter seine Genesung fortschreitet, desto mehr wächst in ihm die Einsicht, daß er in Fatḥīya wirklich der Frau seines Lebens begegnet ist. Er hat das glühende Verlangen, sie aufzusuchen und zu sehen, ob sich ihre Verhältnisse mittlerweile so gestaltet haben, daß sie die seine werden kann. Sobald er dazu in der Lage ist, eilt er daher zu dem Ort, an den sie seiner Kenntnis nach umgezogen ist. Dort muß er jedoch von ihrer Großmutter Hāğar erfahren, daß sie vor drei Jahren gestorben ist — der Zeit nach kann dies bei der Geburt seines Kindes gewesen sein, aber ausdrücklich gesagt wird ihm das nicht. Er nimmt das Kind, den kleinen Fatḥī, zu sich und beschließt, mit ihm ein neues Leben anzufangen und aus ihm einen ehrbaren, gebildeten Mann zu machen.

Im Wiederabdruck der Sammlung *Šabāb wa-ġāniyāt* (1951) ist der Roman trotz gleichgebliebener Anlage des Plots im Detail stark überarbeitet. Hier können nicht alle Abweichungen der neuen Version vermerkt werden.[9] Erwähnt sei lediglich ihr stark veränderter Schluß: In *Šabāb wa-ġāniyāt* unternimmt der Erzähler nach dem Tod des Bruders und der Pflegemutter Mawadda Hānum keinen Selbstmordversuch, sondern sucht in seiner Verzweiflung ein Bordell eifrig wieder auf, das er bereits früher mit zwei Schulfreunden frequentiert hat, und trifft dort eines Tages zu seinem Schrecken Tahānī wieder, die in die Prostitution gegangen ist. Bald darauf erhält er eine Einladung zur Hochzeit eines der beiden erwähnten Schulfreunde, bei der auch der andere anwesend ist. Er sieht, daß sie es inzwischen alle beide zu einem geachteten Platz in der menschlichen Gesellschaft gebracht haben, während er noch

[9] Diese Abweichungen sind bis ins einzelne diskutiert in dem Artikel von PELED (s. Literaturverzeichnis), wo allerdings die Erstpublikation des Romans irrtümlich ins Jahr 1938 gesetzt ist.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000416

immer treibt, was für sie nur Jugendsünde war. Derjenige der Schulfreunde, der gleich ihm als Gast geladen ist, ist bereits verheiratet und führt ihm glücklich seinen kleinen Sohn vor. Dieses Kind weckt in ihm auf einmal die Sehnsucht nach seinem eigenen, von Fatḥīya geborenen, das jetzt etwa im selben Alter sein muß. Zu ihr tritt dann eine Sehnsucht nach Fatḥīya selbst. Wie in der ursprünglichen Fassung erfährt der Erzähler, als er Fatḥīya aufsuchen will, von deren Großmutter, daß sie gestorben ist. Nun wird aber der Zeitpunkt ihres Todes so gelegt, daß die Großmutter dem Erzähler berichten kann, Fatḥīya habe ihr oft gesagt, der kleine Fatḥī sei ihm wie aus dem Gesicht geschnitten. Auch in der neuen Fassung nimmt der Erzähler dann die Erziehung seines Sohnes in die Hand und bringt dadurch Linie in seinen bisher so unsteten Lebensweg.

Die innere Entwicklung des Ich-Erzählers ist in *al-Aṭlāl* vor allem insoweit psychologisch schlüssig und subtil ausgestaltet, als sie sich in seiner Kindheit und frühen Jugend abspielt. Ihr späterer Verlauf bleibt in einigen Punkten etwas undurchsichtig. So wird z.B. nicht ganz klar, weshalb sich der Erzähler so eng an Tahānī band, nachdem er Fatḥīya verloren hatte, weshalb nachher gerade er so sehr um seinen verstorbenen Bruder trauerte und weshalb er sich nach dessen Tod auf einmal so sang- und klanglos von Tahānī löste. Der Gedanke des Autors bei dieser Konstruktion könnte vielleicht der gewesen sein, daß die Beziehung des Erzählers zu Tahānī ein unbewußtes Rachenehmen an dem Bruder war, der ihn Fatḥīyas beraubt hatte, und daß diese Beziehung darum mit dem Tode des Bruders ihre eigentliche Motivation einbüßte. Sehr spannungsreich dargeboten ist der Schluß mit dem Hinstürmen des Erzählers zum Wohnsitz Fatḥīyas und dem Absturz seiner Gefühle in der Erschütterung über ihren unerwarteten Tod — einen Tod, in dem er das von einem grausamen Schicksal nicht ihm, sondern ihr aufgebürdete Lehrgeld für die Verirrungen seiner Jugend erkennt. Der Umschwung von dieser Erschütterung in den Entschluß, zusammen mit dem Kind ein neues, rechtschaffenes Leben anzufangen, kommt allerdings etwas rasch und unvorbereitet. (Letzterer Mangel ist in der Neufassung von *Šabāb wa-ġāniyāt* behoben: hier geben die Begegnung mit Tahānī im Bordell und das Zusammentreffen mit den beiden inzwischen zu Erfolg und Ehren gekommenen Schulfreunden auf der Hochzeitsfeier dem Erzähler schon vor

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000417

seinem Aufbruch zum Wohnsitz Fatḥīyas Anstöße dazu, darüber nachzudenken, wie tief er gesunken ist und was er aus seinem Leben machen könnte und sollte.)

Die Charaktere der beiden Frauengestalten Fatḥīya und Tahānī sind im Kontrast miteinander und durch den Konflikt hindurch, in den sie den Erzähler stellen, plastisch entfaltet. Auch die Nebenfiguren gewinnen im allgemeinen deutliche Konturen und ein gewisses Eigenleben. Ihre Präsentation zeigt gelegentlich noch geringfügige Spuren des Personenzeichnungsstereotyps des frühen Maḥmūd Taymūr (s. o. p. 123), so etwa im Falle der Kinderfrau Masarrāt und des Hauslehrers Šayḫ Zaynī, deren Äußeres und Lebensgewohnheiten zusammenhängend skizziert werden.

Ü: *Les amours de Sami* 7-91 udT *Les amours de Sami.*

Nr. 79:

aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir, in: **S** *al-Aṭlāl* (1934) 101-116. **WV**: s. den nächsten Absatz.

Unter diesem Titel verbergen sich zwei aneinandergereihte verschiedene Geschichten, die miteinander den Schauplatz, die Nationalität eines Teiles der Akteure und ein Motiv gemeinsam haben: in beiden geht es um Wohltätigkeit ägyptischer Kurgäste in Ouchy bei Lausanne. Sie werden bei einem geselligen Beisammensein von je einem Herrn erzählt, wobei der zweite Erzähler seine Geschichte nach dem Anhören der ersten assoziiert. Da sie jedoch in ihren Handlungen nicht miteinander verknüpft und auch thematisch sehr unterschiedlich akzentuiert sind, ist die Verbindung zwischen ihnen faktisch zu äußerlich und lose, als daß es gerechtfertigt schiene, sie als Teile ein und desselben Werks anzusprechen. Diesen Eindruck hat offenbar der Autor nach der Erstpublikation selbst gewonnen. Deshalb nahm er sie später auseinander und druckte sie nur noch getrennt wieder ab, die erste unter dem Titel (*aṭ-*)*Ṭifl*, die zweite unter dem Titel *al-Muṣawwir*. So wurde die erste an folgenden Stellen erneut veröffentlicht: **S** *Qāla r-rāwī* ([1]1942) 269-278 udT *aṭ-Ṭifl*, (Neuaufl. 1970) 307-314 udT *Ṭifl*; **S** *Qalb ġāniya* ([3]1961) 296-304 udT *aṭ-Ṭifl*. *al-Muṣawwir* wurde, mit einem neu hinzugefügten eigenen kleinen Einleitungspassus, der den

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000418

bei der ersten Geschichte verbliebenen Rahmen mit der Beschreibung der Erzählsituation ersetzte, an folgenden Stellen ein weiteres Mal publiziert: al-Maǧalla al-ǧadīda [al-usbūᶜīya] Nr. 70 (23.10.1935) 21-23; S *Qāla r-rāwī* (¹1942) 165-178, (Neuaufl. 1970) 229-239; S *Qalb ġāniya* (³1961) 305-316.

Nun zunächst zum Inhalt der ersten Geschichte, *aṭ-Ṭifl*: Der Ich-Erzähler und seine Frau haben ihre erste Erholungsreise nach Europa ohne ihre beiden Kinder angetreten, vermissen diese aber schon bald. Während der zehn Tage, die sie in Lausanne verbringen, fahren sie oft nach Ouchy, dem zu dieser Stadt gehörenden Hafenort am Genfer See, so auch am letzten Tag ihres Aufenthalts. Bei diesem Abschiedsbesuch sehen sie dort vor dem Schaufenster eines Spielwarengeschäftes ein armes Kind stehen und sehnsüchtig die ausgestellten Herrlichkeiten betrachten. Die Frau, der dieser Anblick an ihr mütterliches Herz geht, fordert das Kleine auf, sich ein Spielzeug seiner Wahl auszusuchen, und kauft ihm das Gewünschte. Glücklich zieht das Kind fort. Da sehen die beiden einen zweiten Jungen aus sichtlich dürftigen Verhältnissen. Sie finden, er ähnele ihrem Sohn Ibrāhīm, und laden auch ihn ein, sich in dem Geschäft ein Spielzeug auszusuchen. Ehe jedoch der Kauf getätigt ist, kommen ganz unerwartet ägyptische Verwandte des Ehepaares im Auto daher, begrüßen die beiden mit großem Hallo und schlagen ihnen vor, doch einzusteigen und mit ihnen zu fahren. Das tun sie denn auch — und vergessen darüber den kleinen Jungen und was sie ihm versprochen haben. Der Mann bemerkt im Wegfahren noch den enttäuschten Gesichtsausdruck des Kleinen und erzählt seiner Frau von ihm. Auf ihre Bitte hin kehrt man daraufhin noch einmal um, um dem Kind gegenüber das Versäumte nachzuholen. Doch das Kleine ist inzwischen verschwunden, und die Verwandten wollen sich nicht mit der Suche nach ihm aufhalten. Am nächsten Tag, als das Ehepaar sich auf die Weiterreise macht, beginnt die Frau bei der Ausfahrt des Zuges aus dem Bahnhof Lausanne zu weinen. Als Grund dafür gibt sie an, sie habe das Gefühl, durch das gestrige Verhalten gegenüber dem kleinen Jungen das Herz ihres Sohnes Ibrāhīm gebrochen zu haben. Da wendet sich auch ihr Mann, der Ich-Erzähler, mit Tränen in den Augen zum Fenster.

Die zweite Geschichte, *al-Muṣawwir*, handelt nicht von einer unterlassenen, sondern von einer vollbrachten Wohltat. Ihr Ich-Erzähler

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000419

geht auf der Strandpromenade von Ouchy mit einem Freund spazieren, der ein bekannt guter Fotoamateur und -spezialist ist. Ein Fotograf tritt an sie mit dem Angebot heran, ein Bild von ihnen zu machen. Der Ich-Erzähler hat zuerst keine Lust, sich gerade jetzt mit dem Freund aufnehmen zu lassen, aber der letztere bewegt ihn doch dazu. Schon während sich der Fotograf ans Werk macht, ist erkennbar, daß er ein Dilettant ist. Seine neben ihm stehende elend wirkende Frau, die noch ein Kleinkind bei sich hat, erzählt den beiden ägyptischen Herren, daß ihr Mann noch nicht lange in seinem jetzigen Metier tätig ist, sondern erst vor einiger Zeit infolge eines Unfalls, bei dem er ein Bein verlor und einen Schock erlitt, einen guten Posten in einer Anwaltskanzlei aufgeben mußte. Sie ist offenbar sehr glücklich über die Kundschaft. Der Mann fotografiert das Freundespaar in vier verschiedenen Positionen. Als er die Bilder entwickelt hat, qualifiziert sie der Ich-Erzähler, dabei noch von einigen zusammengeströmten Schaulustigen unterstützt, spontan als katastrophal schlecht und ist äußerst wütend über sie. Doch überzeugt ihn dann sein Freund, der Fotoexperte, vor den Ohren des unglücklichen Fotografen und des Publikums wortreich davon, daß eines von ihnen in Wahrheit künstlerisch großartig ist. Der Freund bestellt von diesem Bild gleich eine größere Zahl von Abzügen, für die er auch noch das Doppelte des verlangten Preises bezahlt, und der Ich-Erzähler tut es ihm nach. Die Fotos werden den Herren ins Hotel geliefert. Kurz darauf entdeckt der Ich-Erzähler sie bei seinem sachverständigen Freund im Papierkorb. Auf die Frage, was das nun zu bedeuten habe, erklärt ihm der Fotofachmann, das Bild sei ganz, wie er sofort bemerkt habe, in der Tat katastrophal schlecht. Der Ich-Erzähler ist zunächst empört darüber, daß der Freund ihm also offensichtlich wider besseres Wissen das Gegenteil weisgemacht und ihm damit die Bestellung aufgeschwatzt hat. Doch seine Empörung legt sich bald, als der Freund ihm erklärt, warum er so gehandelt hat: er wollte mit seinem Tun lediglich der vom Unglück geschlagenen Familie helfen, ohne sie zu beschämen.

Während die Grundaussage der ersten Geschichte die ist, daß für liebende Eltern alle Kinder dieser Welt in einem gewissen Sinne „ihre" Kinder sind, läuft die der zweiten darauf hinaus, daß in bestimmten Fällen die Liebe zur Wahrheit legitimerweise hinter dem Erbarmen mit einem notleidenden Mitmenschen zurückzustehen hat. In der

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000420

einen ist also die Tragweite der Elternliebe das Thema, in der anderen sind es die von der Humanität gesetzten Grenzen der Wahrheitsliebe. Beide Geschichten enthalten damit eine moralische Botschaft allgemein menschlichen Charakters. In der ersten ist diese Botschaft etwas unaufdringlicher verpackt, denn sie hat keinen Vertreter, der sie in idealer Weise verwirklicht; das Elternpaar von *aṭ-Ṭifl* steht nicht wie der Fotoexperte von *al-Muṣawwir* zum Schluß als vorbildlich da, sondern im Bewußtsein des eigenen Versagens. Dafür ist aber die zweite Geschichte in ihrem Aufbau spannungsreicher; sie fesselt das Interesse des Lesers dadurch, daß in ihr die Motivation des Fotoexperten für das Loben und massenweise Ankaufen des Bildes, das der Ich-Erzähler und andere Laien auf Anhieb für schlecht befunden haben, nicht gleich durchsichtig ist, sondern es erst ganz am Ende wird. Die Darstellungsweise von *aṭ-Ṭifl* wird von der Aufreihung der Ereignisse beherrscht, die der Autor weitgehend für sich sprechen läßt, ohne sie bildhaft auszumalen. In *al-Muṣawwir* ist dagegen das Moment der anschaulichen Personen- und Situationsschilderung — zu der der Ich-Erzähler unter anderem beim Posieren vor der Kamera des armseligen Fotografen Gelegenheit und Muße erhält — etwas stärker ausgeprägt.

Ü: *La fleur du cabaret* 181-185 udT *Le geste inachevé* (nur die erste der beiden Geschichten).

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000421

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000422

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER BESCHRIEBENEN ERZÄHLUNGEN

Die einzelnen Erzählwerke erscheinen hier nur unter dem Titel, unter dem sie zuerst veröffentlicht wurden. Soweit der Autor bei späteren Wiederveröffentlichungen die Titel verändert hat, sind alle späteren Titelformen aus dem alphabetischen Verzeichnis der beschriebenen Erzählungen und aus den bibliographischen Nachweisen am Kopf der Werkbeschreibungen ersichtlich.

Nr.	Titel	Zeitpunkt der Erstveröffentlichung	beschrieben auf S.
1	*Yuḥfaẓu bi-l-būsta*	13.5.1920	184
2	*aš-Šayḫ Ǧumᶜa*	12.5.1922	185
3	*Wāsiṭat taᶜāruf*	15.1.1923	188
4	*Šahr al-ᶜasal baᶜd al-arbaᶜīn*	1.2.1923	190
5	*al-Mahdī al-muntaẓar*	15.2.1923	192
6	*Ustāḏ al-qurᵓān*	1.3.1923	194
7	*as-Sitt Tawaddud*	10.4.1924	197
8	*Sayyidnā*	24.4.1924	198
9	*Māǧid Afandī*	22.5.1924	201
10	*Bayn ᶜAbdalᶜazīz Bek wa-ᶜAmm Marǧān*	5.6.1924	204
11	*al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uǧratihī*	10.2.1925	205
12	*al-Ǧunūn funūn*	13.3.1925	208
13	*Hiya l-ḥayāt*	nicht nach März 1925	210
14	*Ḫiṭāb min Munīr Bek*	nicht nach März 1925	211
15	*Mašrūᶜ Kafāfī Afandī*	nicht nach März 1925	213
16	*as-Sāᵓiḥ*	nicht nach März 1925	215
17	*al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ*	nicht nach März 1925	217
18	*Ab wa-ibn*	22.5.1925-19.7.1925	222
19	*al-Waẓīfa aḫīran*	2.8.1925-30.8.1925	230

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000423

Nr.	Titel	Zeitpunkt der Erstveröffentlichung	beschrieben auf S.
20	*Muġaffal*	20.9.1925	233
21	*Mahzalat al-mawt*	nicht nach November 1925	238
22	*Fatāt al-ǧīrān*	nicht nach November 1925	239
23	*al-Ḥāǧǧ Fayrūz*	nicht nach November 1925	240
24	*Man fāṭa qadīmahū tāha*	nicht nach November 1925	244
25	*Ṣadīqī t-tilmīḏ wa-l-muwazzaf*	31.12.1925	247
26	*aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ*	März - Mai 1926	249
27	*al-Malal*	nicht nach Mai 1926	256
28	*Abū Darš*	nicht nach Mai 1926	258
29	*Ḥālat Sallām Bāšā*	nicht nach Mai 1926	260
30	*al-Mizwāǧ*	1.6.1926	263
31	*Muḏakkirāt artist*	Anfang Juni (?) 1926-15.7.1926	265
32	*Qaswat aš-šabāb*	26.11.1926	268
33	*Ḥakīm al-markaz*	10.12.1926	272
34	*al-Ḥāǧǧ Šalabī*	1.4.1927	273
35	*Raǧab Afandī*	13.5.1927-22.7.1927	275
36	*Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṯunā ᶜan nafsihī*	1.9.1927-1.4.1928	282
37	*Ṣābiḥa*	1.3.1928	289
38	*al-Maḥkūm ᶜalayhi bi-l-iᶜdām*	1.6.1928	292
39	*Abū ᶜArab*	1.12.1928	296
40	*aš-Šaḥḥāḏ wa-l-Faṭāʾir al-ᶜašr*	1.1.1929	297
41	*Ḥalf as-sitār*	1.1.1929	300
42	*Ilā l-ǧanna*	5.1.1929	304
43	*al-Infiǧār*	16.2.1929	306
44	*aš-Šayḫ ᶜUlwān*	1.3.1929	309
45	*ᶜIfrīt Umm Ḥalīl*	1.8.1929	310
46	*Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb*	1.8.1929	314
47	*Ǧarīmat ḥubb*	1.11.1929	319
48	*Umm Zayyān*	1.12.1929	321

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000424

49	*ar-Raǧul al-marīḍ*	1.1.1930	323
50	*aš-Šayṭān*	1.2.1930	325
51	*Ǧaḥīmu mraᵓa*	19.4.1930	329
52	*al-Yatīma*	1.5.1930	332
53	*Laylat al-hanā*	1.5.1930	334
54	*Abū ᶜAlī ᶜāmil artist*	6.9.1930-18.10.1930	336
55	*al-Awḥāl*	1.10.1930	348
56	*aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas*	nicht nach Dezember 1930	352
57	*aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāǧ*	nicht nach Dezember 1930	356
58	*Budūr*	nicht nach Dezember 1930	360
59	*Ḥafla*	nicht nach Dezember 1930	362
60	*Ḥasan Āġā*	1.1.1931	364
61	*ᶜIzrāᵓīl al-qarya*	1.2.1931	365
62	*al-Kasīḥ*	1.4.1931	367
63	*Ḥulm wa-nqaḍā*	1.4.1931	370
64	*al-Munqiḏ*	1.11.1931	371
65	*Niᶜimāt*	1.1.1932	373
66	*al-Umūma*	1.3.1932	374
67	*Ḥuzn ab*	1.5.1932	375
68	*at-Tawba*	1.5.1932	378
69	*Ḥūrīyat al-baḥr*	1.11.1932	379
70	*Naǧīya ibnat aš-šayḫ*	1.1.1933	381
71	*aš-Šayḫ ᶜAfā llāh*	15.1.1933	384
72	*al-Wabāᵓ*	1.2.1933	386
73	*ar-Raǧul ṣāḥib al-kalb*	15.2.1933	389
74	*al-Ḥāǧǧ ᶜAlī*	5.10.1933	391
75	*Inqilāb*	1.12.1933	393
76	*al-Iflās*	1.1.1934	394
77	*al-Ġarām al-awwal*	März 1934	397
78	*al-Aṭlāl*	nicht nach Dezember 1934	400
79	*aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir*	nicht nach Dezember 1934	404

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000425

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000426

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER BESCHRIEBENEN ERZÄHLUNGEN

Unter welcher Nummer eine Erzählung im vorliegenden Inventar erscheint und auf welcher Seite ihre Beschreibung beginnt, ist jeweils hinter demjenigen Titel verzeichnet, den sie bei ihrer Erstpublikation trug. Wo bei Wiederveröffentlichungen der Titel verändert wurde, werden die späteren Titelformen in der Reihenfolge ihres Auftauchens nach dem Originaltitel in Klammern genannt. Zur Erleichterung des Feststellens von Identitäten sind solche späteren Titelformen außerdem mit Verweis auf den Originaltitel nochmals separat an ihrem jeweiligen alphabetischen Ort aufgeführt, außer wenn sie vom Originaltitel nur so abweichen, daß sie bei diesem Verfahren unmittelbar vor oder hinter ihn zu stehen kommen würden.

Ab wa-ibn (= *Fulful* = *Kabš al-fidāʾ*) Nr. 18, 222
Abū ʿAlī ʿāmil artist (= *Abū ʿAlī al-fannān*) Nr. 54, 336
Abū ʿArab Nr. 39, 296
Abū Darš Nr. 28, 258
Allāh yarḥamhu s. *Sayyidnā*
al-Amal al-manšūd s. *Ilā l-ǧanna*
ʿAmm Mitwallī s. *al-Mahdī al-muntaẓar*
al-Aṭlāl (= *Šabāb wa-ġāniyāt*) Nr. 78, 400
al-ʿAwda s. *Umm Zayyān*
al-Awḥāl Nr. 55, 348
Bayn ʿAbdalʿazīz Bek wa-ʿAmm Marǧān Nr. 10, 204
Bint al-ǧīrān s. *Fatāt al-ǧīrān*
Budūr Nr. 58, 360
Ḍaḥāyā l-muḥallil s. *al-Mizwāǧ*
Ḍarīḥ al-arbaʿīn s. *aš-Šayḫ Sayyid al-ʿabīṭ*
Fātahū l-qiṭār s. *Ḥulm wa-nqaḍā*
Fatāt al-ǧīrān (= *Bint al-ǧīrān* = *Ṭarīq ilā l-ḥubb*) Nr. 22, 239
Fulful s. *Ab wa-ibn*
Ǧaḥīmu mraʾa Nr. 51, 329
Ǧanāza ḥārra s. *Mahzalat al-mawt*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000427

al-Ġarām al-awwal Nr. 77, 397
Ğarīmat ḥubb Nr. 47, 319
al-Ğunūn funūn Nr. 12, 208
Ḥafla Nr. 59, 362
al-Ḥāǧǧ ᶜAlī (= *Šabaḥ al-Ḥāǧǧ ᶜAlī*) Nr. 74, 391
al-Ḥāǧǧ Fayrūz Nr. 23, 240
al-Ḥāǧǧ Šalabī Nr. 34, 273
Ḥakīm al-markaz Nr. 33, 272
Ḥāḷat Sallām Bāšā Nr. 29, 260
Ḥalf as-sitār Nr. 41, 300
Ḥāris al-ǧurn s. *aš-Šayḫ Ǧumᶜa*
Ḥasan Āġā Nr. 60, 364
Ḥiṭāb min Munīr Bek Nr. 14, 211
Hiya l-ḥayāt Nr. 13, 210
Ḥulm wa-nqaḍā (= *Fātahū l-qiṭār*) Nr. 63, 370
Ḥūrīyat al-baḥr Nr. 69, 379
Ḥuzn ab (= *Mawᶜid aš-šayḫ ᶜAssāf*) Nr. 67, 375
al-Iflās Nr. 76, 394
ᶜIfrīt Umm Ḫalīl (= *Šuǧāᶜ*) Nr. 45, 310
Ilā l-ǧanna (= *al-Amal al-manšūd*) Nr. 42, 304
Ilā l-ḥaḍīḍ s. *al-Wabāᵓ*
al-Infiǧār Nr. 43, 306
Inqilāb Nr. 75, 393
ᶜIzrāᵓīl al-qarya Nr. 61, 365
Kabš al-fidāᵓ s. *Ab wa-ibn*
Kalb Asᶜad Bek s. *ar-Raǧul ṣāḥib al-kalb*
al-Kasīḥ (= *Sāq min ḫašab*) Nr. 62, 367
Laylat al-hanā Nr. 53, 334
Laylat al-uns s. *at-Tawba*
Māǧid Afandī Nr. 9, 201
al-Mahdī al-muntaẓar (= *ᶜAmm Mitwallī*) Nr. 5, 192
al-Maḥkūm alayhi bi-l-iᶜdām Nr. 38, 292
Mahzalat al-mawt (= *Ǧanāza ḥārra*) Nr. 21, 238
al-Malal Nr. 27, 256
Man fāta qadīmahū tāha Nr. 24, 244
Mašrūᶜ Kafāfī Afandī Nr. 15, 213
Mawᶜid aš-šayḫ ᶜAssāf s. *Ḥuzn ab*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000428

al-Mizwāǧ (= *Ḍaḥāyā l-muḥallil*) Nr. 30, 263
Muḍakkirāt artist Nr. 31, 265
Muġaffal (= *al-Muġaffal*) Nr. 20, 233
al-Munāfasa aw Iltifāt wa-Lawāḥiẓ Nr. 17, 217
al-Munqiḍ Nr. 64, 371
al-Muṣawwir s. *aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir*
Naǧīya ibnat aš-šayḫ (= *Naǧīya bint al-fiqī*) Nr. 70, 381
Niᶜimāt (= *as-Saǧīna*) Nr. 65, 373
al-Qalam al-abnūs s. *Ustāḍ al-qurᵓān*
Qaswat aš-šabāb Nr. 32, 268
Qiṣṣat al-yatīma s. *al-Yatīma*
Raǧab Afandī Nr. 35, 275
ar-Raǧul al-marīḍ (= *Raǧul marīḍ*) Nr. 49, 323
ar-Raǧul ṣāḥib al-kalb (= *Kalb Asᶜad Bek*) Nr. 73, 389
Rihān s. *Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb*
Sabab taᶜāruf s. *Wāsiṭat taᶜāruf*
Šabāb wa-ġāniyāt s. *al-Aṭlāl*
Šabaḥ al-Ḥāǧǧ ᶜAlī s. *al-Ḥāǧǧ ᶜAlī*
Ṣābiḥa Nr. 37, 289
Ṣadīqī t-tilmīḍ wa-l-muwaẓẓaf (= *Ṣadīqī tilmīḍan wa-muwaẓẓafan*) Nr. 25, 247
as-Saǧīna s. *Niᶜimāt*
aš-Šaḥḥāḍ wa-l-Faṭāᵓir al-ᶜašr (Teil I = *aš-Šaḥḥāḍ*) Nr. 40, 297
Šahr al-ᶜasal baᶜd al-arbaᶜīn Nr. 4, 190
as-Sāᵓiḥ Nr. 16, 215
Salīm Afandī aṭ-ṭālib al-adīb (= *Rihān*) Nr. 46, 314
Sāq min ḫašab s. *al-Kasīḥ*
Šawkat Afandī aš-šāᶜir yuḥaddiṯunā ᶜan nafsihī Nr. 36, 282
aš-Šayḫ ᶜAfā llāh (= *Zāmir al-ḥayy*) Nr. 71, 384
aš-Šayḫ Ǧumᶜa (= *Ḥāris al-ǧurn*) Nr. 2, 185
aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāǧ (= *Šayḫ az-zāwiya*) Nr. 57, 356
aš-Šayḫ Rūtar s. *aš-Šayḫ ᶜUlwān*
aš-Šayḫ Sayyid al-ᶜabīṭ (= *Ḍarīḥ al-arbaᶜīn*) Nr. 26, 249
aš-Šayḫ ᶜUlwān (= *aš-Šayḫ Rūtar*) Nr. 44, 309
Šayḫ az-zāwiya s. *aš-Šayḫ Naᶜīm al-imām aw al-Mizwāǧ*
aš-Šayṭān Nr. 50, 325
Sayyidnā (= *Allāh yarḥamhu*) Nr. 8, 198

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000429

Sitt al-kull s. *al-Yatīma*
as-Sitt Tawaddud Nr. 7, 197
Šuǧāᶜ s. *ᶜIfrīt Umm Ḫalīl*
aṭ-Ṭālūṭ al-muqaddas Nr. 56, 352
Ṭarīq ilā l-ḥubb s. *Fatāt al-ǧīrān*
at-Tawba (= *Laylat uns*) Nr. 68, 378
aṭ-Ṭifl wa-l-Muṣawwir (Teil I = *aṭ-Ṭifl*, Teil II = *al-Muṣawwir*) Nr. 79, 404
al-Uǧra s. *al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uǧratihī*
(*al-*) *Umm* s. *al-Umūma*
Umm Zayyān (= *al-ᶜAwda*) Nr. 48, 321
al-Umūma (= *Umm* = *al-Umm*) Nr. 66, 374
al-Usṭā Šaḥāta yuṭālibu bi-uǧratihī (= *al-Uǧra*) Nr. 11, 205
Ustāḏ al-qurᵓān (= *al-Qalam al-abnūs*) Nr. 6, 194
al-Wabāᵓ (= *Ilā l-ḥadīḍ*) Nr. 72, 386
Wāsiṭat taᶜāruf (= *Sabab taᶜāruf*) Nr. 3, 188
al-Waẓīfa aḫīran Nr. 19, 230
al-Yatīma (= *Qiṣṣat al-yatīma* = *Sitt al-kull*) Nr. 52, 332
Yuḥfaẓu bi-l-būsta (= *Yuḥfaẓu fī l-būṣta*) Nr. 1, 184
Zāmir al-ḥayy s. *aš-Šayḫ ᶜAfā llāh*

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000430

INDEX

Autoren von in Anmerkungen genannter Sekundärliteratur sind mit aufgenommen, wo ihre Aussagen nicht lediglich als Beleg benutzt, sondern näher besprochen wurden.

ʿAbduh, Muḥammad 88
ʿAbduh, Saʿīd 92 Anm. 173
Abū l-ʿAlāʾ al-Maʿarrī 353
Abū Naḍḍāra s. Ṣanūʿ, Yaʿqūb
Abū Sālim, Ṣalāḥaddīn 17 Anm. 35, 188
Abyaḍ, Ǧūrǧ 73
ʿĀʾiša at-Taymūrīya 25
Anṭūn, Faraḥ 73, 84 Anm. 152
al-Aʿšā 289

Badr, ʿAbdalmuḥsin Ṭāhā 82 Anm. 149, 147 f.
Balzac, Honoré de 27, 40 Anm. 6
Boccaccio, Giovanni 103, 122
Bourget, Paul 55

Čechov, Anton 27, 40 Anm. 6, 41, 55, 163
Comte, Auguste 41

Danilin, J. 96 Anm. 1
Daudet, Alphonse 40 Anm. 6
Diem, Werner 166 Anm. 14, 169 Anm. 27
Doderer, Klaus 146
Dostojevskij, Fjodor 40 Anm. 6

Fawzī, Ḥusayn 29, 134 Anm. 33
Flaubert, Gustave 27, 40 Anm. 6, 50

Gálvez Vásquez, (Maria) Eugenia 73 f. Anm. 119, 348 Anm. 6
Gibb, H. A. R. 3 Anm. 5
Ǧibrān, Ǧibrān Ḫalīl 26
Goethe, Johann Wolfgang von 6 Anm. 8
Gogol, Nikolaj 40 Anm. 6
Goncourt, Edmond Louis Antoine und Jules Alfred Huot de 40 Anm. 6
Gorkij, Maxim 40 Anm. 6

Ḥaddād, Niqūlā 42
al-Ḥakīm, Nazīh 7 f., 10, 51 Anm. 29, 54
al-Ḥakīm, Tawfīq 36, 60, 62
Ḥaqqī, Yaḥyā 3, 29, 32 Anm. 28, 40 Anm. 6, 63 Anm. 60, 84 Anm. 152, 177
Ḥassūna, Muḥammad Amīn 84 Anm. 152
al-Ḫaṭīb, Muḥībbaddīn 88
al-Ḥawārī, Aḥmad Ibrāhīm 400 Anm. 8
Haykal, Muḥammad Ḥusayn 27, 35 f.
Ḫiḍr, ʿAbbās 4, 6 mit Anm. 8, 20, 148, 262
Hofmannsthal, Hugo von 181

Ibn aš-Šarīf, Maḥmūd 54
Ibrāhīm, ʿAbdalḥamīd 149 Anm. 70
Ibrāhīm, Nabīl 6 mit Anm. 8, 176 Anm. 2, 188
al-Ibyārī, Fatḥī 187
Imruʾulqays 289

Jones, Marsden 19 Anm. 39

Kampffmeyer, Georg 3 Anm. 5
Kessler, Helmut 96 Anm. 1, 97 Anm. 2
Kopten 71

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000431

Kračkovskij, Ignaz 1 mit Anm. 2, 3 Anm. 5, 80, 81 Anm. 145, 237 f. Anm. 2
Krenkow, Fritz 3 Anm. 5

Lämmert, Eberhard 102 Anm. 6
Lāšīn, Maḥmūd Ṭāhir 29, 54, 91 Anm. 173, 134 Anm. 33, 155
Lermontov, Michail 40 Anm. 6

al-madraṣa al-ḥadīṯa s. Neue Schule
Mandūr, Muḥammad 155 Anm. 25
al-Manfalūṭī, Muṣṭafā Luṭfī 32 f., 73, 198, 220, 275
al-Maṣrī, Ibrāhīm 29
Maupassant, Guy de 27, 40 Anm. 6, 55, 56 f., 90, 96, 103, 143, 163, 175 mit Anm. 2
Mūsā, Salāma 351
al-Muwayliḥī, Muḥammad Ibrāhīm 27

an-Nassāğ, Sayyid Ḥāmid 3, 4 Anm. 6, 8, 10, 17 Anm. 35, 18 f., 40 Anm. 6, 51 Anm. 29, 53, 82 Anm. 149, 83 Anm. 150, 148, 169, 176 Anm. 2, 357
Naturalismus, französischer 40, 43, 49, 50, 57
Neue Schule 29 ff., 36, 37, 40, 43, 55, 60, 62, 66, 84, 88, 201
Nuᶜayma, Mīḫāᵓīl 26

Peled, Mattiyahu 402 Anm. 9
Peters, Issa 8 f., 10, 12 f., 14 Anm. 27, 18 f. Anm. 38, 54, 58 Anm. 52, 176 Anm. 2, 357, 386, 389 Anm. 7
Puškin, Alexander 40 Anm. 6

Rašīd Riḍā, Muḥammad 88
Realismus, französischer 40, 41, 42, 43, 49, 50
Renan, Ernest 36 Anm. 38
ar-Rīḥānī, Naǧīb 307

Saᶜīd (Statthalter von Ägypten 1854-1863) 74 Anm. 120
Saᶜīd, Aḥmad Ḫayrī 29, 30, 31 Anm. 25, 33, 34, 36, 49, 84
Sakkūt, Ḥamdī 19 Anm. 39
salafīya (salafitische Bewegung) 88
Ṣanūᶜ, Yaᶜqūb (Abū Naḍḍāra) 307
Šaᶜrāwī, Hudā 68, 235
as-Sayyid, Aḥmad Luṭfī 33, 35
Schaade, Arthur 3 Anm. 5, 351
Semah, David 36 Anm. 38
Shakespeare, William 289
as-Sibāᶜī, Yūsuf 17 Anm. 35
Staiger, Emil 96
Stanzel, Franz K. 118

Taine, Hippolyte 35, 36 Anm. 36, 52
Taymūr, Aḥmad 2, 25, 26, 81, 88
Taymūr, ᶜĀᵓiša s. ᶜĀᵓiša at-Taymūrīya
Taymūr, Ismāᶜīl 45 f., 80
Taymūr, Muḥammad 4 Anm. 6, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 Anm. 28, 39. 40 Anm. 6, 41, 46, 47, 81, 84 Anm. 152, 87, 127, 128, 134, 271, 319
Tolstoj, Leo 40 Anm. 6, 55, 80
Ṭulaymāt, Zakī 29, 80
at-Tūnī, Muḥammad Šawkat 134 Anm. 33
Turgenjev, Ivan 40 Anm. 6, 41

ᶜUbayd, ᶜĪsā 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 49, 116, 134 Anm. 33, 308, 394
ᶜUbayd, Šaḥāta 32, 34, 35, 36, 37, 40, 49

Widmer, Georg 3 Anm. 5

Zaydān, Ǧurǧī 176 Anm. 2
Zola, Émile 40, 50, 51, 52

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000432

ABKÜRZUNGEN

Im folgenden sind nur die Abkürzungen für Zeitschriften erklärt, die im ganzen Buch vorkommen. Abkürzungen technischer Art, die lediglich im Inventarteil benutzt sind, findet man in dessen Vorspann auf p. 183 erläutert.

AIEO	Annales de l'Institut d'Etudes Orientales (Alger)
JAOS	Journal of the American Oriental Society
MEJ	Middle East Journal
MIDEO	Mélanges de l'Institut Dominicain d'Études Orientales (Kairo)
MW	The Muslim World
OM	Oriente Moderno
RC	Revue du Caire
OM	Oriente Moderno
WI	Die Welt des Islams

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000433

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000434

AUSGEWÄHLTE LITERATUR

Einzelne Erzählungen und Bände gesammelter Erzählungen Maḥmūd Taymūrs sind im Inventarteil dieses Buches mit voller Bibliographie verzeichnet und erscheinen im folgenden nicht. Weiter sind keine Titel aufgenommen, die nur einmal in einem speziellen Kontext benutzt wurden; sie sind am Ort ihrer Zitation mit kompletten bibliographischen Angaben versehen. Für eine vollständige Bibliographie zu Maḥmūd Taymūr wird auf die in Vorbereitung begriffene bio-bibliographische Monographie verwiesen, die auf p. 19 in Anm. 39 erwähnt ist.

ᶜABDALLAṬĪF, NAṢRADDĪN: *Qiṣṣat ḥayāt rāʾid al-qiṣṣa Maḥmūd Taymūr*, in: al-Hilāl Jg. 81 Nr. 10 (Oktober 1973) 86-96

ABDEL GHANI, AHMED ZAKI: *Mahmud Taymur. Literarische Synthese von Tradition und Moderne*, in: Bustan 1960/1, 25-26

ABDEL-MEGUID, ABDEL-AZIZ: *The Modern Arabic Short Story. Its Emergence, Development and Form*, Kairo o.J.

ABŪ SĀLIM, ṢALĀḤADDĪN: *Maḥmūd Taymūr al-adīb al-insān*, Kairo 1961

ALWAN, MOHAMMED BAKIR: *A Bibliography of Modern Arabic Fiction in English Translation*, in: MEJ 26 (1972) 195-200

AMĪN, AḤMAD: *Qāmūs al-ᶜādāt wa-t-taqālīd wa-t-taᶜābīr al-miṣrīya*, Kairo 1953

BADR, ᶜABDALMUḤSIN ṬĀHĀ: *Taṭawwur ar-riwāya al-ᶜarabīya al-ḥadīṯa fī Miṣr (1870-1938)*, Kairo 1963

BAER, GABRIEL: *Studies in the Social History of Modern Egypt*, Chicago 1969

BROCKELMANN, CARL: *Geschichte der arabischen Literatur*. Supplementband 3, Leiden 1942

CACHIA, PIERRE: *The Use of the Colloquial in Modern Arabic Literature*, in: JAOS 87 (1967) 12-22

DAETZ, LILY: *Studien zur sowjetrussischen Kurzgeschichte*, Diss. München 1969

DĀĠIR, YŪSUF AsᶜAD: *Maṣādir ad-dirāsa al-adabīya*. Teil 2 (*ar-rāḥilūn 1800-1955*) Beirut 1956; Teil 3 (*ar-rāḥilūn 1800-1972*) in 2 Bden., Beirut 1972

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000435

DAWWĀRA, FUʾĀD: *ʿAšarat udabāʾ yataḥaddaṯūn*, Kairo 1965

DIEM, WERNER: *Hochsprache und Dialekt im Arabischen. Untersuchungen zur heutigen arabischen Zweisprachigkeit* (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes XLI, I), Wiesbaden 1974

DROZDÍK, LADISLAV: *La conception linguistique de Maḥmūd Taymūr*, in: *Studia semitica philologica necnon philosophica Joanni Bakoš dicata*, hrsg. v. Stanislaus Segert, Bratislava 1965, 111-118

DUMESNIL, RENÉ: *Le Réalisme et le Naturalisme* (Histoire de la littérature française, hrsg. v. J. Calvet, Bd. 9) Paris 1965

FUNK, HARALD: *Zu einigen neueren Erzählungssammlungen Maḥmūd Taymūrs*, in: Mitteilungen des Instituts für Orientforschung 15 (1969) 86-98

GABRIELI, FRANCESCO: *L'opera letteraria di Maḥmūd Taimūr*, in: OM 32 (1952) 142-152

———: *Uno scritto di Maḥmūd Taimūr sulla sua formazione letteraria*, in: OM 19 (1939) 605-615

GÁLVEZ VÁSQUEZ, EUGENIA: *El Cairo de Maḥmūd Taymūr. Personajes literarios* (Anales de la Universidad Hispalense. Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Serie: Filosofía y letras Nr. 27), Sevilla 1974

GEICK-SCHURIG, DOROTHEA: *Studien zum modernen „conte fantastique" Maupassants und ausgewählter Autoren des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 3. Folge Bd. 11), Heidelberg 1970

AL-ĞUNDĪ, ANWAR: *Qiṣṣat Maḥmūd Taymūr*, Kairo 1951

AL-ḤAKĪM, NAZĪH: *Maḥmūd Taymūr, rāʾid al-qiṣṣa al-ʿarabīya. Dirāsa taḥlīlīya*, Kairo 1944

HALM, HANS: *Anton Tschechows Kurzgeschichte und deren Vorläufer* (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte Bd. 67), Weimar 1933

ḤAQQĪ, YAḤYĀ: *Faǧr al-qiṣṣa al-miṣrīya* (= *Muʾallafāt* Bd. 2), Kairo 1975

HAYKAL, AḤMAD: *al-Adab al-qaṣaṣī wa-l-masraḥī fī Miṣr min aʿqāb ṯawrat 1919 ilā qiyām al-ḥarb al-kubrā aṯ-ṯāniya*, Kairo 1968

ḤIḌR, ʿABBĀS: *al-Qiṣṣa al-qaṣīra fī Miṣr munḏu našʾatihā ḥattā sanat 1930*, Kairo 1385/1966 (zitiert als: ḤIḌR)

———: *Muḥammad Taymūr, ḥayātuhū wa-qiṣaṣuhū*, Kairo 1966

IBN AŠ-ŠARĪF, MAḤMŪD: *Adab Maḥmūd Taymūr li-l-ḥaqīqa wa-t-taʾrīḫ*, Kairo o.J.

IBRĀHĪM, ʿABDALḤAMĪD: *al-Qiṣṣa al-miṣrīya wa-ṣūrat al-muǧtamaʿ al-ḥadīṯ min awāʾil al-qarn al-ʿišrīn ilā qiyām al-ḥarb al-ʿālamīya aṯ-ṯāniya*, Kairo 1973

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000436

IBRĀHĪM, NABĪL: *al-Uqṣūṣa fī adab Maḥmūd Taymūr*. Maschinenschriftl. MA-Thesis AUB Beirut 1971

AL-IBYĀRĪ, FATḤĪ: *ʿĀlam Taymūr al-qaṣaṣī. Dirāsa fī fann al-qiṣṣa war-riwāya ʿinda šayḫ al-qiṣṣa al-ʿarabīya Maḥmūd Taymūr*, Kairo 1976

———: *Fann al-qiṣṣa ʿinda Maḥmūd Taymūr. Dirāsa naqdīya taḥlīlīya*, Kairo 1383/1964

———: *Taymūr wa-fann al-uqṣūṣa*, Kairo 1961

KAḤḤĀLA, ʿUMAR RIḌĀ: *Muʿğam al-muʾallifīn*, 15 Bde., Damaskus 1957-1960

KESSLER, HELMUT: *Maupassants Novellen. Typen und Themen* (Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Beiheft 2), Braunschweig 1966

KILCHENMANN, RUTH: *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*, Stuttgart 1967

KRAČKOVSKIJ, IGNAZ [auf dem Titel: KRATSCHKOWSKI, I.J.]: *Über arabische Handschriften gebeugt. Erinnerungen an Bücher und Menschen*, Leipzig 1949

LANE, EDWARD WILLIAM: *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (Everyman's Library Nr. 315), London-New York Nachdruck 1966

MEKHITARIAN, ARPAG: *Tawfîq al-Hakîm et Mahmoud Taymour face aux problèmes de l'arabe parlé*, in: Acta orientalia belgica 31. Mai 1963/1.-2. Juni 1964, entspr. Correspondance d'Orient Nr. 10, o.J. (1966) 137-154

AN-NASSĀĞ, SAYYID ḤĀMID: *Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya* (Serie *Iqraʾ* Nr. 436), Kairo 1978

———: *Dalīl al-qiṣṣa al-miṣrīya, ṣuḥuf wa-mağmūʿāt 1910-1961*, Kairo 1972

———: *Ittiğāhāt al-qiṣṣa al-miṣrīya al-qaṣīra*, Kairo 1978

———: *Maḥmūd Taymūr .. fī ḍamīrinā l-adabī*, in: al-Adīb Juni 1972, 2-7 (auch in: *Buḥūṯ wa-dirāsāt adabīya* 101-125)

———: *Taṭawwur fann al-qiṣṣa al-qaṣīra fī Miṣr min sanat 1910 ilā sanat 1933*, Kairo 1388/1968

NAWFAL, YŪSUF ḤASAN: *al-Qiṣṣa wa-r-riwāya bayn ğīl Ṭāhā Ḥusayn wa-ğīl Nağīb Maḥfūẓ*, Kairo 1397/1977

PAXTON, EVELYN: *Taha Husayn and Mahmud Taimur: an Appreciation*, in: Asian Affairs 61, N.S. 5 (1974) 176-178

PELED, MATTIYAHU: *Reading Two Versions of a Story by Maḥmūd Taymūr: a Study in the Rhetoric of Fiction*, in: Israel Oriental Studies 7 (1977) 309-330

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000437

PÉRÈS, HENRI: *Le roman, le conte et la nouvelle dans la littérature arabe moderne*, in: AIEO 3 (1937) 266-337 und 5 (1939-1941) 137-195

PETERS, ISSA: *Maḥmūd Taymūr and the Modern Egyptian Short Story*. Maschinenschriftl. Ph.D.-Thesis Columbia University 1974

PLANCKE, MARK: *De plaats van Mahmud Taymur in de moderne Arabische letterkunde*, in: Orientalia Gandensia 3 (1966) 135-145

ROHNER, LUDWIG: *Theorie der Kurzgeschichte*, 2. Aufl. Wiesbaden 1976

SALĀM, MUḤAMMAD ZAĠLŪL: *Dirāsāt fī l-qiṣṣa al-ᶜarabīya al-ḥadīṯa. Uṣūluhā, ittiğāhātuhā, aᶜlāmuhā*, Alexandria 1973

SAYQALĪ, ḤABĪB: *Fihrist mağallat al-Ḥadīṯ*. Maschinenschriftl. Licence-Arbeit der Pädagogischen Fakultät der Libanesischen Universität, Beirut 1971

SCHOONOVER, KERMIT: *Contemporary Egyptian Authors III. Maḥmūd Taymūr and the Arabic Short Story*, in: MW 47 (1957) 36-45

TAYMŪR, MAḤMŪD: *Bayn al-miṭraqa wa-s-sindān*, Kairo o.J. (ca. 1965)

———: *Dirāsāt fī-l-qiṣṣa wa-l-masraḥ*, Kairo o.J.

———: *ᶜIṭr wa-duḫān*, 2. Aufl. Kairo 1947

———: *Kayfa aṣbaḥtu qaṣaṣīyan*, in: al-Adīb Januar 1963, 15-18

———: *Malāmiḥ wa-ġuḍūn. Ṣuwar ḫāṭifa li-šaḫṣīyāt lāmiᶜa*, Kairo 1950

———: *al-Maṣādir allatī alhamatnī l-kitāba*, Vortrag, gehalten 1938 in der Amerikanischen Universität Beirut, gedruckt als Vorwort des Erzählbandes *Firᶜawn aṣ-ṣaġīr* (1. Aufl. 1939, zitiert nach der 3. Aufl. Kairo 1963) 5-32 und als Vorwort zu dem Essayband *Šifāᵓ ar-rūḥ* (s.u.) 5-17

———: *Muḥammad Taymūr. Ḥayātuhū wa-aᶜmāluhū*, in: *Wamīḍ ar-rūḥ* (= *Muᵓallafāt Muḥammad Taymūr* Bd. 1), 2. Aufl. Kairo 1391/1971, 11-91

———: *aš-Šaḫṣīyāt al-ᶜišrūn. Ṣuwar li-šaḫṣīyāt mina l-māḍī l-qarīb*, Kairo 1969

———: *Šifāᵓ ar-rūḥ*, Kairo o.J.

———: *Tšīkūf. Adīb al-qiṣṣa al-insānīya kayfa ᶜaraftuhū?*, in: al-Hilāl Jg. 68 Nr. 3 (März 1960) 54-57

———: Interview mit Fārūq Šūša (Nr. 3 der Serie *Maᶜa l-udabāᵓ*), in: al-Ādāb Jg. 8 Nr. 9 (September 1960) 10-15

TAYMŪR, MUḤAMMAD: *Mā tarāhu l-ᶜuyūn*, in: *Wamīḍ ar-rūḥ* (= *Muᵓallafāt Muḥammad Taymūr* Bd. 1), 2. Aufl. Kairo 1391/1971, 219-340

TIEGHEM, PHILIPPE VAN: *Les grandes doctrines littéraires en France. De la pléiade au surréalisme*, 8. Aufl. Paris 1968

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000438

ᶜUBAYD, ᶜĪSĀ: *Iḥsān Hānum*, (1. Aufl. 1921) Neudruck Kairo 1384/1964

———: *Ṯurayyā*, Kairo 1922

WELLEK, RENÉ: *Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft*, in: RICHARD BRINKMANN (Hrsg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus* (Wege der Forschung Bd. 212) 2. Aufl. Darmstadt 1974, 400-433 (ursprünglich unter dem Titel *The Concept of Realism in Literary Scholarship*, in: Neophilologus 45 [1961] 1-20, danach erstmals deutsch in: RENÉ WELLEK, *Grundbegriffe der Literaturkritik* [Sprache und Literatur Bd. 25], Stuttgart 1965, 161-182)

WIDMER, GEORG: *Übertragungen aus der neuarabischen Literatur I: Maḥmūd Taimūr*, in: WI 13 (1932) 1-103 (mit Einleitung)

YŪNUS, ᶜABDALḤAMĪD: *Fann al-qiṣṣa al-qaṣīra fī adabinā l-ḥadīṯ*, Kairo 1973

ZIRIKLĪ, ḪAYRADDĪN: *al-Aᶜlām. Qāmūs tarāǧim li-ašhar ar-riǧāl wa-n-nisāᵓ min al-ᶜarab wa-l-mustaᶜribīn wa-l-mustašriqīn*, 10 Bde. Kairo o.J.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000439

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000440

SUMMARY

For a long time Maḥmūd Taymūr has been called the father, founder and pioneer of the Arabic short story. However, there is still no clear notion of the nature and the extent of his contributions to the development of this literary form among students of modern Arabic literature. This is mainly due to the unusual difficulties involved in any attempt of obtaining a complete and chronologically correct survey of his short stories. Not only have they been published scattered in numerous different periodicals and collections of short stories. Most of them have also been printed in more than one place and many of them in several versions whose relation to each other is not always visible at first sight. The author took the liberty of continually revising and republishing texts after their first publication; in doing so he often changed their titles, and frequently he failed to indicate that he was republishing a story already published previously or that the text which he was republishing was not a mere reprint but a revised version. Hence critics and scholars have in many cases based their judgement on a misconception of what his short story production really consisted of during a given time, or they have assumed erroneous dates for the first publication of certain stories; late revised versions have been taken for the original texts.

Any attempt at defining exactly Maḥmūd Taymūr's role in the emergence of the modern Arabic short story must be based on a complete knowledge and detailed examination of the pertinent works. The present study is a step towards laying such a foundation. Its object are the stories published by Maḥmūd Taymūr from 1920 to 1934. As shown in the introductory chapter, these works can reasonably be considered as marking the initial phase of his career as a narrator. At the same time they constitute his share in the literary activities of the years which are usually held to be the formative period of the Arabic

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000441

short story. The study explores them using two complementary approaches: a systematic analysis which includes the original texts as well as the revised versions published during the time under consideration (part I), and a chronological record in which articles devoted to one short story each are arranged according to the dates of first publication (part II).

Part I begins with an inquiry into the historical setting of Maḥmūd Taymūr's first efforts in the field of short story writing (chapter 1). Here, the fact is stressed that his program of realism and Egyptianism is not a solitary achievement but agrees with the aims of his elder brother Muḥammad and those of the writers' circle of the New School, one of whose members he was in the mid-twenties, as well as with the aspirations of two other contemporary Egyptian short story writers, namely ᶜĪsā and Šaḥāta ᶜUbayd. In chapter 2, Maḥmūd Taymūr's way of viewing and presenting reality and his method of saturating the form and contents of his stories with the Egyptian environment is investigated. Again, it is shown that many of his conceptions are shared and his literary devices are also used by other Egyptian short story writers of those days, but at the same time individual features in the development of his realism and in his manner of depicting Egyptian conditions are pointed out. In chapter 3, a typological classification for the short stories covered by this study is proposed. In chapter 4, the main features of the narrative technique applied in them are analysed: the author's handling of the narrative perspective, his methods of characterization and of relating persons and events to each other, his way of grouping characters and of securing the unity of the action, his mode of dealing with place and time, his methods of constructing beginnings and ends, and the principles underlying his choice of titles. In chapter 5, problems of language and style are examined. In chapter 6, the author's technique of re-publication and revision is scrutinized. Evidence is given that the alterations made in revising the stories are much more far-reaching than hitherto assumed. The substitution of *fuṣḥā* for dialect in dialogues is neither the first kind of revision ever made by the author, nor is it the primary aim of his revisions in general, as has been claimed by scholars. Minor linguistic and stylistic amendments were already introduced on occasion of Maḥmūd Taymūr's first reprints of short stories in 1925, and in the course of time there was no element in form

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000442

and contents of his stories which remained unaffected by his revisionary zeal. Among the modifications made by him, only those concerning narrative technique mean real progress in most cases; mainly, they bring about an increase in uniformity and density by eliminating descriptive detail formerly not integrated into the course of action in a convincing way, or by unifying an originally split perspective. His stylistic corrections are often of doubtful value. And where the author has changed the action or the theme of a story, he has rarely added anything to its original effect, sometimes even destroying its most interesting features.

The chronological record contained in part II aims at laying open the textual basis of the analysis given in part I, but can serve independently for reference purposes, as well. The articles dealing with each short story separately begin with a bibliographical account of places of publication, registering eventual changes of title; for this bibliography, as well as for the chronological arrangement in general, Sayyid Ḥāmid an-Nassāǧ's *Dalīl al-qiṣṣa al-miṣrīya* has proved a very helpful starting point, although its indications have been considerably enlarged by my own findings. Then, for each short story an outline of contents and formal characteristics is given, and if there are different versions, their divergencies are stated. This presentation is extended to some length, in order to make up for the lack of a reliable edition of Maḥmūd Taymūr's complete short stories; such an edition is unlikely to appear in the foreseeable future because of the complicated superimposure of differing versions in the case of many of these works.

On the whole, the examination of the stories reveals that Maḥmūd Taymūr's narrative technique has improved remarkably during the first 15 years of his literary career and that the author has succeeded in developing a refined psychological approach to the characters. However, this does not mean that his narrative and psychological abilities excel those of other contemporary Egyptian short story writers all along the line. On the grounds these of achievements alone, it is unjustified to give him sole credit for having founded the modern Arabic short story. To call him "the Egyptian Maupassant", as has repeatedly been done since the very beginnings of his career, is likewise inadequate if the comparison of the two writers is understood to refer to their artistic standard: as a rule Maḥmūd Taymūr's short stories

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000443

are far from measuring up to Maupassant's in terms of imagination, psychological keenness, and technique. Contrary to what has often been said, Taymūr has assimilated Maupassant's narrative art to a limited extent only, being more impressed than actually influenced by Maupassant. Nevertheless there is an aspect in which a leading role somewhat similar to that of Maupassant can be ascribed to Maḥmūd Taymūr: in a considerable number of short stories published over many years, he has found a great variety of different applications for this literary form and thus has done much to attract the attention of readers and writers to it. Besides, his distinguished social background has helped him raise the public esteem of the short story, which initially was not accepted as serious literature in the Arab world. In this way he has made a substantial contribution to ensuring the short story a prominent place in modern Arabic literature.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000444

الخلاصة

جرت العادة بأن يُسمّى محمود تيمور أبا القصة القصيرة أو مؤسسها أو رائدها في الأدب العربي . غير أن هذا اللقب لا يرتكز عموماً على فكرة واضحة عمّا أسهم به محمود تيمور في تطوير هذا الفن من حيث الكمية والنوعية . وينتج هذا اللبس في التصوّر أساساً عن صعوبة الوقوف على قصص تيمور بشكل كامل حسب ترتيبها الزمني . فإنها نشرت مبعثرة في العديد من الصحف والمجلات والمجموعات ، ونشر الكثير منها غير مرة في أماكن مختلفة وتحت عناوين متغايرة . وبالإضافة إلى ذلك فقد كان المؤلف يعيد صياغة قصصه بشكل مستمرّ ، ولكنه عندما أعاد نشرها لم يشر في كثير من الأحيان إلى أنه قد تناولها بالتعديل ، وقلما أشار إلى أنه قد نشرها سابقاً . وبالتالي اعتمد الباحثون في آرائهم غالباً على تقدير خاطئ لحجم إنتاجه القصصي خلال فترة معينة ، أو أخطأوا في تحديد تاريخ ظهور الطبعة الأولى لقصة أُعيد نشرها ، وربما وقعوا في خطأ آخر وهو النظر إلى قصة أُعيدت صياغتها على أنها النص الأصلي .

ومما لا شك فيه أن أية محاولة جدية لتحديد الدور الذي قام به محمود تيمور في نشأة القصة القصيرة في العالم العربي يجب أن تنطلق من معرفة شاملة وتحليل دقيق للنصوص القصصية التي نشرها . أمّا دراستي هذه فهي خطوة نحو إيجاد مثل هذه القاعدة . وهي تقتصر على القصص التي نشرها محمود تيمور من سنة ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٣٤ ، وذلك لأن إنتاج هذه الفترة يمكن أن يعتبر حصيلة مرحلة النشوء في فن تيمور القصصي ، ويمكن أن يعتبر إنتاجها كذلك ثمرة نشاطه الأدبي خلال الحقبة التي ترسخت فيها القصة القصيرة في الأدب العربي ، كما بينت ذلك في الفصل التمهيدي من هذه الدراسة . وتعرض الدراسة للقصص متّبعة منهجين متكاملين ، أولهما تحليل إجمالي للأعمال الأصلية والمعدّلة التي نُشرت خلال هذه الفترة وثانيهما ترتيب القصص طبقاً لتتابع ظهورها زمنياً وتناول كل واحدة منها بمقالة مفردة .

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000445

ويبتدئ الباب الأول — الذي خصصته للتحليل الإجمالي — بعرض للشروط التاريخية التي في إطارها أخذ محمود تيمور يؤلف قصصه (الفصل الأول) . وكنتيجة لهذا العرض نجد أن البرنامج الذي وضعه محمود تيمور نصب عينيه في هذه المرحلة المبكرة ، وهو برنامج الواقعية والمصرية ، كان في ذلك الوقت قاسماً مشتركاً لعدد كبير من كتاب القصة القصيرة في مصر . فكان محمد تيمور قد دعا لتحقيق هذا البرنامج ، ثم تبنته المدرسة الحديثة كلها التي كان محمود تيمور من أعضائها بادئ الأمر ، وكان عيسى وشحاتة عبيد يجاهدان في سبيل البرنامج ذاته . وفي الفصل الثاني تقصيت طريقة إدراك الواقع وعرضه في القصص والوسائل الفنية التي كان محمود تيمور يستعملها من أجل إشباع القصص بألوان البيئة المصرية . أما في الفصل الثالث فقد اقترحت تصنيفاً لنماذج القصص من شأنه ان يسهّل تحليلها نظرًا لكثرتها . أما الفصل الرابع فإنه خصص لبحث العناصر الرئيسية التي يتركب منها الفن القصصي في هذه النصوص وهو يتناول منهج تيمور في اختيار الوجهة التي ينظر القاصّ منها إلى ما يقصه ، والطريقة التي يربط المؤلف بها بين الشخصيات والحوادث ، وأسلوبه في جمع الشخصيات وتأمين وحدة الموضوع ، وتعامله مع المكان والزمان ، ومنهجه في بناء بداية القصة ونهايتها ، وطريقة اختياره للعناوين . وفي الفصل الخامس تناولت القصص من ناحية اللغة والأسلوب . ويتضمن الفصل السادس بحثاً عن منهج تيمور في إعادة نشر القصص وفي تعديلها . ويتضح من هذا البحث أن التعديلات التي أدخلها محمود تيمور على قصصه كانت أكثر شمولاً مما ظن حتى الآن ، ذلك أنها ابتدأت ببعض التنقيح في مجال اللغة والأسلوب حين أقدم المؤلف لأول مرة على إعادة نشر بعض القصص ضمن مجموعة في عام ١٩٢٥ ، ثم اتسع نطاقها مع الوقت حتى لم يبق شيء من أشكال القصص ومضامينها إلاّ وتناوله بالتعديل . فهناك قصص لم يغير محمود تيمور لغتها وأسلوبها وحسب ، ولم يكتف كذلك بتعديل معالجة الموضوع فيها ، بل غيّر موضوعها تماماً ، معدّلاً مجرى حوادثها أو مستخدماً الحوادث الأصلية للتعبير عن أفكار جديدة على أساس تفسير جديد لها . ولكن لم تسفر التعديلات كلها عن نتائج لا يتطرق شك إلى قيمتها الفنية . فإن النوع الوحيد من التعديلات الذي تحسنت به القصص عموماً بصورة محسوسة هو إعادة صياغة السرد من ناحية الحبكة القصصية ،

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000446

وكان أهم الوسائل التي كان المؤلف يستعملها في هذا الصدد أنه كان يكثّف أثر القصص على شعور القارئ ، إما بواسطة حذف الحوادث الجانبية والفقرات الوصفية التي لم تكن ضرورية لفهم الموضوع ، أو عن طريق توحيد وجهة نظر القاصّ إذا كان قد عرض الحوادث سابقاً من وجهات متغايرة . أما تعديل الأسلوب أو الموضوع فقلما زاد لغة القصص وضوحاً أو معانيها عمقاً ، بل جرد القصص أحياناً من الميزات التي كانت تقوم عليها جاذبيتها في الأصل .

ويرمي الباب الثاني — الذي كرسته للتعريف بالقصص حسب ترتيبها الزمني — إلى إظهار ماهية النصوص التي اعتمد عليها التحليل في الباب الأول ، غير أنه بإمكان القارئ أن يستعمله كمرجع مستقلّ أيضاً . وتبتدئ كل واحدة من المقالات التي خصصتها لإحدى القصص بجدول الأماكن والتواريخ المختلفة التي نشرت فيها هذه القصة ، أرفقته عند الاقتضاء ببيان العناوين المتغايرة التي حملتها القصة في طبعاتها المتتابعة . وكان (دليل القصة المصرية) للدكتور سيد حامد النساج منطلقاً مفيداً جداً لإعداد هذه الجداول البيبليوغرافية ولضبط الترتيب الزمني للقصص بصفة عامة . بيد أنني عثرت على عدد غير قليل من النصوص والطبعات التي كانت قد فاتت مؤلف الكتاب المذكور ، على الرغم من المجهود الضخم الذي بذله ، فتمكنت من إضافة معلومات جديدة في هذا الباب . ويلي هذا التقرير البيبليوغرافي عرض لأهم ملامح القصة من ناحية المضمون والشكل ، وبيان ما تتفاوت به صيغها المختلفة في حالة وجودها . وعلى هذا المنوال رسمت عن كل قصة صورة مفصلة إلى حد ما ، نظراً لصعوبة الحصول على النصوص المبعثرة في الدوريات والمجموعات ، ونظراً للعلاقة المعقدة القائمة أحياناً بين الصيغ المختلفة للقصة الواحدة التي تجعل من المستبعد أن تُجمع هذه النصوص كلها في طبعة كاملة صالحة للأبحاث العلمية في المستقبل القريب .

وإذا تصفحنا القصص بأجمعها نلاحظ أن محمود تيمور نجح في إكمال فنه القصصي إلى حد بعيد خلال السنوات الخمسة عشر الأولى من تطوره ككاتب ، خصوصاً من حيث معالجة الموضوع والتحليل النفسي للشخصيات . غير أن مهارته القصصية لا تتفوق بالضرورة على كل ما نراه عند كتّاب القصة القصيرة المصرية الآخرين آنذاك ، ومن ثم ليس من الإنصاف تماماً أن يفوز هو وحده دون غيره بلقب

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000447

مؤسس القصة القصيرة العربية . وينبغي ألا نخطئ في مدى التشابه بينه وبين موباسان، على الرغم من أن النقاد قد وصفوه مراراً بـ (موباسان المصري) . فلم يستطع تيمور أن يوازي موباسان حقيقة في الابتكار وأناقة الصياغة القصصية، وكان إعجابه بهذا الكاتب الفرنسي — على عكس ما قيل — أكبر من تأثره الفعلي به . ولكن يمكننا مع ذلك أن نقول ان محمود تيمور طلع بدور تاريخي مهم يماثل دور موباسان في الأدب الفرنسي . فإنه — بصرف النظر عن مبدأ الواقعية الذي شارك موباسان فيه — تميز بخصوبة نادرة وتنوع فريد في إنتاجه القصصي، ففتح بذلك للقصة القصيرة مجالاً واسعاً على صعيد التطبيق في الأدب العربي، ولفت انتباه عدد كبير من الكتاب والقراء العرب إلى هذا الفن الجديد . زد على ذلك أنه استفاد من المركز الاجتماعي المرموق الذي كانت أسرته تتمتع به، في كفاحه من أجل رفع مكانة القصة القصيرة في تقدير الجمهور . فأسهم بهذا كله في ترسيخ فن القصة القصيرة في الأدب العربي كما لم يسهم غيره .

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000448

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000449

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000450

BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN

HERAUSGEGEBEN VOM ORIENT-INSTITUT DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

1. Michel Jiha: Der arabische Dialekt von Bišmizzīn. Volkstümliche Texte aus einem libanesischen Dorf mit Grundzügen der Laut- und Formenlehre. 1964. XVII, 185 S.
2. Bernhard Lewin: Arabische Texte im Dialekt von Hama, mit Einleitung und Glossar. 1966. *48*, 230 S.
3. Thomas Philipp: Ǧurǧī Zaidān, his life and thought. 1979. XI, 250 S.
4. ᶜAbd al-Ġanī an-Nābulusī: At-tuḥfa an-nābulusīya fī r-riḥla aṭ-ṭarābulusīya. Hrsg. u. eingel. von Heribert Busse. 1971. 10 S. dt. Text, *34*, 133 S. arab Text.
5. Baber Johansen: Muḥammad Ḥusain Haikal. Europa und der Orient im Weltbild eines ägyptischen Liberalen. 1967. XIX, 259 S.
6. Heribert Busse: Chalif und Großkönig. Die Buyiden im Iraq (945-1055), 1969. XII, 610 S., 6 Taf., 2 Ktn.
7. Josef van Ess: Traditionistische Polemik gegen ᶜAmr b. ᶜUbaid. Zu einer Schrift des ᶜAlī b. ᶜUmar ad-Dāraquṭnī. 1967. 74 S. dt. Text, 14 S. arab. Text, 2 Taf.
8. Wolfhart Heinrichs: Arabische Dichtung und griechische Poetik. Ḥāzim al-Qarṭāǧannīs Grundlegung der Poetik mit Hilfe aristotelischer Begriffe. 1969. 289 S.
9. Stefan Wild: Libanesische Ortsnamen. Typologie und Deutung. 1973. XII, 391 S.
10. Gerhard Endress: Proclus Arabus. Zwanzig Abschnitte aus der *Institutio Theologica* in arabischer Übersetzung. 1973. 348 S. dt. Text, 90 S. arab. Text.
11. Josef van Ess: Frühe muᶜtazilitische Häresiographie. Zwei Werke des Nāšiᶜ al-Akbar (gest. 293 H.). 1971, XII, 185 S. dt. Text, 134 S. arab. Text.
12. Dorothea Duda: Innenarchitektur syrischer Stadthäuser des 16.-18. Jh. Die Sammlung Henri Pharaon in Beirut. 1971. VI, 176 S., 88 Taf., 6 Farbtaf.
13. Werner Diem: Skizzen jemenitischer Dialekte. 1973. IX, 166 S.
14. Josef van Ess: Anfänge muslimischer Theologie. Zwei antiqadaritische Traktate aus dem ersten Jahrhundert der Hiǧra. 1977. XI, 280 S. dt. Text, 57 S. arab. Text.
15. Gregor Schoeler: Arabische Naturdichtung. Die zahrīyāt, rabīᶜīyāt und rauḍīyāt von ihren Anfängen bis aṣ-Ṣanaubarī. 1974. XII, 371 S.
16. Heinz Gaube: Ein arabischer Palast in Südsyrien. Ḫirbet el-Baiḍa. 1974. XIII, 156 S., 14 Taf., 3 Klappläne, 12 Textabb.
17. Heinz Gaube: Arabische Inschriften aus Syrien. 1978. XXII, 202 S., 19 Taf.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000451

BEIRUTER TEXTE UND STUDIEN

HERAUSGEGEBEN VON
ORIENT-INSTITUT
DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

18. Gernot Rotter: Muslimische Inseln vor Ostafrika. Eine Komoren-Chronik des 19. Jahrhunderts. 1976. XII, 106 S. dt. Text, 116 S. arab. Text.

19. Hans Daiber: Das theologisch-philosophische System des Muᶜammar Ibn ᶜAbbād as-Sulamī (gest. 830 n. Chr.). 1975. XII, 604 S.

20. Werner Ende: Arabische Nation und islamische Geschichte. Die Umayyaden im Urteil arabischer Autoren des 20. Jahrhunderts. 1977. XIII, 309 S.

21. Ṣalāḥaddīn al-Munaǧǧid/Stefan Wild: Zwei Beschreibungen des Libanon. ᶜAbdalġanī an-Nābulusīs Reise durch die Biqāᶜ und al-ᶜUṭafīs Reise nach Tripolis. 1979. XVII, 25, 164 S. arab. Text.

22. Ulrich Haarmann/Peter Bachmann, Hrsg.: Die islamische Welt zwischen Mittelalter und Neuzeit. Festschrift für Hans Robert Roemer zum 65. Geburtstag. 1979. XVI, 702 S.

23. Rotraud Wielandt: Das Bild der Europäer in der modernen arabischen Erzähl- und Theaterliteratur. 1980. XXVII, 652 S.

24. Reinhard Weipert: Der Dīwān des Rāᶜī an-Numairī. 1980. 363 S.

25. Asᶜad E. Khairallah: Love, Madness and Poetry. An interpretation of the Maǧnūn Legend. 1980. 363 S.

26. Rotraud Wielandt: Das erzählerische Frühwerk Maḥmūd Taymūrs. 1983. XII, 434 S.

27. Anton Heinen: Islamic Cosmology. A study of as-Suyūṭī's al-Hayᵓa as-sanīya fī l-hayᵓa as-sunnīya with critical edition, translation and commentary. 1982. 289 S. dt. Text, 78 S. arab. Text.

28. Wilferd Madelung: Arabic Texts concerning the history of the Zaydī Imāms of Ṭabaristān, Daylamān, and Gīlān. In Vorbereitung.

29. Donald P. Little: A Catalogue of the Islamic Documents from al-Ḥaram ash-Sharīf in Jerusalem. Im Druck.

30. Katalog der arabischen Handschriften in Mauretanien. Bd. 1. Bearbeitet von U. Rebstock, R. Oßwald und A. Wuld ᶜAbdalqādir. In Vorbereitung.

31. Ulrich Marzolph: Typologie des persischen Volksmärchens. Im Druck.

32. Stefan Leder: Ibn al-Ǧauzī und seine Kompilation wider die Leidenschaft. Im Druck.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
urn:nbn:de:gbv:3:5-90284/fragment/page=00000452